

Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización

La creación escénica en Iberoamérica

Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización

La creación escénica en Iberoamérica

ARTEA

Coordinador: Óscar Cornago



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca 2010

ARTEA, UTOPIÁS de la proximidad en el contexto de la globalización : la creación escénica en Iberoamérica / coordinador, Óscar Cornago.– Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010

331 p. ; 24 cm.– (Caleidoscopio ; 8)

ISBN 978-84-8427-686-9

1. Teatro – S. XX 2. Teatro hispanoamericano – S. XX – Historia y crítica
I. Cornago Bernal, Óscar, coord. II. Universidad de Castilla-La Mancha, ed.
III. Serie

72“19”

821.134.2(7/8)-2.09“19”

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos - www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos e imágenes: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Meléndez.

Colección CALEIDOSCOPIO nº 8.

1ª ed. Tirada: 500 ejemplares.

Diseño de la colección y de la cubierta:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).

I.S.B.N.: 978-84-8427-686-9

D.L.: CU-XXX-2010

Fotocomposición e Impresión: Compobell, S.L.

Impreso en España (U.E.) - *Printed in Spain (U.E.)*.

ÍNDICE

Sobre este libro	9
A modo de introducción	
Treinta años de Yuyachkani <i>Santiago Soberón</i>	17
Teatro y espacios públicos	
Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem <i>Silvana García</i>	27
El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria <i>Juliano Borba</i>	47
<i>Todo hábito se convierte en vicio</i> : el cabaret de las Reinas Chulas <i>Gastón A. Alzate</i>	61
Arte electrónico y teatralidad <i>Angélica García Gómez</i>	81
Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad <i>André Carreira</i>	87
Dramaturgias del cuerpo	
Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual <i>Beatriz Trastoy</i>	101
Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad <i>Oscar Cornago</i>	117
Políticas de la afectividad. Lo <i>kitsch</i> , lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional <i>Lorena Verzero</i>	153

Cuerpo y acción

Performance y mujeres en Latinoamérica
Josefina Alcázar 173

En torno a la performance iberoamericana: escena periférica,
globalización y nuevas utopías
Silvio De Gracia 189

Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo
Christine Greiner 201

Entre las artes de acción y las prácticas socio-estéticas

Teatralidad(es) de la escena artística argentina de las últimas décadas.
Una mirada estético-cultural
María Fernanda Pinta 219

De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido
Ileana Diéguez 241

Reflexiones desde la escena

Persistencia de la memoria
Miguel Rubio 265

El mono que aprieta los testículos de Pasolini
Angélica Liddell 287

El artista como testigo: testimonio de un artista
Rolf Abderhalden Cortés 295

Acerca de lo “real”
Beatriz Catani 303

Las reglas de este juego
Roger Bernat 307

Some things happen all at once
Rosa Casado y Mike Brookes 315

Esto es un experimento
Tatiana Fuentes y Amapola Prada 321

Sobre este libro

Este libro es resultado del proyecto de investigación “Políticas del cuerpo y de la imagen: un estudio comparado de la creación escénica en América Latina y España (1980-2000)”, dirigido por José Antonio Sánchez y subvencionado por el Ministerio de Educación y Cultura (HUM 2004-02731). Dicho proyecto tuvo como objetivo la ampliación del Archivo Virtual de las Artes Escénicas (www.artesceniclas.org) al ámbito iberoamericano. Esto ha sido posible gracias a un amplio grupo de colaboradores, investigadores y creadores, que forman la red de investigación y creación ARTEA. La documentación y los materiales que se presentan a lo largo de este volumen, así como el panorama de la creación escénica al que remite, pueden completarse en este sitio web.

El Archivo Virtual de las Artes Escénicas es el centro de un proceso abierto de documentación y análisis de la creación escénica contemporánea. Este proyecto no está concluido, pero tampoco está pensado en función de una meta final. Dentro de este proceso este volumen supone la continuación del que apareció en el 2005, en esta misma colección, cuando se puso en marcha el Archivo para el ámbito español, *Artes de la escena y de la acción (1978-2002)*. La propuesta que anima este trabajo apunta, antes que a un criterio de exhaustividad, al desarrollo de discursos críticos y campos de reflexión desde los que establecer un diálogo más estrecho entre la creación escénica y el contexto cultural, social y político en el que se desarrolla, iluminar recorridos particulares por ese espacio de límites difusos que actualmente ocupan las prácticas escénicas. Esto permitirá articular vías de comunicación entre el ámbito de la creación y otros lugares que quedan más allá de la escena, poner en contacto la práctica con la teoría, los escenarios con la sociedad en la que se construyen.

Para que estos diálogos no tengan una dirección única, la que va de la teoría a la práctica, en la sección final se incluyen reflexiones de creadores. En ellas, con un lenguaje diverso del académico, la escena mira hacia esos mismos espacios más allá de la escena a los que se dirigen también

los estudios críticos. Ese es el punto último de confluencia entre la creación y la teoría, que si en otros años pudo estar en la propia escena, hoy se disemina por todo el horizonte social, lo que hace que este diálogo pueda parecer por momentos más difícil o menos predeterminado por un tipo dado de análisis, lectura histórica o corriente de investigación.

Teniendo en cuenta lo amplio del espacio iberoamericano se ha preferido abrir estos recorridos de un modo concreto, renunciando a un estudio de conjunto. Para ello se ha rescatado un trabajo de Santiago Soberón del 2001, aparecido originariamente en *Babab.com*, y recogido ya en el Archivo, en el que se describe la trayectoria del grupo peruano Yuyachkani desde los años setenta y, en paralelo, la trayectoria del propio país. Cada Estado iberoamericano tiene una historia propia, aunque muchos han compartido en el último tercio del siglo XX el paso de unos regímenes militares a unas *democracias* en las que hubo que descubrir nuevas formas de violencia. El caso de Yuyachkani no es traspolable a otros grupos y creadores, pero sirve para pensar, desde lo particular de una historia, otras historias, políticas y escénicas.

El momento en el que Soberón interrumpe su recorrido, los años noventa, es el punto de partida de este libro, aunque una y otra vez a lo largo de estos ensayos se tenga que volver, paradójicamente, a aquellas décadas de ideologías y revoluciones para comprender lo que está pasando ahora. La “desmovilización social de los 90 y la crisis de los marcos ideológicos”, a los que se refiere el autor como horizonte para pensar cómo seguir a partir de estos años noventa, son elementos que pueden servir también para revisar otros contextos y evoluciones. El capítulo siguiente de esta historia lo presenta el mismo Miguel Rubio, director de Yuyachkani, en su escrito “Persistencia de la memoria”, planteado desde la concreción a la que obliga un proceso de creación artístico al que se refiere el texto. En estas reflexiones, cargadas de testimonios en primera persona, Miguel Rubio se plantea una pregunta de la que se hace eco Santiago Soberón: “¿Y el teatro, qué puede hacer en este momento? ¿Y Yuyachkani, qué tiene que decir?”. El horizonte que se configura a medida que el siglo anterior llegaba a su fin y que se ha ido perfilando con trazos claros en esta primera década del siglo XXI, remite a un complejo pai-

saje social y cultural que en sus diferentes evoluciones en contextos distintos es analizado en estos ensayos.

La pregunta sobre el *qué hacer*, el *cómo seguir planteándose el trabajo escénico*, que es un trabajo artístico, pero con un claro componente social en sus formas de producción y comunicación, es la que se deja oír a medida que avanzan los años noventa como respuesta a una necesidad de encontrar nuevos caminos ante un paisaje social distinto del que se había pensado para esas incipientes democracias que salieron de las dictaduras. No resulta fácil encontrar respuestas a esta pregunta en unos escenarios que deben atender a lo más próximo sin perder de vista un horizonte mundial que se impone como una realidad histórica determinante. Esa “marca de horror”, de la que habla Miguel Rubio, en unas palabras tomadas del informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, no es trasladable de unas sociedades a otras —¿cómo clasificar los tipos de horror?—, pero remite a una situación reconocible desde contextos históricos distintos. Pensar que América Latina es una realidad que no tiene nada que ver con Europa, o viceversa, que Europa no tiene nada que ver con América, es caer en la trampa de un pensamiento local disfrazado de universalismo donde se pierden de vistas los constantes flujos y reflujos entre espacios concretos de un mismo sistema.

El contexto europeo al que mira la creación escénica en España puede parecer muy distante de todo esto, sin embargo no es difícil establecer paralelismos, empezando por esa *modélica* transición a la democracia, que en los últimos años ha vuelto a ocupar el debate político español. Un recorrido en paralelo de unos y otros mundos políticos y escénicos revela similitudes y diferencias significativas para pensar un contexto que funciona a nivel mundial. En este panorama globalizado, al que contribuyen las imágenes y las comunicaciones a distancia, las ideas de frontera, límite, afuera y adentro forman parte de un mismo espacio de representación en el que lo local y lo global están obligados a convivir.

A lo largo de los años noventa son muchas las cosas que parecen haber quedado atrás en la historia de Occidente, sus militares y golpes de Estado, sus revoluciones, luchas sociales e ideologías, y muchas las que se presentan con deslumbrante

novedad. Pero ni todo quedó tan atrás ni todo fue tan nuevo. Esto parecen decir los escenarios cuando vuelven a dirigirse directamente al público, a encender las luces para hablar cara a cara con el otro, para dejar ver un espacio de relaciones antes que una obra acabada, cuando vuelven a recuperar una voz en primera persona y una actuación *en directo* que encuentra claras resonancias en décadas pasadas. Sin embargo, los tiempos han cambiado, han cambiado las estrategias de poder y sus mecanismos de puesta en escena, y el *teatro* —no en el sentido de práctica escénica, sino de forma de comunicación con un interlocutor con el que se comparte un mismo espacio— trata de buscar nuevos caminos para dar respuesta a viejos problemas.

El título de este libro —*Utopías de la proximidad*— está tomado del estudio de Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Este ensayo, escrito en los años noventa, fue pensado desde el campo de las artes. La frase que abre el prólogo nos podría servir para justificar también el presente volumen: “¿De dónde provienen los malentendidos que rodean al arte de los años noventa sino de una ausencia de discurso teórico?”. Llama la atención que unas páginas más atrás Bourriaud excluya el teatro, un espacio de encuentro por definición, como posibilidad para desarrollar estas *estéticas relacionales* —quizá el teatro esté aún más necesitado de teoría que esas artes a las que se refiere Bourriaud—. La proximidad, algo inherente a la dinámica escénica, ha alcanzado una simbología política en el contexto de la cultura visual, de las imágenes sin cuerpo, de las realidades virtuales y las historias reducidas a estadísticas. Si hace décadas los militares prohibían el derecho de reunión y el teatro tenía que esconderse en sótanos para seguir celebrándose como acto escénico y político, hoy el arte —también el arte escénico— nos habla de revoluciones menores en un tiempo de proyectos medidos a escala mundial, la revolución de la comunicación cara a cara, la relación con el otro como conflicto —social— y base de la práctica escénica y política. La historia avanza en un continuo redescubrimiento de lo mismo y lo último que parece haber redescubierto la escena es que lo que importa no está dentro de ella, sino fuera, ahí delante, frente al actor, mirándole en silencio.

De esto nos hablan los ensayos que forman este libro, del esfuerzo de los escenarios por reescribir

los espacios públicos desde los años noventa, con otras estrategias y otras tecnologías, por crear un *nosotros* en un constante proceso de desintegración, por hablarle al otro, desde cerca, con el cuerpo desnudo, frágil, abierto, en un acto voluntario de visibilidad que quiere entenderse antes como ética que como estética, *utopías de la proximidad*.

Óscar Cornago

A MODO DE INTRODUCCIÓN

Treinta años de Yuyachkani

Santiago Soberón*

Yuyachkani ha logrado durante 30 años una identidad de grupo cuyas implicancias en el desarrollo del teatro peruano contemporáneo han sido fundamentales. No obstante, dicha identidad responde notoriamente a una serie de factores sociales, políticos y culturales que en la actualidad han adquirido otro perfil.

Sin que esta identidad se haya perdido, Yuyachkani ha experimentado un gran giro en cuanto a su producción escénica, concluyendo un proceso muy particular con la obra *Contraelviento* (1990) e iniciando una nueva etapa con montajes posteriores como *Hasta cuándo corazón* o *Serenata*, sin dejar de lado *No me toque ese valse*, que en realidad es el punto de inicio de ese cambio a finales de los 80.

Sin embargo, en 1996, cuando los “yuyas” cumplían 25 años, surgió la necesidad de mirarse a sí mismo, de observar el camino recorrido y preguntarse cuál es la situación del grupo bajo las nuevas coordenadas políticas y sociales que planteaba el escenario peruano a mediados de los 90. *Retorno*, la primera obra escrita por Miguel Rubio —director del grupo— responde a esta perspectiva y marca también el reencuentro con el referente andino.

Luego de 30 años de presencia en la vida cultural peruana, cabe hacernos esa misma pregunta, cuya respuesta obliga previamente a una retrospectiva de lo realizado por el grupo que puede sustentarse en la siguiente premisa: la producción teatral de Yuyachkani se inscribe inicialmente en un engranaje de representaciones de la sociedad peruana, tendiente a estructurar un imaginario del país como una nación posible, dentro de la construcción de una utopía en la que el grupo se reconoce como expresión de un sujeto social. La desmovilización social de los 90 y la crisis de los marcos ideológicos que alimentaron esa perspectiva llevan posteriormente a Yuyachkani a una visión introspectiva que pretende construir una imagen del propio grupo dentro de un nuevo contexto político y social en el país.

Cómo dejar de reconocer que espectáculos como *Allpa Rayku*, *Los músicos ambulantes*, *Encuentro de zorros* y *Contraelviento* configura-

* Egresado del programa de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú). Crítico e investigador teatral. Este trabajo apareció en *Babab.com*, 21 (setiembre 2001).

ron una imagen particular sobre la sociedad peruana en correspondencia con los discursos elaborados desde las ciencias sociales y la literatura a partir de lo que se llamó la idea crítica del Perú. Yuyachkani desarrolló estos discursos dentro de un complejo juego intertextual.

Teatro comprometido y compromiso con el teatro

Provenientes de Yego, grupo que se autodenominaba de “teatro comprometido”, Miguel Rubio, Teresa Ralli y otros quienes fundaron Yuyachkani en 1971, cimentaron un estilo social-realista bajo la premisa de que su teatro debía reflejar los conflictos sociales de la época, tal como podía apreciarse en uno de sus primeros montajes, *Puños de cobre*, que aludía a la lucha de los mineros del centro del país en esos años.

Sin embargo, el nexos con el movimiento campesino ofreció a los jóvenes integrantes del grupo la posibilidad de crear un nuevo tipo de teatro que recogiera las expresiones culturales andinas. Cuenta Miguel Rubio que en una comunidad campesina presentaron un espectáculo provisto solo de *blu jeans* y suéter (a usanza del método Coringa) y que al final los campesinos lamentaron que hubiesen olvidado su vestuario. Desde entonces se desarrolla una permanente investigación del imaginario andino y de todas sus expresiones culturales.

Allpa Rayku (Por la tierra), realizada entre 1978 y 79, fue la primera obra de este tipo. El montaje apoyaba el proceso de toma de tierras impulsado por el movimiento campesino luego de la Reforma Agraria implementada por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado; este compromiso político fue de la mano con la misión de abrir el camino a nuevas formas escénicas que reafirmaran una identidad con el público al que se dirigía la obra, inicialmente campesino.

El compromiso político del grupo lo lleva a tierras nicaragüenses en 1979, para conocer de cerca la reciente revolución sandinista; de esta experiencia surge *Los hijos de Sandino*, espectáculo que recrea la victoria de FSLN [Frente Sandinista de Liberación Nacional], en la puesta solo se usan cilindros como único elemento escenográfico, además de algunos elementos culturales de este país como las gigantonas.

Búsqueda de la identidad nacional

La transición del gobierno militar a un gobierno democrático en 1979 y las posteriores elecciones generales de 1980 dieron lugar a que las fuerzas de izquierda dejaran la clandestinidad y surgieran como una opción electoral. Se coloca en agenda el tema de la identidad nacional y la organización popular como alternativa de poder.

El debate sobre la identidad nacional tuvo como uno de sus puntos de referencia la relectura de Arguedas y del pensamiento político de José Carlos Mariátegui, además del aporte de sociólogos e historiadores que reinterpretaron el proceso histórico peruano a partir del desarrollo de las clases sociales. Una conclusión de este proceso fue la idea del Perú como un país multinacional, heterogéneo, pluricultural y como una nación en formación.

Yuyachkani bebió de estas fuentes y participó del optimismo con que se avizoraba la formación de una nueva cultura en el “crisol de todas las sangres”.

Los músicos ambulantes desbordaba de este optimismo. Sobre la base de la historia de *Los músicos de Bremen*, planteaba la unidad de las distintas formas de lo nacional (andino, criollo, selvático) para construir la utopía de un nuevo país.

Si en *Los músicos* el grupo demostró pleno dominio de las expresiones de la cultura popular incorporadas en su lenguaje escénico, en una siguiente obra, *Encuentro de zorros*, este nuevo lenguaje adquirió un basamento antropológico tanto en el tratamiento temático como en el propio método de trabajo. La obra abre una línea de continuidad en el discurso mítico inserto en la novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para instalar su propio discurso, correspondiente ya a la dinámica social de los años 80, en que la utopía de una nueva nacionalidad e identidad se enmarca en un contexto de profunda crisis, agravada por la violencia de los grupos armados que vuelve endeble el tejido social del país. Si, según el mito, el encuentro de los dos zorros anuncia un nuevo tiempo, que Arguedas veía en los “hervores” del proceso migratorio del puerto de Chimbote en los 60, Yuyachkani ve este mismo anuncio respecto a los “hervores” de un país en

crisis que paulatinamente debe adquirir una nueva fisonomía.

El sujeto social al que aludimos líneas arriba encuentra en Efraín a su personaje paradigmático y esperanzador, quien surge como resultante de múltiples vectores puestos en juego. Sin embargo, el fogonazo de una cámara fotográfica al final de la obra marca el interrogante respecto a las implicancias de la irrupción de la violencia en la escena política nacional.

De la historia al mito

La violencia política había tomado en el campo características muy particulares. Por una parte, Sendero Luminoso revestía su discurso ideológico con cierto milenarismo que reforzaba la idea de un cambio social violento, mientras que la población campesina fue reactualizando sus mitos y leyendas para lograr comprender la convulsionada realidad que le había tocado vivir. Las ciencias sociales, a partir de antropólogos, psicoanalistas y sociólogos, centran entonces su atención en la conciencia mítica y su manifestación en los grupos sociales. Un libro paradigmático en la época fue sin duda *Buscando un inca*, de Alberto Flores Galindo y Manuel Burga, que trataba sobre las representaciones de la muerte de Atawallpa en algunos pueblos andinos.

Es en este marco que en 1989 Yuyachkani estrenó *Contraelviento*. En ese año, las heridas de la violencia política convertían al país en un cuerpo atrocemente lacerado. Con este montaje, el grupo culmina su intención de crear en el escenario una imagen de país de carácter totalizante, correlativa a las representaciones que se iban componiendo en otros campos.

Asentándose en la conciencia mítica andina y un hecho real —una masacre en una comunidad campesina—, Yuyachkani contrapone dramáticamente a Mama Colla y Mama Wako, la primera de ellas representa la mujer organizadora, que cultiva y genera cultura dentro de un mito de origen, mientras que la segunda alude a una mujer guerrera dentro del imaginario andino.

El grupo grafica escénicamente múltiples elementos figurativos mediante los cuales el hombre andino ha buscado explicarse el drama de la guerra: pishtacos, que son seres que extraen la grasa

humana, arcángeles de rostros diabólicos, el wayra o viento, etcétera. Yuyachkani se apodera de esta imaginería para construir la metáfora de la semilla de la vida que ha de ser conservada en espera de mejores tiempos. Así, luego de la destrucción, la utopía queda latente y toda acción paralizada.

Adiós Ayacucho (1990) es el único saldo que queda de esta primera etapa de Yuyachkani. Sobre un texto de Julio Ortega, se crea la historia de un desaparecido que, entrando en el cuerpo de una suerte de danzante, busca el suyo para ser enterrado y descansar en paz. Ya nada queda por afirmar, se abre más bien una etapa de dudas, de situaciones irresueltas, donde quizá lo único concreto sean las heridas de la guerra.

Mirándose a sí mismo

Posterior a *Contraelviento*, el grupo presentó *No me toquen ese valse*. Esta obra, totalmente urbana, muestra un universo de corrosión, deterioro e inmovilidad. Los referentes se fragmentan como se fragmenta el lenguaje, no existe ya la intertextualidad con los amplios discursos que trataban de explicar la totalidad de la sociedad peruana o de plantear una alternativa de cambio. La postura hierática y épica que incluso aún podía verse en *Contraelviento* da lugar a la inmovilidad o el movimiento retorcido y la desestructuración de los signos verbales y no verbales sobre el escenario.

La deconstrucción como principio artístico se hace más evidente aún en *Hasta cuándo corazón*, uno de los más complejos espectáculos de Yuyachkani, donde el grupo empieza a mirarse y a hablar de sí mismo. Esta vez una serie de personajes de distinta procedencia comparten un tugurio en el centro de la ciudad, del cual van a ser desalojados, a pesar de compartir el vecindario no mantienen mayores lazos entre uno y otro; disgregados, esperan el momento de su desalojo. Cada uno de estos personajes da su testimonio por separado, que luego es recreado mediante acciones físicas, en un juego aparentemente reiterativo pero que da cuenta de la disociación de la acción y la palabra. Por vez primera se plantea cierta relación de identidad entre actor y personaje, pues cada miembro del elenco lleva a la escena algún elemento u objeto que está ligado a su vida personal.

Como ya se ha mencionado líneas arriba, en 1996 el grupo monta *Retorno*, una obra inspirada en el caso de los desplazados, es decir la gente del campo que tuvo que huir de la guerra interna y luego de muchos años regresa a su pueblo de origen. Dos de estos personajes se encuentran en medio del camino (donde se erige una cruz como las hay en gran cantidad por los senderos de la sierra peruana). Ambos dudan sobre qué dirección tomar para llegar a su lugar de origen... no saben realmente si “van o vienen”. Sobre la duda y a partir de términos correspondientes a direcciones opuestas, el grupo metafóricamente plantea la duda de su propio derrotero, a mediados de una década donde nada parecía cierto, donde no había lugar para afirmaciones.

Si en la década de los 80 Yuyachkani pudo afirmarse sobre una visión y misión de país, hoy día se ve obligado a encontrar en sí mismo el sustento de su propuesta artística construyendo su propio imaginario y saldando cuentas con sus compromisos estéticos e ideológicos.

Antígona, presentado el año pasado, tiene mucho que ver con esta suerte de introspección del grupo. Con textos del poeta José Watanabe, quien adaptó la obra de Sófocles, se crea un espectáculo en el que alternan los diferentes personajes de esta tragedia, interpretados todos por Teresa Ralli. El texto de cada personaje se estructura como un largo poema, pero, curiosamente, es a partir de Ismene que se cuenta todo lo acontecido entre Antígona y su cruel tío Creonte. Antes que una requisitoria al poder presente, *Antígona* de Yuyachkani alude a la memoria del pasado más inmediato, cuyas heridas abiertas los peruanos hoy tratamos de cerrar, y a sus propias acciones y omisiones como de la sociedad en su conjunto.

Es también a partir de la memoria inmediata que a finales del año pasado el grupo creó su último espectáculo, *Santiago*, que alude al culto de Santiago Mataindios (o Matamoros, como se le conoce en España). La imagen del Apóstol ha sustituido a Illapa, divinidad nativa del trueno, y es una expresión palpable de sincretismo religioso en los andes peruanos. Santiago es representado a caballo, bajo las patas del animal yace un indio que es pisoteado. En la obra, tres personajes deciden sacar el anda del santo en procesión, sin embargo, viejos conflictos sociales son revividos en la mente

de una campesina a través del enfrentamiento del Apóstol y el indio sojuzgado. Esta transposición de las contradicciones sociales en el plano de lo sagrado es el tema principal del montaje.

La búsqueda antropológica de Yuyachkani de esta manera adquiere mayor complejidad, profundizando en los niveles de lo ritual y lo sagrado en el espacio andino como expresión de lo secular. Queda planteada la pregunta si la introspección que inicia *Retorno* y continúa *Antígona* deriva ahora en la exploración de lo ritual, de una expiación que implica una mirada hacia el propio interior.

TEATRO Y ESPACIOS PÚBLICOS

Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem*

Silvana Garcia**

Las dos últimas décadas han confirmado el lugar dominante que ha venido ocupando el teatro de grupo en el panorama del teatro brasileño. De modo especial en São Paulo, el teatro colectivo constituye un porcentaje significativo de la producción, así como representa también uno de los segmentos más estimulantes de la creación escénica.

Lo que hoy se llama teatro de grupo está sólidamente afincado en una tradición que, en los años 60-70, consagró un nuevo modo de producir y crear, un modelo que no se confundía con el teatro de aficionados ni con las compañías de molde europeo, encabezadas por actores consagrados. Tanto el Teatro de Arena como el Teatro Oficina, a pesar de las evidentes diferencias entre sí, trajeron a la experiencia teatral un sentido de asociación cómplice, ideológica y artística, representado por elencos jóvenes movilizados por la decisión de abrir nuevos caminos y conquistar nuevos públicos. El Arena y el Oficina, cada cual a su modo, acuñaron el sentido de un teatro militante, comprometido con el momento político y con un teatro a contramano del *divertissement*.

En la década de 1970, instalados plenamente la dictadura y sus esquemas represivos, hubo todavía quien procurase resistir en la intención militante desplazándose de los centros a los barrios periféricos en busca de temas y públicos más populares.

La nueva generación de colectivos que viniera en la década siguiente, manteniendo la lógica contraventora, invirtió su energía creativa en la vertiente de la contracultura. Fue un momento que valorizó el experimentalismo formal y temático, y amplió, consecuentemente, el repertorio de procedimientos de creación y producción. Aquello que en esa época se llamó genéricamente “creación colectiva” adquirió multiplicidad de modos, aunque haya quedado registrado, de un modo general, como ejemplo de un democratismo casi sin riendas, forjado en la ruptura de las jerarquías y en la convicción, en algunos de base grotowskiana, acerca del potencial creador de los actores. En ese período

* Título original: “Os assentamentos urbanos do Teatro da Vertigem”. Traducción de Luis Emilio Abraham.

** Dramaturgista, investigadora y profesora de la Escola de Arte Dramática de la Universidade de São Paulo. Es autora del libro *Teatro Da Militancia: A Intencao Do Popular No Engajamento Politico*.

do, muchos grupos definieron y marcaron el gusto estético de los espectadores, como ocurriera con el grupo carioca Asdrubal Trouxe o Trombone, comparable en cuanto a irreverencia con sus hermanos paulistas del Pod Minoga y del Teatro do Ornitorrinco. E incluso con el Mambembe, el Vento Forte o el Pessoal do Vitor.

Este rápido panorama, necesariamente reductor, nos sirve aquí tan solo para demarcar los territorios de la experiencia histórica en que hunden sus raíces los grupos que comienzan a surgir durante el renacer de la democracia brasileña, en la segunda mitad de los años ochenta.

En el contexto de un teatro animado, en aquel momento de su mejor performance, por una generación de directores notables, como Antunes Filho y Gerald Thomas, y por el florecer todavía tímido de una nueva generación de autores, comenzaron a aparecer los grupos de teatro de la post-apertura política. Uno de los primeros en destacarse en esa década fue el Teatro Galpão, de Belo Horizonte (capital del Estado de Minas Gerais, al sudeste de Brasil), creado en 1982, y hasta hoy uno de los colectivos más consagrados del panorama teatral brasileño por su admirable trayectoria artística. Nació como teatro de calle, componiendo su repertorio con una combinación de elementos de la cultura popular y con técnicas circenses.

La gran concentración de nuevos grupos, sin embargo, se dio recién con la llegada de la década de 1990. En Río de Janeiro y en São Paulo principalmente, pero también en otros estados como Paraíba y Río Grande do Sul, comenzaron a ganar notoriedad, por su osadía y pretensión artísticas, grupos de jóvenes actores y directores, muchos de ellos recién egresados de las universidades y escuelas de teatro. De esa generación de los años noventa, emergieron los grupos que constituyen hasta el presente la vanguardia de la producción del llamado “teatro de grupo”: la Cia. Dos Atores, el Parlapatões, el Patifes y el Paspalhões, la Fraternal Companhia de Artes e Mala-Artes, el Folia d’Arte, el Piolim y el Ói Nói Aqui Traveiz, se encuentran entre los más significativos. Se trata de grupos que al momento de nacer ya tenían proyectos artísticos delineados, comprometidos con la cultura popular, con las problemáticas sociales, con la investigación de lenguajes, a veces haciendo énfasis en uno u otro de esos compromisos, a

veces mezclándolos en una misma intención. El Teatro da Vertigem, objeto de este ensayo, forma parte de este contexto productivo.

La génesis del Vertigem

Creado en 1992, el Teatro da Vertigem es un grupo que ganó su espacio, también internacionalmente, por la osadía de sus emprendimientos teatrales y por el ejemplar proceso de construcción de sus espectáculos. No es un grupo de producción abundante: se destacan, desde sus inicios hasta el presente, la creación de la renombrada “trilogía bíblica”, compuesta por los espectáculos *O Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) y *Apocalipse 1,11* (2000), y, más recientemente, el polémico *BR-3* (2005).

El grupo se inició con la asociación de jóvenes egresados de universidad, unidos por la inquietud de hacer del teatro un emprendimiento serio. No nació como compañía, sino como un grupo de estudios determinado a transponer las enseñanzas de las ciencias —como la mecánica y la física clásicas— al aprendizaje del actor y a la comprensión del fenómeno teatral. Los integrantes del grupo, liderados por el joven director Antônio Araújo, se dedicaron con disciplina a un vasto programa de estudio y entrenamiento, incorporando técnicas que permitiesen tender puentes entre los presupuestos científicos y el trabajo expresivo¹.

Paralelamente, se entregaron también a la búsqueda de temas que pudieran dar cuerpo a las investigaciones en marcha. La elección recayó sobre lo sagrado: “Era preciso encontrar un asunto que provocase en nosotros una fuerte reverberación y que dialogase con nuestras angustias y preocupaciones” (Araújo, 2003: 100). Entonces el grupo se entregó a la investigación de las “mitologías del Paraíso”.

En la evolución de ese proceso de investigación, que duró cerca de un año, el grupo acabó asimilando al trabajo de improvisaciones fragmentos del poema de John Milton, *El paraíso perdido*, y del Génesis bíblico², y configuró así la dramaturgia de su primer espectáculo, estructurada por Sérgio de Carvalho. Nació el Teatro da Vertigem.

O Paraíso Perdido se estrenó en noviembre de 1992, en una iglesia católica tradicional del centro

¹ En esta etapa trabajaron con *contact improvisation*, prácticas acrobáticas y ejercicios extraídos de las técnicas de Feldenkrais, Laban y Tai Chi Chuan.

² Existen otras referencias incorporadas a la dramaturgia del espectáculo, residuos de lecturas realizadas en el transcurso del proceso de construcción del espectáculo. Entre ellas: Rilke, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges y Shakespeare.

de São Paulo. La temporada, de poco más de seis meses, estuvo marcada por presiones y amenazas, incluso de muerte, de parte de exaltados devotos que consideraban una ofensa grave la presencia de un grupo de teatro en el interior del templo. Fue una larga y ardua batalla que no se habría ganado si no hubiera sido por el apoyo persistente de la cúpula más progresista de la Iglesia, que no vio en el espectáculo esas provocaciones profanas de que alardeaban los fanáticos, sino, por el contrario, reconoció en él afinidades con los preceptos cristianos. En sintonía con el pensamiento de la curia, la crítica salió en defensa de la pieza: “*O Paraíso Perdido* es una oda al ser humano y al deseo de trascendencia que está en la raíz de todo sentimiento religioso”, afirmó el crítico Alberto Gusik (2002: 287).

Construida como espectáculo procesional, *O Paraíso Perdido* narra la pérdida del plano celeste y la condenación al exilio en la tierra. La narración estaba conducida por la figura del Ángel Caído. En total, once actores presentaban un guión de treinta y cuatro episodios, económico en diálogos, pero intenso en la expresión de imágenes. Personajes designados por descripción —Mujer en el Confesionario, Hijo Castigado, Hombre con Globo, Hombre Detrás de los Tubos del Órgano, y así sucesivamente— generaban el carácter abstracto, altamente metafórico, del lenguaje del espectáculo.

Quando yo caí, las alas no derramaron agua ni sangre. Yo me derramé de mí por el corte. Por la hendidura me escurrí hacia la tierra, pesado, ausente. Descubrí el cuerpo demasiado tarde. Conocí el dolor sin el miedo o la risa de los débiles. La tierra muere en el agua, el aire muere en el fuego. Ya no cargo la espada por el jardín. Ya no soy pájaro, ya no sé volar. (*Primer parlamento del espectáculo, pronunciado por el Ángel Caído, a quien el público encuentra colgado de un pórtico apenas entra en el templo.*)

Los actores utilizaban todo el espacio del templo, desplazando el mobiliario, abriendo o cerrando áreas de juego y conduciendo con sus cantos al público en torno de altares y confesionarios. También se utilizaba la estructura aérea del coro y de los púlpitos.

La investigación como instrumento de construcción del espectáculo

El proceso de construcción de *O Paraíso Perdido*, con sus extravíos y principalmente con sus aciertos, definió consistentemente el proyecto artístico del Vertigem. Su primera marca fue la comprensión del lugar que ocupa la investigación en el desempeño del grupo. Esto implicó, además, una comprensión de lo que define la investigación en arte. Frente a la falta de referencias sobre metodología que pudieran usar en su práctica teatral, el grupo acabó zambulléndose en el estudio de libros sobre metodología científica y haciendo, a partir de allí, adaptaciones para su trabajo cotidiano. Antônio Araújo llamó a eso una etapa de “meta-investigación”, una investigación sobre el modo de investigar, en la cual cada uno presentaba, en la práctica, su manera de enfrentar los temas y estímulos propuestos para el trabajo: “Reuniendo eso con los elementos de metodología científica, llegamos a la *observación activa*: dudar de los hechos, utilizar los cinco sentidos, estar presente en aquello que usted está haciendo, evitar pre-juicios” (Araújo, 2004: 81).

Por la vía empírica, al buscar asimilar una porción generosa de conocimientos, el grupo fue creando su propia metodología, en una “lectura y una apropiación muy personales de esos elementos” (Araújo, 2004: 82).

Con el pasar del tiempo, y a medida que realizaron nuevos espectáculos, la investigación como actividad independiente, en tanto antecede a la creación, cedió el lugar a la investigación como etapa constitutiva del espectáculo. Para la dramaturgista Silvia Fernandes, que acompañó al grupo en la creación de *BR-3*, “la marca más radical” de la propuesta del Teatro da Vertigem “es la concepción del teatro como investigación colectiva de actores, dramaturgo y director, en busca de respuestas a cuestiones urgentes del país...” (Fernandes, 2002: 35).

La construcción de *BR-3*, hasta el momento el modelo mejor acabado del Vertigem, se definió a lo largo de dos años de trabajo, incluyendo un viaje de algunas centenas de kilómetros desde la ciudad de São Paulo a la ciudad de Brasileia, en el límite de Brasil con Bolivia, pasando por la capital del país, Brasilia. En ese trayecto, realizado en poco más de un mes, el grupo recolectó informa-



BR-3. *Teatro da Vertigem*.
Fot. de Edovard Fraipont.

ciones, convivió con las poblaciones locales, trabajó con ellas en *workshops* y registró cuidadosamente la experiencia, de la cual resultó el material que alimentaría el trabajo hasta el estreno, en el año 2005.

El elemento propulsor de esa larga trayectoria fue la investigación de una posible identidad brasileña, que debía ser indagada en esos tres puntos geográficos, muy distantes entre sí, y no solo geográficamente. Después de ese periplo, la cuestión de la identidad adquirió un nuevo sesgo: desde el presupuesto sentido de unidad, se avanzó hacia la noción de una identidad fluctuante, en tránsito. Algo que obtendría dimensión metafórica al escogerse un río como espacio de la escenificación. No un río cualquiera, sino el principal río que atraviesa la ciudad de São Paulo, célebre por su papel en la historia de la colonización —por ser una importante vía de transporte para los exploradores³— y notable hoy en día porque es una cloaca a cielo abierto, uno de los cauces más contaminados de la red fluvial brasileña.

La dramaturgia desarrollada por Bernardo Carvalho dispone a lo largo de las márgenes del río, entre el flujo del agua y las movidas avenidas marginales que corren en paralelo, los escenarios (creados por Márcio Medina), que aluden a aquellas ciudades visitadas, las tres BRs —el título BR-3 hace alusión a las designaciones de las carreteras federales y también a la dupla de consonantes BR, de Brasil, que se repite en los nombres de las ciudades—.

No están allí sus marcos urbanos ni cualquier otro elemento que nos remita a la apariencia de las ciudades en sus existencias concretas: son más bien reconstrucciones imaginarias de las impresiones que marcaran la vista y la memoria de los viajeros:

Es preciso decir que el proyecto nunca pretendió la reproducción fotográfica o documental de esos tres sitios. Siempre fue más que nada la manera en que nuestra sensibilidad y nuestra imaginación fueron provocadas por los espacios. En ese sentido, es nuestra experiencia de pasaje por esos tres lugares lo que va a parar al espectáculo, y no el compromiso con una fidelidad mimética. BR-3 es el modo en que esos lugares nos atravesaron (Araújo, 2006: 17).

³ Llamados “bandeirantes” en Brasil, pues “bandeiras” era el nombre dado a las expediciones que realizaron los colonizadores para la exploración de la tierra. Estas continuaron hasta el siglo XVIII y los principales blancos de los “bandeirantes” eran las piedras y metales preciosos, así como la captura de indios para que trabajaran como esclavos en las labranzas.

Las referencias a “viaje”, “río”, “flujo”, “fluctuante”, “móvil” —términos que adjetivan el recorrido del Vertigem en la construcción de *BR-3*— se suman a otros elementos como la fuerte presencia de la religiosidad, factor común a las tres localidades visitadas, a pesar de que se manifiesta de manera diferente en cada una de ellas. En Brasilândia, barrio de la periferia de São Paulo, predominan los evangélicos; en Brasília, donde se decide la política nacional, lugar del poder, sensible a la corrupción y a los abusos, se destacan las sectas; en Brasileia, ciudad perdida en la frontera, lugar de doble identidad, de tránsito entre nacionalidades, predomina el ritual sustentado en la ingestión de plantas psico-activas, como la ayahuasca o santo daime. Esas religiones de base popular nada tienen que ver con la presencia de lo sagrado que marcó la trilogía bíblica, y suponen una aguda crítica del Vertigem, del mismo modo que traen al universo de la trama las demandas económicas que van devastando rápidamente la Amazonia, el tráfico de drogas y el poder corrupto, ya sea como parte de la fábula ya sea como comentarios narrativos.

La intriga de *BR-3*, a la manera de un folletín con matices trágicos, tiene por hilo conductor la historia de una familia, encabezada por una mujer humilde que ha emigrado de su lugar de origen en busca de su marido, desaparecido en las canteras de las obras de la capital en construcción (Brasília se inauguró en 1960). De inmigrante del Noreste a jefa del tráfico de drogas, y de allí al exterminio de su prole, la saga de esa mujer, de sus hijos y nietos, se desarrolla en localidades a lo largo de las márgenes del río según una topografía precisa: la Brasília imaginaria, por ejemplo, se levanta sobre los viaductos y sobre los cruces monumentales de las carreteras que atraviesan el río, en tanto que Brasileia se erige en los trechos abiertos. Los espectadores acompañan los episodios desde el interior de una barcaza que hace un recorrido de algunos kilómetros. Además, sobre el caudal del río se desplazan las *voadeiras* (embarcaciones) que transportan velozmente a los actores a los lugares de la representación, y los detritos que boyan y dan al río una siniestra imponentia.

En *BR-3*, el río asume un papel preponderante. Si es, por un lado, el lugar de la metáfora de la ciudad degradada, del Brasil múltiple y despedido, por otro lado, la materialidad de las aguas



BR-3. Teatro da Vertigem.
Fot. Edouard Fraipont

contaminadas es una realidad ineludible, presencia concreta que se percibe todo el tiempo en tensión con la ficción implantada en sus márgenes. El río es al mismo tiempo testigo y protagonista de la historia.

La elección de un espacio semánticamente fuerte

La elección del río Tietê como lugar de la construcción de *BR-3* corresponde perfectamente a uno de los principios del proyecto escénico del Vertigem. Cada una de las piezas de la trilogía bíblica se constituyó en el encuentro de esas dos acciones: la investigación y la elección de un lugar semánticamente fuerte que otorgó cuerpo y estructura a la dramaturgia escénica.

Después de la iglesia de *O Paraíso Perdido*, el Vertigem ocupó un hospital fuera de servicio para instalar en él el drama del hombre devoto en conflicto con Dios: *O Livro de Jó*. A los tormentos de Job se sobrepusieron algunas alusiones al SIDA, que en aquel momento asustaba a todos con la virulencia de su expansión. El ambiente frío y aséptico del hospital, con su mobiliario blanco —único elemento escenográfico—, realizaba el contenido de dolor y desamparo sugerido en el relato bíblico. Conservada la forma procesional del espectáculo anterior, el público, nuevamente no más de sesenta personas, acompañaba la vacilante figura de Job, desnudo y ensangrentado, recorriendo con él salas, escaleras y corredores del hospital, en una trayectoria ascensional que terminaba en una sala de cirugía del piso superior. Allí, en el centro de una pequeña platea que formaba un círculo, Job, prostrado en una camilla, bajo una luz enceguecedora, consumaba su camino de dolor en dirección a la redención. El final era una hierofanía:

Su cara es aguas,
Y su furia ahora duerme,
Y Él se derrama sobre mí.
(Parte del último parlamento de Job).

En contraste con la economía verbal de *O Paraíso Perdido*, en *O Livro de Jó*, la palabra, en la elaboración dramática final de Luis Alberto de Abreu, sustenta la trama de ese hombre abandonado por Dios y en busca de respuestas. Abreu



O Livro de Jó. Teatro da Vertigem.
Fot. Miriam Rinaldi y Roberto Audi.

conduce el texto con fuerza poética basándose en el lenguaje mítico. Los diálogos y los personajes se suceden dando cuerpo a un debate que ocurre en diversos niveles: el del hombre creyente que busca a Dios en lo más profundo del sufrimiento humano, el de la dimensión trágica del hombre que quiere saber —lo que remite a la dimensión mítica de un Fausto o un Edipo—, y el del dolor de la exclusión y de la impotencia frente al SIDA.

La tercera pieza de la trilogía hace sentir sus resonancias semánticas ya desde el título: *Apocalipse 1,11* se refiere al texto bíblico y a los ciento once presos que murieron en manos de la policía durante el episodio de una rebelión en el presidio de Carandiru, São Paulo, en 1992. En el proyecto original, el espectáculo ocurriría en las dependencias del propio presidio y contaría con la participación de algunos internos. La burocracia y las contraórdenes impidieron que fuera así. Finalmente, *Apocalipse* se estrenó en 1995 en una unidad presidiaria desocupada y solamente con los actores del grupo⁴.

Una vez más, un personaje conduce a los espectadores por las salas y corredores húmedos y malolientes de la prisión. En este caso es João, un inmigrante del Noreste, maleta de cuero curtido en la mano. El nombre João remite además al apóstol Juan, autor del escrito apocalíptico más importante y principal fuente del relato.

João viene en busca de una idílica nueva Jerusalén: “He aquí la tienda de Dios con los hombres. En ella no habrá más muerte, ni luto, ni clamor, ni dolor volverá a haber”, dice João en el Prólogo. Una vez más, hay un personaje en busca de algo; como en las otras piezas, es en primera instancia una búsqueda de sí mismo. En la construcción metafórica del espectáculo, este João también cumple el mandato del Apocalipsis 1:11: “Lo que veas, escríbelo en un libro y mándalo a las siete Iglesias”. Quien le encomienda esa misión, después de torturarlo y drogarlo, es el Ángel Poderoso, acompañado de su séquito de Ángeles Rebeldes, personajes que parecen una feroz tropa de choque nazi. En el transcurso de la pieza, todos serán testigos y deberán, entonces, así como João, declarar sobre lo visto. Y son muchas las abominaciones que se ven en *Apocalipse 1,11*.

La dramaturgia de Fernando Bonassi fragmenta las etapas de la peregrinación de João en dos



O Livro de Jó. *Teatro da Vertigem*.

⁴ La participación de reclusos en el espectáculo se produciría en una temporada que la pieza realizaría en Polonia, en el Festival Internacional de Teatro de Wrocław, en 2003.



Luciana Schwinden. O Livro de Jó.
Teatro da Vertigem.
Fot. Guto M.

actos, más un prólogo y un epílogo. En el meollo de la pieza, en el primer acto, que lleva el título de “Ascenso y caída de la Bestia”, la acción se concentra en el Club Bailable Nueva Jerusalén —la única Jerusalén a la que João consigue llegar—, donde un Anticristo, encarnado por un travesti obscuro y provocador, actúa como maestro de ceremonia de un *show* de variedades plagado de escenas chocantes y poblado de personajes grotescos. En el segundo acto, los espectadores se concentran en un patio interno cercado de celdas. Allí se realiza el “Juicio final”, sesión de enjuiciamiento y castigo de los personajes que atraviesan la trama apocalíptica.

Durante el trayecto que va del lugar de degradación (el Club Bailable) al escenario del juicio final, la dramaturgia de *Apocalypse 1,11* repasa paulatinamente todos los sentidos contenidos en el edificio carcelario —lugar de exclusión, punición, pérdida, humillación—, condiciones personificadas en las figuras grotescas que desfilan por el espectáculo. Está la libertina Babilonia, coadyuvante de la Bestia, que exhibe el sexo impudorosamente entre una aspirada de cocaína y otra. Está el negro que baila samba y hace las delicias de la platea para ser acusado luego de robo y ver recaer sobre sí todos los desafueros que constituyen el repertorio de clichés de la intolerancia y del prejuicio. Está además la pareja en trajes indígenas, que protagoniza un patético número de sexo explícito y remite, obviamente, al largo proceso de degradación al que han estado sometidos los indios en nuestro país. Y está todavía la Talidomida del Brasil, una corpulenta adolescente retardada y parálitica que, presa de una silla de ruedas, recita con esfuerzo las primeras líneas de la Constitución Brasileña para recibir en seguida el estupro de la Bestia al son del “Parabéns a você” (“Cumpleaños feliz”) —con derecho a torta y velitas— cantado por Babilonia en conmemoración de los quinientos años del descubrimiento del Brasil.

Entre el primero y el segundo acto, los espectadores son confinados contra las paredes de un largo y estrecho corredor, y presienten, más de lo que presencian, en ese ambiente casi a oscuras, una procesión de cuerpos inertes, desnudos y con marcas de tortura, transportados ágil y agresivamente por los Ángeles. Esta escena es la resolución del primer acto, que termina con una “invasión policial” del Club Bailable Nueva Jerusalén. Su sen-

tido, sin embargo, es inequívoco: se trata de una referencia directa a la masacre de Carandiru, pero puede también remitir a muchas otras masacres, que son cotidianas para los brasileños, e incluso a las perpetradas por la dictadura militar de los años 60-70.

En la escena siguiente, la del juicio final, todas las abominaciones que pueblan ese apocalipsis brasileño se juzgan allí y tienen su ejecución sumaria, de modo humillante y sin contemplación. En el último momento, hasta el mismo Juez, acorralado por la conciencia de que no hay salvación, se suicida por ahorcamiento. Quedan João y el Señor Muerto, un Cristo mudo y apático vestido con una inevitable túnica blanca, con quien el protagonista comparte un cigarro, displicentemente sentados sobre el suelo del patio.

La figura del Señor Muerto pertenece solo al Prólogo y al Epílogo. João lo encuentra luego en el inicio del espectáculo; lo descubre bajo una cama, como si estuviera sepultado. Es a él al que João dirige toda su angustia:

Escucha, ¿por qué sucede que yo corro, corro, corro... y no llego a ninguna parte? ¿Por qué sucede que yo rezo, rezo, rezo... y no soy atendido? ¿Por qué sucede que yo amo, amo, amo... y no soy amado? ¿Por qué sucede que yo trabajo, trabajo, trabajo... y no consigo tener nada? ¿Por qué sucede que yo respiro, respiro, respiro... y siempre me falta el aire? ¿Por qué? ¿Por qué? (*Parlamento de João hacia el Señor Muerto, Prólogo*).

El desenlace de *Apocalipse* presenta un João que, aparentemente apaciguado, supuestamente no más rehén del miedo, dispensa al Señor Muerto, empuña de nuevo su vieja maleta y sale por la gran puerta de hierro que da a la calle. Como en todos los espectáculos de la trilogía, los portones se abren en el momento final, y por ellos, siguiendo al protagonista por última vez, sale el público, también “liberado”. Es un público inquieto el que sale de *Apocalipse*.

Teatralidad y política

De *O Paraíso Perdido* a *Apocalipse*, el Vertigem desarrolla una trayectoria que gana paulatinamente una tonalidad política más intensa. La primera instancia de esa dimensión política deriva de la

propia presencia del grupo en los lugares escogidos para las representaciones. La rehabilitación de espacios públicos deshabitados, el desvío de la función usual —en el caso del templo—, exige un ajuste del foco sobre esos espacios, como si repentinamente fuera posible verles las entrañas. Pasear por un hospital vacío, lleno de ecos y residuos de existencias pasadas, ya nos impone otro modo de andar y mirar, más lento, más reflexivo. Ese efecto se amplifica cuando, a los contenidos que superponemos a los espacios, se suman aquellos evocados por el espectáculo, de los cuales no tenemos cómo protegernos.

Son espacios, a su vez, revigorizados en su función pública en tanto el teatro renueva su función de lugar de congregación en el sentido en que lo emplea Denis Guénoun: el teatro es un acto político en la medida en que toda convocatoria y toda reunión ejecutadas públicamente son actos políticos.

Lo político pertenece a la esfera de la propia naturaleza del consorcio y no es materia de la finalidad ni un excedente temático. Para Guénoun, el teatro es una reunión política que acontece en un espacio políticamente determinado, pero con el objetivo de producir allí una actividad que difiere de lo político propiamente dicho: “En principio, lo que es político del teatro no es lo representado, sino la representación: su existencia, su constitución *física*, por así decirlo, en tanto asamblea, reunión pública, congregación” (Guénoun, 2003: 14-15).

En un sentido convergente, Silvia Fernandes reflexiona sobre el *lugar* del Vertigem:

En la economía simbólica de una ciudad violenta como la nuestra, discontinua, sin coherencia estructural ni marcos efectivos de localización, la trayectoria del grupo es casi una inversión de la geografía urbana, en la medida en que invade espacios colectivos para reactivarlos por medio del trabajo de teatro. La iglesia tradicional, casi al lado de la catedral de Sé, el hospital fuera de servicio en el vecindario de la Avenida Paulista, el presidio en un barrio apartado, fuera del circuito teatral previsible, son espacios reales, concretos, con memoria e historia, que preservan los vestigios del uso público y, por eso mismo, colocan al espectador en una zona fronteriza entre la ciudad y el teatro (Fernandes, 2002: 40).

En confrontación con los espectáculos anteriores, *Apocalypse*, con la dramaturgia ácida de Bonassi, gana aún más contundencia política por las remisiones al contexto brasileño. En todo el espectáculo, en sus personajes y sus citas, se reconocen aspectos difundidos del Brasil de violencia, de prejuicio, de corrupción, expuestos de modo inclemente. Bonassi y el Vertigem construyen la metáfora más aguda del apocalipsis *aquí y ahora*, del apocalipsis brasileño.

El lenguaje de la pieza es irónico, paródico, farsesco, pero se combina con humor, cinismo, poesía y crueldad. La yuxtaposición de elementos contrastantes es fuente de resoluciones de intenso tenor grotesco, lo que obliga al espectador a un constante movimiento de ajuste de su discernimiento.

No hay confortación; en ese espectáculo no hay risa que serene. Hay, antes, una recusación de las conciliaciones. El mundo que se configura antes y después de este apocalipsis es un mundo en convulsión, ambiguo, caótico, dolorosamente fragmentado.

Tampoco hay solución en el plano mítico-religioso; este “fin de los tiempos” confina al espectador a un eterno presente de iniquidades. Le quedan la indignación o la impotencia. O ambas, combinadas. No hay cómo solucionar ese malestar en el plano de la ficción. No hay en ella ejemplaridad posible.

Por todo esto, *Apocalypse* es un espectáculo de alta teatralidad e impacto ideológico. Y esta es la segunda dimensión política de la obra, que Jorge Dubatti formula de modo inequívoco:

La mayor fuerza política del teatro está en su capacidad metafórica. Alcanza entonces con que el teatro sea bueno artísticamente para que se genere una ilimitada producción de pensamiento político. Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida (Dubatti, 2007: 197-98).

Por último, debe destacarse el hecho de que los espectáculos de la compañía nos instigan a pensar en el *lugar del Teatro*, su inserción en la topografía —real y simbólica— de la ciudad, y en el lugar

que ocupamos nosotros en ella. En ese sentido, cobra fuerza retórica el mandato del capítulo 1, versículo 11, del Apocalipsis, una directiva que, metafóricamente, define un papel para el artista y constituye, al mismo tiempo, una declaración de fe en el poder del arte.

Dramaturgia y proceso colaborativo

Las piezas de la trilogía y *BR-3* mantienen diferencias y similitudes entre sí, definidas por la maduración artística del grupo, por el sentido de continuidad que hace de sostén a sus investigaciones y por los colaboradores invitados que contribuyen en las creaciones del grupo.

En cuanto a este último aspecto, el Vertigem consagró una práctica que predomina en São Paulo, pero que también se difunde por todo Brasil y se afirma como modelo de trabajo colectivo. A ese modelo se lo llama *proceso colaborativo*. En la sucinta definición de Antônio Araújo, este se constituye “en una metodología de creación en que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen el mismo espacio de propuesta, sin ningún tipo de jerarquía, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos” (Araújo, 2003: 122).

Como principal diferencia respecto del modo de creación colectiva practicado en los años 70-80, el proceso colaborativo presupone el empeño de todos, el proceso de creación —desde el proyecto artístico hasta el producto final— se divide entre todos, pero sin que haya trueque de papeles o anulación de las especialidades: la responsabilidad final es asumida por cada uno en su especificidad.

Eso permite, por ejemplo, que el Vertigem invite a dramaturgos diferentes para cada uno de sus procesos. Sin embargo, la preparación del guión o texto de la pieza por parte del dramaturgo implica un vínculo estrecho con el proceso de improvisaciones de los actores y presupone la adhesión a la idea de dramaturgia como una construcción colectiva que, incluso así, ostenta una autoría.

Antônio Araújo hace una defensa del modelo en los siguientes términos:

Creemos en un dramaturgo presente en el cuerpo a cuerpo de la sala de ensayo, e intervenimos no solo en el andamiaje estructural o en

la elección de las palabras, sino también en la estructuración *escénica* de aquel material. En ese sentido, pensamos en la dramaturgia como una escritura de la escena y no como una escritura literaria, aproximándola a la precariedad y fugacidad del lenguaje teatral, a pesar del soporte en papel en el cual ella se inscribe. Lo que significa romper con su recurrente aura de eternidad para que ella se evapore en el sudor de la escena, en el *hic et nunc* del fenómeno teatral. En lugar de un escritor de gabinete, exiliado de la acción y del cuerpo del actor, queremos un dramaturgo de sala de ensayo, compañero vivo y presente de los intérpretes y del director (Araújo, 2003: 124-25).

La difusión de este modelo entre los grupos durante la última década ha revelado resultados contradictorios: por un lado, empujó a los colectivos a la discusión de los procesos creativos; introdujo la idea de un actor-creador, capaz de responsabilizarse, aunque parcialmente, de la construcción de la escritura dramática y escénica; y deshizo los riesgos de desorden producidos por el democratismo de la creación colectiva generalizada. Por otro lado, reveló inequívocamente la deficiencia de muchos grupos que, al intentar adoptar esos procedimientos, se enfrentaron con grandes dificultades.

En el trayecto entre la intención y el gesto, se hace evidente que muchos grupos no están en condiciones de practicar esos procedimientos porque se trata de un modelo que requiere disciplina, metodología, claridad de proyecto artístico y, principalmente, habilidades extraordinarias para el trabajo de improvisación, dominio verbal y capacidad de costura de los constituyentes creativos. Además, el proceso colaborativo exige una postura efectiva de desprendimiento y humildad en el acto de compartir ideas y en la renuncia a la autoría individual de los segmentos de la creación. En palabras de la investigadora y actriz de grupo Miriam Rinaldi, “la obra es un renuncia colectiva que surge de la fusión de muchas renuncias personales” (Rinaldi, 2005: 20).

Por otro lado, la afinación del proceso puede obtenerse únicamente con tiempo, no solo el tiempo elástico que dura la creación, ya que la duración extendida del proceso es de naturaleza metodológica, sino también el tiempo de madura-

ción del grupo, ya que es un trabajo en el cual la armonía y la conciliación son blancos por los que se lucha cotidianamente.

La nueva generación

El Teatro da Vertigem, a pesar de que sus procedimientos se han difundido entre muchos grupos, no establece propiamente un modelo, porque su condición de existencia constituye el propio proyecto artístico del grupo y viceversa. Los soportes sobre los cuales el Vertigem sustenta sus creaciones escénicas —investigación, largos procesos de preparación y de creación, interacción con un espacio semánticamente fuerte, proceso colaborativo, sentido de *work in progress*— son constituyentes que pocos grupos están en situación de mantener.

Incluso así, hay, sin embargo, unos pocos grupos de calidad que también desarrollan una búsqueda de nuevas relaciones de espacialidad en las venas intestinas de la ciudad, que definen modos colectivistas propios para la construcción de sus espectáculos y que, a partir de sus arrojados, han conseguido algunos buenos espectáculos.

Podemos citar, entre ellos, el trabajo del grupo Teatro dos XIX. Coordinado por Luiz Fernando Marques, el grupo se formó en la Universidade de São Paulo bajo la orientación de Antônio Araújo, que es también profesor del curso de dirección. El nombre del grupo remite a la primera investigación que realizaron, posteriormente transformada en espectáculo, y que tenía por objeto la situación de las mujeres que sufrían de histeria en el siglo XIX. En el año 2001, el grupo se instaló en un antiguo barrio obrero, construido en 1917, y allí realizó *Higiyene*. El espectáculo era procesional, se desarrollaba en la calle y en el interior de caserones en ruina, y se exhibía a la luz del día. Su tema principal, basado en una cuidadosa investigación, se refería al proceso de higienización urbana en el Brasil de fines del siglo XIX. En el centro de la ficción histórica, el principal blanco de las autoritarias campañas higienizadoras del gobierno de la época era la figura del *cortiço* (colmena), especie de conventillo que constituía un lugar de configuración híbrida, multirracial y en cierto modo promiscua, en el cual convivían los diferentes grupos de inmigrantes que llegaban a Brasil, en particular italianos, españoles y

portugueses. En el armazón de la trama, conformada por los cruces entre las historias que viven esos inmigrantes bajo la acción saneadora de las autoridades, subyacen cuestiones como la construcción de una nacionalidad sobre la base de la mezcla de culturas, alimentada por la índole luchadora, y conocedora de injusticias, de los inmigrantes. La presencia del espectáculo en el espacio de la villa sobrepone a ella el lugar ficcional donde habitan los fantasmas del pasado —“lugar de convergencia de la experiencia y de la memoria”—, y actualiza de ese modo sus ruinas.

Otro espectáculo que incluye elementos de espacialidad fuerte fue *Bastianas*, realizado por la Companhia São Jorge de Variedades, grupo formado también por jóvenes egresados de universidad. Sobre texto de Gero Camilo (extraído de su libro de cuentos *A Macaúba da Terra*), y bajo la dirección de Luís Mármora. El grupo se alojó durante el proceso de creación en un albergue municipal, lugar de recogimiento nocturno de familias sin techo y juntadores de papel.

Espectáculo procesional también, y construido como *work in progress* (2001-2003), *Bastianas* se presentaba al aire libre ocupando las áreas comunes del conjunto de edificaciones que componía el albergue. En el plano de la ficción, se ambientaba en la vida cotidiana de una aldea del Noreste y hablaba “de la creación, de la lucha por la tierra y de la voluntad humana de amor, sabiduría y sosiego” por medio de una combinación de historias y canciones con raíces en la cultura popular y en la tradición religiosa de la región del Noreste.

Muchos albergados, en especial niños, terminaron integrándose a la rutina de los ensayos y a las presentaciones de la pieza, participando en diversos casos en los momentos colectivos del espectáculo. No obstante, la inclusión de este en el medio del albergue y la interferencia de sus residentes no constituyó siempre una relación dócil. Por el contrario, muchas veces los habitantes del albergue, en ocasiones bajo los efectos del alcohol, reaccionaron de manera agresiva. Esa fue la marca tanto de la construcción del espectáculo cuanto de la temporada de presentaciones públicas: el contagio por contacto. *Bastianas* era un espectáculo diferente cada día por la interacción entre el elenco y los habitantes del lugar.

Por último, vale la pena mencionar un tercer trabajo, realizado en este caso por la Companhia Bartolomeu de Depoimentos. Su espectáculo *Acordei que sonhava*, estrenado en el año 2003, implica una variación sobre la propuesta de *espacio fuerte*: no ya la arquitectura urbana, sino el espacio sonoro de la urbe, la vocería de las calles, el *hip-hop*, el habla de la marginalidad, el dialecto africano (*iorubá*) de los oprimidos, la retórica de las tribunas y el palabrerío televisivo de los dominantes. *Acordei que sonhava* se construye con el entrelazado de todas esas voces para hablar del poder y de la opresión, temas que extrae de la obra en que se inspira, *La vida es sueño*. Escénicamente, se construye por medio de un juego permanente de contrastes e inversiones, ya en el plano lingüístico, ya en otras esferas como la intencional ambigüedad que se establece entre los sexos (Basilio, Segismundo y Clarín, por ejemplo, eran representados por mujeres).

El lenguaje propuesto por Bartolomeu de Depoimentos, asentado sobre la cultura del *hip-hop*, se abre a una comunicación simple y directa con públicos no convencionales. Frecuentemente, el grupo ha llevado a las calles sus músicas y sus momentos corales, y ha constituido así un segundo espacio para su trabajo, el de las intervenciones en escenarios públicos. Ese proyecto recibe el nombre de “Urgência nas Ruas” e incluye actividades de grafiti, presentaciones de *rap*, danza de calle (*break*) y otras manifestaciones derivadas del *hip-hop*.

Referencias bibliográficas

- ARAÚJO, Antônio (2003), *A Gênese da Vertigem. O processo de criação de O Paraíso Perdido*. (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, cópia xerográfica.
- ARAÚJO, Antônio (2004), “Teatro da Vertigem e o radical Brasil”, entrevista a Antonio Guedes, Fátima Saadi e Silvana Garcia, *Revista Folhetim*, 20, pp. 78-121.
- ARAÚJO, Antônio (2006), “Projeto BR-3”, *Teatro da Vertigem – BR-3*, coords., Silvia Fernández y Roberto Áudio, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, pp. 15-17.

- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I*, Buenos Aires, Atuel.
- FERNANDES, Silvia (2002), “O Lugar da Vertigem”, *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*, coord. Arthur Nestrovski, São Paulo, Publifolhas, pp. 35-40.
- GUÉNOUN, Denis (2003), *A exibição das palavras*, trad. Fátima Saadi, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto.
- GUSIK, Alberto (2002), “Uma ode ao ser humano”, *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*, ed. Arthur Nestrovski, São Paulo, Publifolhas, pp. 286-288.
- RINALDI, Miriam (2005), *O Ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1,11* (Dissertação de Mestrado), Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, cópia xerográfica.

El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria

Juliano Borba*

En este ensayo propongo mostrar el poder simbólico del teatro comunitario a partir del tema de la *celebración de la memoria*. Los conceptos *celebración* y *memoria* son principios que dirigen los trabajos de estos grupos teatrales comunitarios desde 1983, fecha de fundación del primer grupo, Catalinas Sur, en Argentina. Por un lado, el concepto de *celebración* está relacionado con la práctica festiva del evento teatral comunitario. Por otro lado, el concepto de *memoria* resume el claro interés de estos grupos de utilizar el arte teatral para interpretar su historia. En razón de estos referenciales prácticos relevantes, estos conceptos se tornan operativos en la aventura de interpretar el poder simbólico de este fenómeno teatral y social. Para desarrollar la conjugación de estos conceptos, *celebración* y *memoria*, primero caracterizo el teatro comunitario a partir de su práctica y su teoría. Finalizo empleando las ideas de Georges Balandier sobre el rol del espectáculo en la construcción y sostenimiento del poder, que me posibilitan entender el teatro comunitario como celebración, y las de Marshall Sahlins sobre el rol del lenguaje en la construcción de la historia y en la transformación cultural, que me permiten entender el teatro comunitario que tiene como tema la memoria.

Características del teatro comunitario: prácticas y teorías

El teatro comunitario, en términos mundiales, no es un fenómeno completamente nuevo. En Argentina hace 25 años que un número creciente de vecinos empezó a reunirse y utilizar las artes para recuperar y celebrar las memorias e historias del barrio. Es un movimiento teatral que en la actualidad cuenta con más de treinta grupos articulados en una creciente red nacional. Grupos de teatro comunitarios fueron formándose gradualmente con el fin de la dictadura militar en los años 80. El primer grupo de esta red de teatro comunitario fue Catalinas Sur, del barrio La Boca, en Buenos Aires. Fue una idea que surgió de una comisión de padres de la escuela local que querían hacer teatro

* Trabaja como docente en la Universidad Estatal de Santa Catarina (Brasil). Actualmente realiza la tesis doctoral sobre teatro comunitario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

como forma de hacer más sofisticados y complejos los encuentros barriales. Esta idea se concretó cuando el vecino uruguayo Adhemar Bianchi fue llamado para dictar un taller de teatro. El espacio de trabajo, la plaza del barrio llamada Islas Malvinas, ayudó a configurar la propuesta inicial: Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. El teatro callejero, en este período de transición política, significaba ocupar los espacios públicos y restablecer los lazos y redes sociales que en el período autoritario estaban tácitamente cerrados. Para eso el pueblo se acercó al teatro y se propuso el rescate de la memoria y de la cultura barrial haciendo de esto una forma de fiesta.



Catalinas Sur.
Fot. Juliano Borba.

Este teatro realiza un rescate histórico y cultural por medio del cual se apropia con libertad de distintos lenguajes artísticos, principalmente los que eran practicados y que se estaban perdiendo: teatro de actores, máscaras y títeres de diversos modelos y tamaños, radio comunitaria, radio teatro, periodismo, articulación comunitaria, etcétera. Las actuaciones están basadas en el cómico circense, raíz del teatro nacional argentino. Con la cantidad de vecinos artistas que participan en estos grupos y con la urgencia de generar espacios igualitarios de participación los grupos tienden a crear personajes prototípicos y utilizar escenas con coro y música. Hay un claro interés por la historia y en esta perspectiva practican una actitud de ironía ante los actos políticos oficiales, al mismo tiempo que proponen versiones, ideas, imágenes, mitos, payasos y héroes. Este tipo de teatro caricatural y paródico es influencia y sincretismo de una variedad de prácticas teatrales populares que formaron parte del arte y la cultura argentina: la opereta —ópera bufa musicada con hablas discursadas y cantadas de género cómico y sentimental—, la zarzuela —ópera dramática musical traída a la Argentina por los españoles e italianos—, el sainete —comedia corta de dos o tres personajes—, el candombe —ceremonia carnavalesca fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular argentino—, y la murga —práctica festiva carnavalesca que empezó cerca de los años 1900 en los suburbios de Buenos Aires con tono de sátira política—, entre otras.

El teatro comunitario argentino tiene como premisa el contacto y diálogo entre los vecinos. Esta premisa está relacionada con las ideas de ocupar los espacios públicos y el teatro, encontrarse en el

espacio territorial de las comunidades, que generan esa inmediatez que los otros teatros no tienen. El director Adhemar Bianchi propone las raíces del teatro comunitario como prácticas anteriores al teatro occidental, antes de los griegos. Para él los rizomas teatrales que influyen en su grupo se encuentran, precisamente, cuando las personas eligen agruparse, identificarse y celebrar sus características a través de representaciones, performances y rituales, pero principalmente fiestas y celebraciones. El teatro comunitario sería un desarrollo cultural casi natural de grupos humanos que celebran juntos y tienen proyectos de valorizar sus idiosincrasias. Esta valorización es a partir del arte que les posibilita interpretar y comunicar sus ideas. La raíz más específicamente teatral sería el teatro hecho por las personas del pueblo. Este teatro comunitario de hoy sería un rescate contemporáneo de un modo teatral esencialmente relacionado con la cultura de las fiestas populares, practicada durante muchos siglos como una forma de comunicación y celebración de los grupos y sociedades humanas¹.

Según la tesis de Marcia Pompeo Nogueira (2002:45), el teatro comunitario, o como ella lo llama *teatro en la comunidad*, o aún *teatro para el desarrollo*, utilizando la acepción inglesa *theatre for development* – TFD, surgió entre la Primera y Segunda Guerra Mundial a partir de los Agit-Prop, los teatros de agitación y propaganda del inicio del siglo XX. Para esta investigadora, las relaciones de comunidades con el teatro tiene dos vertientes originarias: por un lado, el teatro de propaganda, generado por los programas de desarrollo financiados por naciones ricas en los países que necesitaban ayuda, en continentes como África, Asia y Latinoamérica. Estas prácticas teatrales eran formas poco interactivas y tenían el objetivo de ofrecer mensajes sobre salud, agricultura, educación, etcétera, usando un lenguaje que fuese eficaz para las regiones con alto nivel de analfabetismo. Por otro lado, el teatro para el pueblo, grupos teatrales sensibilizados por las temáticas de la guerra, por las relaciones desiguales entre ricos y pobres, investigaron estos problemas cotidianos en sus producciones artísticas y presentaron sus espectáculos en las comunidades. A través de evaluaciones críticas de esas prácticas surgió lo que Pompeo Nogueira llama “teatro poéticamente correcto”. O sea, un modelo de teatro no desde afue-

¹ Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas realizada el 22 de diciembre 2007.

ra de las comunidades, sino desde dentro de las comunidades, hecho por estas en un ambiente de participación y diálogo, utilizando la imaginación para manipular dialécticamente los contenidos, formas y realidades (2002: 45-63).

Baz Kershaw interpreta este movimiento de llevar un arte de alta calidad producido en el centro para las periferias como *democratización de la cultura*. Para él los resultados más expresivos de este procedimiento hegemónico y dominante son reforzar el papel consumista del pueblo y generar una sensación de que ellos jamás serán aptos para hacer algo así, o sea que ellos no tienen el derecho ni la capacidad de hacer su propio arte y de pensar su propia cultura, como una conspiración para mantenerlos en sus propias subyugaciones no creativas. Su investigación apunta a una transición hacia un teatro más participativo que él llama *democracia cultural* (1992: 149).

Eugene van Erven, Susan Haedicke y Tobin Nellhaus realizaron investigaciones distintas sobre el teatro comunitario contemporáneo en diferentes regiones del mundo. Ellos acordaron que el teatro comunitario da nombre a prácticas diversas y esta diversidad está relacionada con circunstancias geográficas, económicas, políticas, sociales y culturales en las que estas comunidades están insertas, y además con los objetivos de los que lo hacen. No obstante, estos tres investigadores lograron descubrir tres características comunes: a) participación de miembros de la comunidad con objetivo de garantizar la autoridad colectiva; b) trabajo artístico generado colectivamente a partir de improvisaciones con la dirección de un profesional que puede pertenecer o no a la comunidad; c) redefinición de los textos teatrales, los cuales generalmente son remplazados por historias locales y personales. La idea general es practicar el teatro como un proceso social, político y cultural y no solamente como un proceso estético (Haedicke y Nellhaus, 2000; Van Erven, 2001).

Muchos de estos estudios hacen referencias a las ideas de Paulo Freire y Augusto Boal para explicar el teatro comunitario dialógico, participativo e independiente. Freire (1972) fue pionero en proponer una metodología de educación a través del diálogo, participación colectiva y utilización de contenidos generados desde dentro de los grupos, lo que él llamó *temas generadores*. Dentro

de estos paradigmas el teatro comunitario podría ser el propio proceso de educación. Boal generó sus ideas de la evaluación de sus prácticas teatrales *pseudo* revolucionarias tomando las ideas de Freire. Su teatro surgió el de un grupo de intelectuales de la ciudad que presentaba en comunidades una obra que propugnaba que el pueblo tomase sus armas para luchar por sus derechos. A partir de una autoreflexión percibió que el teatro debería ser hecho por la gente como preparación educacional y cultural para la acción, o mejor, la revolución. Sus propuestas fueron radicales en el sentido de posibilitar la participación, no solamente de actores o cualquier interesado en hacer teatro, sino también y sobretodo de los espectadores, que a partir de este momento él empezó a llamar *espect-actores*, o sea, capaces de expresarse a través del teatro. El teatro para Boal (1978) servía claramente como una herramienta de comunicación y debate, una forma participativa de articulación y generación de ideas y acciones a través del teatro. Esta propuesta poética política fue una fuerte fundamentación práctica para que el teatro fuera popularmente practicado con la filosofía del diálogo y participación propuesta por Freire.

En este sentido, el teatro comunitario argentino es un arte cultural colectivo, con métodos dialógicos e inclusivos, que construye identidad colectiva a partir del rescate de la memoria. Los integrantes de la Red de Teatro Comunitario en Argentina creen, a partir de sus experiencias propias, que el arte puede ser un transformador social si se agrega la gente para actuar según sus intereses. En este sentido su proceso de producción, circulación y consumo es conscientemente distinto del arte comercial, que para ellos es un arte preparado para ser consumido, un arte de venta y exhibición que no dialoga. Este es un arte que no motiva a las personas a hacer lo suyo, por eso consolida el *status quo*². Este arte es predominantemente un arte mediado por los vehículos de comunicación de masa. En este sentido el arte comunitario es distinto porque es un arte inmediato, en contacto directo entre los artistas y su comunidad.

El teatro comunitario y el poder de la memoria

En Latinoamérica el año de 1983 fue importante por marcar el fin de las dictaduras militares

² Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas realizada el 22 de diciembre 2007.

en Argentina y Brasil. En Argentina esta fecha supuso el fin de un siglo de sucesivas intervenciones militares autoritarias y el paso a gobiernos constituidos democráticamente. El mundo de los 80 experimentó cambios generalizados de proporciones inéditas con circunstancias tales como la disolución del poder del estado y la transnacionalización del mercado a partir de los procesos y productos de la globalización. Resumiendo, el surgimiento de una sociedad con características nuevas, “en que todo queda mostrado y todo es puesto a actuar” (Balandier, 1994: 37), lo que vamos a llamar aquí “sociedad del espectáculo”, tomando el término de Georges Balandier (*Ibid.*) Este es el contexto en el cual se desarrolló el teatro comunitario argentino, como un sueño utópico de integrar la sociedad del espectáculo a partir de un sincretismo de lenguajes artesanales, sin hacer concesiones de sus valores y objetivos: celebrar la memoria a partir de los intereses de la comunidad. De este modo esta práctica fue envolviendo a los vecinos y estos fueron experimentando sus beneficios.

Marshall Sahlins muestra que existe una relación dialéctica entre historia y cultura en la que el lenguaje juega un rol importante de interpretación y comunicación. De acuerdo con Sahlins, el evento histórico no debe ser interpretado solamente como un acontecimiento característico del fenómeno. La atención debe venir de la relación entre el acontecimiento y un sistema simbólico dado, aunque como fenómeno este tenga fuerzas y razones propias, independientes de cualquier sistema simbólico —el evento se transforma en lo que le es dado como interpretación (2003: 14-15). El teatro comunitario, a partir de su creatividad interpretativa y su enfoque sobre las historias desafía el orden simbólico dominante al mismo tiempo que propone nuevos símbolos y sistemas de significación. Utilizo tres espectáculos de Catalinas Sur y uno del grupo Patricios Unidos de Pie como ejemplos de este potencial en acción. El primer espectáculo es *El vengador del riachuelo*, un espectáculo de títeres para adultos basado en un radio teatro escrito por el grupo Catalinas Sur. Retrata el período de 1930, cuando se incrementaron las disputas entre los sectores dirigentes y la sociedad dividida ante un gobierno popular, democrático, pero inoperante, hasta que se llega al golpe militar del General Uriburu contra Yrigoyen. Uno de sus protagonistas es Abelardo, un joven de 25 años

que llega a La Boca, Buenos Aires, para solucionar el misterio del asesinato de su padre, el cantor llamado Zorzal. Como historia de un héroe de la comunidad, el protagonista es inteligente, valiente e incorruptible y se junta con los vecinos para encontrar al asesino de su padre y combatir a una clase dominante corrupta que está enfrentando la crisis de forma oscura y criminal. Este es el último espectáculo del grupo Catalinas Sur, que tiene su estreno previsto para 2008.

El segundo espectáculo es *El Fulgor Argentino*, el más importante de Catalinas. Estrenado en el final de 1998, cuenta, en la visión del grupo, 100 años de historia Argentina, de 1930 a 2030. Esta no es una producción histórica, sino un rescate de algunos pasajes que quedaron guardados en la memoria colectiva y de los que el grupo deseó dar su versión. La metáfora y el hilo conductor es el Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino, un club barrial de La Boca, que a través de sus actividades, durante estos 100 años, se torna la lente por la cual esa historia es vista y el futuro es vislumbrado. Según Jorge Dubatti, este club de barrio se transforma en la unidad espacial del relato y se convierte en una alegoría del país (Dubatti en Bidegain, 2003: 130). Para este espectáculo el equipo de dramaturgia contó con la asesoría de un historiador de la comunidad.

El tercero es el espectáculo *Venimos de muy lejos*, que cuenta la historia de la ocupación del barrio de La Boca por inmigrantes a través de una colección y selección de fragmentos de historias y personajes reales y también chismes y leyendas que habitan la imaginación y la memoria de los habitantes del barrio. De forma declarada el espectáculo no tiene pretensiones históricas o antropológicas, partiendo de las historias comunes del barrio y de la imaginación artística para retratarlas. No obstante, esta libertad posibilitó celebrar la llegada de estos inmigrantes, que en un conventillo viven momentos de dificultad y de esperanza. Su estreno fue en 1990 y a partir de esta fecha fue puesta en escena todos los años con impresionante éxito de público.

Por último, el grupo Patricios unidos de pie, del pueblo de Patricios, en el partido de 9 de Julio, en la provincia de Buenos Aires, es un ejemplo emblemático por su claro poder estético y simbólico para generar nuevos significados y articulaciones



El Fulgor Argentino. *Catalinas Sur*.
Fot. Juliano Bórba.



El Fulgor Argentino. *Catalinas Sur*.
Fot. Juliano Bórba.

en el seno del mismo pueblo, moribundo hasta la creación del grupo de teatro. Nadie escuchó nada de este pueblo, que padecía de falta de motivación desde 1977, cuando el ferrocarril dejó de pasar por allí. Las 6000 personas que vivían en Patricios se redujeron gradualmente en 600. Este grupo teatral surgió en 2002, cuando las dos directoras, la medica Mabel “Bicho” Hayes y la directora teatral Alejandra Arosteguy, invitaron a Adhemar Bianchi y Ricardo Talento para realizar un taller de teatro comunitario en este pueblo.

Con el teatro se generó una nueva vida en el lugar. Los primeros encuentros del grupo buscaron rescatar la memoria de Patricios. Después, estas historias personales y comunitarias fueron sintetizadas en el espectáculo *Nuestros recuerdos*. El espacio escénico es la antigua estación de tren, ahora reciclada por el grupo, o sea, por la comunidad. También se articuló un festival de teatro comunitario en Patricios, en el cual la comunidad presenta su espectáculo y genera espacio para la presentación de otras comunidades, creando así un intercambio de historias, de estéticas y de técnicas. Las 600 personas que habitan el pueblo pasan a ser más de 1.000. Estas se alojan en las casas de los habitantes. A partir de la organización teatral otras organizaciones empezaron a modificar esta y otras comunidades cercanas. Como ejemplo de organizaciones que surgieron a partir del teatro comunitario tenemos el Programa Pueblos, que tiene el objetivo de valorar la vida en el campo y evitar el éxodo rural utilizando la cultura y las artes. O sea, a partir de la identificación de las idiosincrasias de cada pueblo se busca generar oportunidades laborales con sustentabilidad, como fiestas, festivales, turismo rural, entre otras. El arte teatral logró diálogo, información, comunicación y técnica. Para eso, empezaron a arreglar las cosas en el pueblo para recibir a los visitantes y para valorizar la vida en el campo (Balmaceda, 2007 y Bidegain, 2007).

Con estos ejemplos quiero mostrar que las historias son ordenadas culturalmente, de acuerdo con los esquemas de significación. Y el arte posibilita un proceso de interpretación de acuerdo con las capacidades y necesidades humanas de simbolización. Sahlins propuso que, al mismo tiempo, los esquemas culturales son ordenados y cambiados históricamente, porque los significados son reevaluados cuando son realizados en la

práctica (2003: 8-9). Lo que quiere decir que, si por un lado las personas organizan sus proyectos y dan sentido a los objetos partiendo de la comprensión preexistente del orden cultural, o sea, la cultura es históricamente reproducida en la acción, por otro lado, las circunstancias contingentes de la acción no se conforman necesariamente a los significados que le son atribuidos por grupos específicos. Los hombres creativamente repiensen sus esquemas convencionales, y así la cultura es alterada históricamente en la acción (*Ibid.*). “La verdad mayor de este diálogo consiste en la indisoluble síntesis entre pasado y presente, sistema y evento, estructura e historia” (*Ibid.*: 193). En este sentido, el lenguaje es el instrumento principal de este proceso, y como dijo Cassirer (1933: 23), no es inmaculado u objetivo, sino más bien un mediador en la formación de los objetos.

Partiendo de estos principios puedo entender que el teatro comunitario como acción cultural e interpretación estaría, al mismo tiempo, poniendo en riesgo las estructuras simbólicas existentes y produciendo, compartido y consumiendo bienes culturales y artísticos, o sea, simbólicos, a partir de referencias culturales propias, críticas a las referencias dominantes. Ante la supremacía del poder de comunicación que tienen los sectores dirigentes, el teatro comunitario vino a ofrecer una alternativa comunitaria para interpretar la historia a partir de una perspectiva local, al mismo tiempo en que se integró creativamente en la sociedad del espectáculo.

La celebración del teatro comunitario argentino

Celebración en este ensayo es entendido como un concepto que remite a una predisposición humana simbólica colectiva de marcar de forma ritual y festiva aspectos de la memoria y de la identidad. *Celebración* es una práctica ligada al sentimiento colectivo de alegría de reunirse para producir, compartir o consumir juntos sus bienes materiales y simbólicos. Como dijeron Ralph Rinzler y Peter Seitel, “en cualquier lugar donde el espíritu humano se siente libre, las personas celebran. Todas las culturas conmemoran lo que las hace distintivas e importantes ante sus propios ojos” (en Turner, 1992: iix). La movilización festiva del evento teatral comunitario se articula

en función del tono de satisfacción y de alegría de haber cumplido colectivamente con la misión artística y estar reuniéndose con sus convidados para compartir el resultado. El grupo Catalinas Sur surgió a partir de una fiesta del barrio, y mantiene la idea que generó el movimiento como un concepto operativo para sus procesos. El director Adhemar Bianchi me contó que ellos utilizan la idea de fiesta como una metáfora para sus eventos teatrales: “vamos a recibir a nuestros invitados y para eso tenemos que preparar todo muy bien. Nuestras ropas tienen que estar limpias y planchadas, el espacio necesita estar limpio y arreglado, tiene que haber comida y bebida. Tenemos que hacer un ensayo antes de la función para asegurar la calidad de nuestra presentación”³.

Siguiendo esta línea, los rasgos del evento teatral comunitario producido por estos grupos trascienden lo que podría caracterizar un espectáculo teatral. Es un ambiente que invita a los participantes a relacionarse entre sí a partir de la conmemoración: sándwiches, *choripán*, tartas, pizzas, agua, gaseosa, vino, entre otras cosas, están disponibles y son consumidos por las personas, que independiente de sus *status* sociales hacen una gran cola para comprar. Mientras están en la cola esperando la comida o comiendo tienen la oportunidad de interactuar. Interpreto esto como parte conmemorativa del ritual teatral comunitario que recibe, iguala e integra.

La celebración del teatro comunitario demostró ser un concepto base flexible que permitió a estos grupos reunirse para accionar con el arte según los nuevos y constantes desafíos del contexto espectacular de la sociedad. Las estructuras del poder autoritario, después de un siglo de intervenciones militares en el país, fueron integradas en la cultura de la comunidad. Para la directora del grupo Patricios Unidos de Pié, Mabel Hayes, el contexto de la dictadura generó relaciones de miedo y desconfianza y el teatro comunitario trajo una solución, incluso mucho tiempo después de su fin: “No había cómo saber si tu vecino era o no era un espía del gobierno militar. Las personas no interactuaban socialmente y solamente se conocían por medio de los prejuicios y chismes. Terminó en 2002 cuando empezamos con el grupo de teatro”⁴. O sea, incluso después del fin de la dictadura, las personas no se abrieron, no restauraron las redes sociales. Eso se explica porque

³ Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

⁴ Entrevista con Mabel “Bicho” Hayes en el Pueblo de Patricios realizada el 23 de noviembre de 2007.

muchos de los mecanismos de poder dominantes se conservaron a través de mecanismos más efectivos y difíciles de identificar y combatir que la violencia y el autoritarismo: la transposición y producción de imágenes, la manipulación de símbolos y su ordenamiento en el cuadro ceremonial (Balandier, 1994:18).

Propongo que el teatro comunitario opera como un movimiento que pone en riesgo, a partir de la periferia de su acción artesanal y efímera, el aparato espectacular sofisticado y rico del poder dominante que interpreta los eventos según sus intereses. Considero en mi articulación las diferencias circunstanciales entre la acción a partir de los medios de comunicación de masa y a partir del teatro. En este contexto, el poder de la celebración del teatro comunitario es llamar a la gente para fabular creativamente sus versiones de los hechos y no simplemente limitarse a consumir los productos de la industria cultural. Ellos ahora forman parte de esta industria cultural, y la desafían desde adentro con sus objetivos, sus teorías, sus métodos y sus productos. Si los sectores dirigentes necesitan de intermediarios para este contacto con la opinión y audiencia pública, el teatro comunitario tiene una ventaja porque es producido y presentado en los espacios públicos donde está la gente. Es decir, que si el poder dominante utilizaba y aún utiliza, a pesar de las diferencias del contexto, el hecho espectacular y los medios de comunicación de masas para garantizar la subordinación, los grupos de teatro comunitario entran creativamente en esta sociedad espectacular para celebrar la utopía de la vida comunitaria a través de un contacto inmediato con la gente.

La propuesta comunitaria, en este combate ideológico del arte del pueblo contra el arte dominante, es que el pueblo, al contrario de transformarse en “figurante fascinado del drama al que le invitaba a participar el dueño absoluto” (Balandier, 1994: 35), y ahora lo hace desde numerosos poderes difusos y a veces contrastantes, es invitado a acercarse al teatro y agruparse para protagonizar una fiesta de investigación por la memoria. A través del lenguaje teatral, encontraron no la antropología teatral, sino una antropología social de sí mismos, para transformar la sociedad según sus propios intereses⁵. El teatro comunitario, a partir del acto de celebrar artísticamente, es una herramienta de poder cultural. Una práctica

⁵ Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

que puede desafiar los esquemas propuestos y proponer otros nuevos.

Por otro lado, el teatro comunitario articula una serie de elementos que podrían justificar este poder popular de generar signos y significados a partir del concepto de *celebración*. Sus rituales de celebración se constituyen sobre la puesta en escena de historias locales como un momento principal, o sea, es una celebración donde el grupo comunitario comparte sus mitos y sus valores. *El vengador del Riachuelo*, por ejemplo, surge como contrapunto a la clase dirigente de la década de los años 30. El propio Abelardo se propone como el héroe y el bufón, mostrando otro modelo, que es el hombre popular que piensa y acciona a partir de sus valores y estos son comunitarios. El elemento artístico popular es mirado con curiosidad de aprendizaje por el teatro comunitario, que ambiciona ser el palco que genera conexiones con los orígenes artísticos y sociales de las comunidades, como el circo, las parrilladas, los bailes y los teatros. Los lugares y espacios del teatro comunitario están llenos de significados a partir de la fiesta y la celebración. Son generalmente espacios públicos que, por abrigar estos eventos espectaculares, se tornan monumentos llenos de poder simbólico para estos vecinos de estas comunidades.

Por último, es preciso reconocer la importancia de la palabra en este espacio de interpretación, representación y celebración comunitario. Incluso aunque esta venga principalmente acompañada de otros lenguajes artísticos, como la música, las artes visuales y escénicas, los objetivos de comunicación que tiene el teatro comunitario son facilitados por el poder mediador, objetivo y representativo de la palabra que se conjuga con coherencia con los demás lenguajes para producir un discurso escénico muy seguro y una relación de intertextualidad con su público eficaz. La cualidad de su dramaturgia, el rigor de hacer un arte de calidad conjugado con la energía del pueblo actuando, cantando, danzando y tocando junto es la razón del impacto de sus obras sobre los vecinos que se acercan para participar.

Referencias bibliográficas

AUGÉ, Marc (2005), *Los no lugares: Espacios del anonimato, una antropología de la sobre-*

- modernidad*, (1992), trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- BALANDIER, Georges, (1994), *El poder en escena: de la representación del poder al poder de la representación* (1992), trad. Manuel Delgado Ruiz, Barcelona, Paidós.
- BALMACEDA, Carlos (2007), *La historia de un pueblo que despertó en un teatro*, en *La Mestiza*, 1 (julio).
- BIDEGAIN, Marcela (2007), *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.
- BOAL, Augusto (1977), *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- FREIRE, Paulo (1972), *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HAEDICKE, Susan y NELLHAUS, Tobin, (eds., 2001), *Performing Democracy: International Perspectives in Urban Community Based Performance*, An Arbour, University of Michigan.
- KERSHAW, Baz (1992), *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge.
- PAVARANO, Cristina y BIANCHI, Adhemar (2007), *Historia de una utopía: Grupo Catalinas Sur 1983-2007*, Buenos Aires, El Galpón de Catalinas.
- POMPEO-NOGUEIRA, Marcia (2002), *Poetically Correct Theatre for Development*, tesis de doctorado, Exeter, University of Exeter.
- SAHLINS, Marshall (2003), *Ilhas de Histórias* (1985), trad. Barbara Sette, Rio de Janeiro, Zahar.
- TURNER, Victor (ed., 1982), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington, Smithsonian Press.
- VAN ERVEN, Eugene (2001), *Community Theatre: Global Perspectives*, London & New York, Routledge.

Todo hábito se convierte en vicio: el cabaret de Las Reinas Chulas

Gastón A. Alzate*

Crear un país es teatralizarlo.

Carlos Monsiváis

El movimiento de cabaret contemporáneo mexicano ha experimentado grandes transformaciones en la primera década del siglo XXI. De entre la diversidad de artistas y promotores culturales involucrados, la labor realizada por la compañía Las Reinas Chulas sobresale por su generosidad y por la influencia que ejerce como potencializadora de las diversas propuestas que nutren el género. El objetivo de este ensayo es evaluar la tenaz labor de esta compañía conformada por Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé, incluyendo su producción teatral, su labor pedagógica enfocada en los diversos talleres de cabaret que imparten, sin olvidar su papel en la sistematización del legado de sus maestros Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez, que junto con Astrid Hadad y Regina Orozco conformarían lo que podríamos llamar la primera ola del cabaret mexicano contemporáneo.

Como he analizado en *Teatro de Cabaret: imaginarios disidentes* (2002), el carácter emergente del cabaret mexicano viene signado por la crisis de las representaciones teatrales tradicionales. Crisis que permitió que el género pudiera resurgir, impactar y encontrar un lugar dentro del orden simbólico oficial (a pesar de su carácter contestatario) de la cultura mexicana. Aquí hay que aclarar que no todos los artistas del cabaret mexicano contemporáneo intencionalmente buscan cuestionar el teatro “formal”, pese a que los iniciadores (Hadad, Vasconcelos, Rodríguez) sí tienen y tuvieron esa intencionalidad. Tampoco todos conciben el género como parte de un movimiento de resistencia política. Se podría decir que hay toda una gama de posiciones frente al tema. Incluso hay quienes esgrimen que hacen cabaret por razones económicas, mientras otros terminan financiando sus propios espectáculos. Aun así, la gran mayoría de los artistas de teatro de cabaret destacan la importancia del carácter autónomo y/o de creación

* Profesor asociado de Literatura y Teatro Mexicano en California State University-Los Ángeles. Editor de KARPA. Revista de Crítica Teatral y Cultural (<http://web.mac.com/karpa1/Site/KARPA.html>).

colectiva del género. Del mismo modo, sus propuestas se caracterizan por una visión crítica, ya sea de la historia mexicana o de la realidad social (o mundial) actual, se presentan en espacios nocturnos (a veces también en escenarios o festivales teatrales, lo cual forma parte del proceso de legitimación del género), y se basan fundamentalmente en el humor y en la música como fuerzas motoras de los espectáculos.

Cualquier estudio al respecto debe tomar en consideración el hecho de que a finales de la década de los años 80 el cabaret emergió como parte de un fenómeno común en Latinoamérica de des-territorialización de las relaciones tradicionales entre el poder y el saber, propia de la ideología de la posmodernidad (Sarlo, 1994; García Canclini, 1998; Martín-Barbero, 2003). Desde su origen, el cabaret mexicano contemporáneo hizo parte del desplazamiento de la conciencia crítica de la realidad que otrora perteneciera casi exclusivamente a la cultura letrada, incluyendo al teatro académico, la intelectualidad, la academia en general, e incluso al periodismo en su sentido más ilustrativo. Si bien es cierto que el teatro de carpa y el teatro de revista también desarrollaron esta labor de crítica social y política al principio del siglo XX en un contexto de economías no neoliberales ni globalizadas, con los fenómenos de la globalización este carácter del cabaret —como saber crítico— se ha legitimado como una voz dentro de los saberes críticos, principalmente por el carácter dialéctico de su reflexión, poco presente en otras representaciones culturales y estéticas de entretenimiento. Es decir, el género de cabaret es un saber, en el sentido que Michel Foucault le da a este término en *La Arqueología del saber* (1980), ya que hace parte de una forma discursiva concreta a la que la cultura recurre para configurarse y entenderse a sí misma. Por mencionar unos pocos ejemplos, una cabaretera, Hadad, fue invitada a la feria de Hanover 2000 como representante de la cultura mexicana, Jesusa Rodríguez ha llevado a cabo una intensa labor como activista en favor de Manuel López Obrador y no se diga menos sobre la de Tito Vasconcelos como defensor de los derechos humanos de la comunidad LGBT en México. Ambos son igualmente reconocidos como artistas y como activistas en el ámbito mexicano, incluso por los grandes medios de comunicación. La prolífica producción de estos artistas, junto a la de

la cantante y actriz Regina Orozco, completaría el marco de legitimación de un movimiento que pese a las tensiones inevitables con el teatro institucional, tiene ya su carta de ciudadanía. Hoy en día esa voz del cabaret se ha expandido y sigue en aumento. Un ejemplo de ello es la notable presencia de Las Reinas Chulas en los medios, especialmente en la radio, a la que son invitadas constantemente para discutir sobre la diversidad, opinar sobre las leyes de sociedades de convivencia, sobre política, cultura o teatro. Como afirma Ana Francis Mor:

Lo interesante es que justo estas mesas de opinión ya necesitan esta voz desde el humor, porque se supone que nosotras somos especialistas del humor, la única especialidad que tenemos. En ese sentido a mí me gustaría retomar una idea que tiene Jesusa [Rodríguez], que dice que el humor es como un bisturí que sirve para matar o para sanar (Marín y Alzate, 2008).

Parte del éxito de lo que hemos llamado la primera ola del cabaret (ver “The First Wave of Contemporary Mexican Cabaret”, en Alzate, 2008) se debió al desplazamiento de la dramaturgia predominante en el teatro formal y a la estratégica recuperación de un escenario teatral plural y abierto, el cual logró mantenerse económicamente (no sin dificultades) por su estrecha relación con espacios considerados como “para-teatrales”. Precisamente el conservar esta autonomía y dar continuidad a esos espacios dramáticos es lo que ha permitido que este género siga abriéndose hacia otros públicos e incluso que llegue a atraer a una parte del público del teatro formal o académico, ya que este en no pocas ocasiones ha llegado a ensimismarse en un excesivo formalismo o esteticismo en gran parte por esa enfermedad del “teatro de director” que, aunque con significativas excepciones, ha padecido México. Si algo han aportado Las Reinas Chulas con su producción y con sus talleres de cabaret es el abrir alternativas a ese sistema monolítico que tiende a eliminar la capacidad autogestiva y autocreadora de los actores y de las actrices. El teatro de director se convierte en un ente fundamentalmente en soliloquio que crea una gran distancia con el público. Un ejemplo de esto se encuentra en el montaje de obras sobre temas o estéticas muy ajenas a las preocupaciones de la cultura mexicana. Aquí el problema no es tanto que los temas sean lejanos a una supuesta mexi-

canidad, sino la falta de real interacción o diálogo con otras visiones dramáticas desde los actores y desde los otros lenguajes dramáticos como la música o la escenografía, que impliquen una apropiación (léase renovación) de dichos temas o estéticas. Como afirma Ana Francis Mor hablando de este problema:

Es mi ejemplo favorito, porque cada vez que voy a ver una obra de teatro canadiense, montada aquí desde luego, siempre me pregunto ¿y a mí qué me importa que se sientan solos? ... Nos estamos muriendo de hambre y ustedes en el pedo de por qué estoy solo y me llevo medio mal con mi mamá, no porque me haya pegado, sino porque la relación psicoanalítica...: ¡chinga tu madre! ¿Por qué estamos hablando de eso? (Marín y Alzate, 2008).

Por las características inherentes al género, el cabaret de Las Reinas Chulas no es ajeno a las inevitables tensiones con el teatro académico/oficial, aunque hay que decirlo, el ostracismo contra este que se vivió en el pasado de alguna forma ha cambiado. Desde luego, como si no hubiera pasado casi un siglo y fuera todavía muy difícil abandonar la episteme usigliana (en su cruzada contra la zarzuela y los dramas románticos trasnochados que se apoyaban en los modelos del teatro español), el género del cabaret sigue siendo visto por muchos críticos y profesores de teatro como un “género chico”. Afortunadamente, mucha agua ha corrido desde 1973, fecha en la que Jesusa Rodríguez abandonó el CUT (Centro Universitario de Teatro de la UNAM), para educarse teatralmente muy *sui generis*, de una manera para-académica, de la mano de ese gran director mexicano que fue Julio Castillo (Abelleyra, 2000). Un ejemplo que sintetiza esta nueva situación a la que nos referimos es lo que cuentan Las Reinas Chulas sobre sus estudios en el CUT. Afirma Cecilia Sotres sobre la celebración de los 45 años de esta institución en junio de 2007:

Es muy chistoso cómo ha ido cambiando esta relación a través de los años con el género del cabaret, porque ahora un poco en broma, un poco en serio ellos dicen: “Aquí estudió Julieta Gurrola, Margarita Sáenz, Juan Manuel Bernal, Guachu Guachu.. y Las Reinas Chulas. Entonces nos da mucha risa. Ahora ya somos parte... Por ejemplo, cuando yo estudié en el CUT hace

entre diez y quince años era muy distinto. Este género del cabaret era visto como feo. Lo que se decía era: “Jesusa no estudió aquí, Jesusa no pasó por el Centro Universitario de Teatro”; o directamente “Jesusa no estudió teatro”.... Eso hace quince años. Ahora los chavos se acercan a nosotros. Tenemos un chico en un espectáculo y le decimos justo “el chico CUT”, y está feliz. Por ejemplo, aquí [El bar El Vicio] la gente del CUT es bienvenida, puede entrar gratis. Ha cambiado la relación totalmente (Marín y Alzate, 2008).

El futuro teatral de Las Reinas Chulas estuvo signado desde un principio por su participación en los talleres y en las obras que montaran tanto de Tito Vasconcelos como de Jesusa Rodríguez. Esta estrecha vinculación tiene su máxima expresión en el hecho de que ellas administren ahora el bar El Vicio, que otrora fuera El Hábito, lugar de presentación de Liliana Felipe y Jesusa Rodríguez durante muchos años. En algo también ha colaborado el hecho de que Rodríguez y Felipe después de 15 años de ininterrumpida labor en El Hábito decidieran abandonarlo para dedicarse a actividades de diferente participación política, o como ella misma afirma, a exponer el cuerpo frente a otro escenario (Martínez, 2007). Este cambio vino generado entre otras cosas a partir del movimiento de resistencia contra el fraude electoral del 2006, movimiento al que también han estado vinculadas Las Reinas Chulas.

Al igual que para Jesusa Rodríguez, esta compañía entiende el cabaret fundamentalmente como desobediencia civil y resistencia, señalando así la estrecha conexión entre su obra y el activismo social. Así afirman en su página de Internet:

El cabaret no es una peluca mal puesta y una falda sacada del closet de mi abuelita, ni una sarta de chistes sin sentido, ni entretener a una bola de borrachos, el cabaret es una postura y una idea política que refleja, como ningún otro género de la escena, este profundo malestar que sentimos todos los seres humanos, y se pregunta el por qué lo sentimos, lo refleja aquí y ahora, el cabaret llega a tiempo, el teatro va tarde. El cabaret significa desobediencia civil y resistencia (Reinas Chulas, 2007).

Consecuentemente, a partir de lo anterior, podríamos dividir la actividad de Las Reinas Chulas

en tres grandes campos. El primero es el cabaret como tal, es decir como farsa política, a partir del cual han establecido una red de aliados y alianzas con un público que comparte tanto visiones críticas como una preocupación ciudadana por recuperar el tejido social perdido por los fenómenos del neoliberalismo. El segundo campo es el de los talleres de desarrollo humano y de creatividad para mujeres y jóvenes indígenas y campesinos, al igual que talleres de sexualidad y de equidad de género. Esta labor se inició en colaboración con Jesusa Rodríguez por medio de talleres para mujeres indígenas, las cuales producían un tipo de cabaret muy particular, ya que mezclaban sus mitos y experiencias con las reflexiones resultantes de talleres de empoderamiento, en una especie de farsa política elaborada desde su realidad cotidiana. Así, el cabaret como herramienta crítico-lúdica potenciaba enormemente lo que con anterioridad habían trabajado en dichos talleres, que eran dirigidos por profesionales de la psicología. Esta labor fue desarrollada antes de que Las Reinas Chulas administraran El Vicio y desde que asumieron dicho espacio han continuado con esta línea de trabajo en el ámbito urbano, especialmente sobre el tema de la salud sexual. En estas actividades están muy comprometidos los actores pertenecientes a las nuevas generaciones de cabaret, a las cuales también se les imparten talleres de este género teatral y se les brinda la posibilidad de presentar sus espectáculos en El Vicio.

Finalmente habría un tercer campo que sería el desarrollado a través de los medios de comunicación. Un buen ejemplo es el programa radial El Wueso, en el que participa una de las actrices de la compañía, Marisol Gasé, junto a Fernando Rivera Calderón, también conocido como columnista, músico, compositor y comediante político-existencial, quien prácticamente encontró un nicho natural en el género del cabaret, dentro del cual ha escrito y montado varios espectáculos para El Vicio, entre ellos *El Pastorelazo Informativo*, *El Pasón de Cristo*, *Siete* y *La Insoportable Levedad del Fer* (2006-2007). En El Wueso, a partir de la noticia se hace un esktetch con la imitación de algún político. El eslogan del programa es: “El Wueso informativo, informamos divirtiendo, divertimos informando”. Este espacio radial, que se transmite diariamente durante una hora y media desde su fundación, ha tenido una popularidad

inigualable. Hay otros numerosos ejemplos, pues como ya se ha dicho, noticieros y programas culturales e informativos de la televisión frecuentemente entrevistan a Las Reinas Chulas a propósito de temas de actualidad política.

Pese a que la interacción de estos tres campos es fundamental para la comprensión de su labor y el entendimiento de su concepción del teatro cabaret, aquí me voy a enfocar en algunas obras de lo que he llamado su primer campo de trabajo, el de la farsa cabaretera, aunque sin perder de vista totalmente los otros dos campos. Como seguramente es comprensible para el lector, en la producción de Las Reinas Chulas se evidencia la relación profunda entre el desarrollo de una dramaturgia propia y su proyección dialéctica hacia realidades sociales inmediatas, volviendo constantemente a la búsqueda de una coherencia entre una ética y una dramaturgia participativas y plurales, apuntadas anteriormente.

Algunos de los aspectos más significativos de la propuesta de Las Reinas Chulas son la investigación exhaustiva (política, histórica y estética) como base para el humor inteligente, ya que no se trata de una arenga unívoca sino de una gran maestría en el manejo de la dramaturgia del texto, incluyendo un rasgo esencial del cabaret: la improvisación. También destaca la función dramática de la música, ya que esta se convierte en el eje de relación de varios de sus espectáculos, y funciona como ámbito que impulsa la parodia y el juego con estereotipos cotidianos ligados al núcleo temático de los mismos. Otra característica común es la construcción de personajes femeninos que sirven de plataforma hacia un cuestionamiento de los mecanismos del poder y de la exclusión social. Es el caso de *La Banda de las Recodas* (2005) y *el Año de la Puerca* (2007), el primero basado en una banda grupería femenina, millonaria, narcotraficante e íntimamente relacionada con la política. El segundo se subtitula *Opera China Pirata*, haciendo alusión al hecho de que el 2007, en un supuesto horóscopo chino pirata (obvia alusión al contrabando proveniente de China) no era el año del cerdo sino “el año de la puerca”. La corrupción política, el fracaso de las políticas económicas neoliberales y el falocentrismo en lo político, lo cultural y lo económico a lo largo del siglo XX y XXI, son algunos de los ejes temáticos de esta obra.



Nora Huerta en La Banda de las Recodas. *Las Reinas Chulas*.
Fot. Gastón Alzate.

La Banda de las Recodas

Espectáculo de creación colectiva en el que además de Las Reinas Chulas trabajan Yurief Nieves y Tareke Ortiz, quienes compusieron la música. Esta obra manifiesta un singular estilo que mezcla las tradiciones del cabaret alemán y el teatro de revista mexicano con un tono de farsa. Como ejemplo significativo, menciono una de las canciones del espectáculo titulada *Hecho en México*, en la que se manifiesta una de las características fundamentales en los espectáculos de esta compañía: la crítica al abuso estatal enlazada a la crítica de la violencia contra la mujer, ya que ambos son entendidos como pertenecientes a un mismo orden de cosas. En esta canción encontramos un espacio simbólico en el que la consabida frase “Hecho en México”, que hoy día apoya el discurso nacionalista y neoliberal oficial, pues es la marca que llevan todos los productos “orgullosamente mexicanos”, es aplicada a otro tipo de producción en serie: los asesinatos de mujeres en la frontera norte de México (Ciudad Juárez concretamente), las cuales por lo general son jóvenes de escasos recursos que trabajan en las maquiladoras por mínimos ingresos, o sea, ciudadanas sin poder alguno. Así, estos crímenes no solo quedan en la impunidad sino que además siguen aumentando, pues es claro que poco o nada hace el gobierno para repudiarlos o detenerlos. En el espectáculo, estructurado a partir de una serie de canciones de estilo norteño, el espectador, y especialmente las espectadoras, se ve conducido por las cantantes gruperas a corear frases como:

Que nos violenten
QUE NOS Mutilen
QUE NOS Degüellen
QUE NOS Ultrajen
QUE NOS Maquilen
QUE NOS Empaquen
QUE NOS Exporten
Que no pregunten
Que no investiguen
Que nos oculten
QUE NOS Desollen
QUE NOS Entierren
QUE NOS Secuestren
QUE NOS Desnuquen
QUE NOS Desnuden
QUE NOS Desmiembren

Que no castiguen
Que nos olviden
Que al fin al cabo
así se hace en mi país¹.

De este modo, el espectáculo es una especie de catarsis que parodia las canciones románticas de las cantantes gruperas, a la vez que constituye una manera de diseccionar situaciones de las que pocos hablan pero que definen de manera esencial lo que es vivir en México hoy día. Las Reinas Chulas transforman el cabaret en un ámbito para la reflexión desde lo lúdico. El humor siempre ha sido esencial para evitar caer en dogmatismos y los mejores espectáculos de cabaret son aquellos que se distancian del chiste fácil y lo entienden como parte de la construcción del universo dramático que se está planteando, como forma de conocer (o de reconocer en el escenario) las realidades que vive una colectividad. Una diferencia importante con otros espectáculos del mercado neoliberal del entretenimiento es que en el cabaret de Las Reinas Chulas se atenta contra el orden social y simbólico dominante, en el que las mujeres son invisibilizadas, la corrupción se escuda en ideologías de derecha apoyadas por el sector conservador de la iglesia católica y en el abuso de la fuerza policíaca y del ejército, mientras el país se va vendiendo al mejor postor. Como ellas mismas han afirmado: “después de las prácticas neoliberales de los últimos sexenios, la más inocente criatura del señor se puede transformar en el ser más tacaño, o más recodo” (Reinas Chulas, 2007).

El Año de la Puerca

Creación colectiva bajo la dirección de José Antonio Cordero que toma como pretexto la historia política de la China moderna (desde la revolución de Mao hasta el presente) para hablar de la realidad mexicana actual. Las actrices hablan español mexicano con la entonación del chino, encarnan personajes estereotípicos como la guerrera de “El Tigre y el Dragón” o un rollizo emperador de larga barba, y cantan canciones musicalizadas al estilo de las óperas tradicionales de ese país. En clara alusión a la piratería, aparecen vestidas con trajes orientales confeccionados con telas de “las chicas superpoderosas” y “Hello Kitty”, tirando patadas voladoras a lo Jackie Chan, en posturas y marchas que recrean los pósters de la Revolución



Cecilia Sotres y Ana Francis Mor en La Banda de las Recodas. Las Reinas Chulas. Fot. Gastón Alzate.



La Banda de las Recodas. Las Reinas Chulas. Fot. Gastón Alzate.

¹ Las citas de la obra provienen de su representación en junio de 2005.



Marisol Gasé en *El año de la Puerca. Las Reinas Chulas*.
Fot. Gastón Alzate.



Ana Francis Mor en *El año de la Puerca. Las Reinas Chulas*.
Fot. Gastón Alzate.



El Año de la Puerca. Las Reinas Chulas.
Fot. Gastón Alzate.

Cultural, e imitando la gestualidad y el maquillaje de la ópera china. De este modo crean una especie de pastiche posmoderno a la mexicana, pero sin los rasgos de vacío ahistórico de los que habla Fredric Jameson. En este sentido, su producción coincidiría más bien con los fenómenos culturales postmodernos según los describe Linda Hutcheon (1989: 96), quien ve el pastiche de algunas obras de arte y literatura postmodernas como una paródica autorreflexión, la cual conlleva una implícita conciencia crítica histórica y política. Por el contrario, Jameson ve el pastiche postmoderno como una parodia hueca (*blank parody*) sin ninguna carga política. Para Jameson (1991: 17), en la edad postmoderna la parodia ha sido reemplazada por el pastiche:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter.

Esta homogenización que realiza Jameson de la postmodernidad aunque pueda servir para estudiar ciertas producciones culturales hegemónicas especialmente de la arquitectura y literatura anglosajona, es muy limitada para analizar un espectro más amplio del fenómeno cultural postmoderno, especialmente en Latinoamérica. En la conclusión de este artículo completaremos esta reflexión sobre la validez de los planteamientos de Linda Hutcheon y las tremendas limitaciones de las de Frederic Jameson. Digamos por ahora que el pastiche farsesco de *Las Reinas Chulas* contradice las afirmaciones jamesonianas sobre el pastiche postmoderno que se basa en el simulacro de la historia. En lugar de perder las conexiones con el pasado, en lugar de convertir la historia en un grupo de códigos estéticos esterilizados y listos para ser comercializados (lo cual dicho sea de paso es una estrategia teatral bastante generalizada en gran parte de los espectáculos mexicanos postmodernos), el pastiche cabaretero de *Las Reinas Chulas* en *El Año de la Puerca* aprovecha las ricas connotaciones del término "pirata" para hablar del aquí y el ahora mexicano. Según este espectáculo, teniendo en cuenta que Calderón se "robó" la elección, el supuesto presidente pirata (López Obrador) es realmente el legítimo. De hecho, la obra empieza con un video que parodia un comercial de televi-

sión del gobierno que denuncia la piratería de señales de cable por medio de la conversación de dos niños, solo que los infantes del comercial de las Reinas, en vez de referirse al cable, hablan del problema de tener un presidente pirata.

Además, esta “ópera china pirata” explora cómo la invasión de productos de contrabando está directamente relacionada con las políticas neoliberales, sobre todo las de Fox y Calderón, que acaban con la economía y hacen lo posible por venderle el país a las transnacionales. La sátira del poder es la base de todo el espectáculo, ya que también le tocan las narices directamente al caciquismo político mexicano por medio de personajes como una “maestra” que ayuda a esclavizar continuamente a una sumisa dama de etéreo nombre que finalmente termina por convertirse en guerrera, entreverando así la cuestión de la violencia hacia la mujer con el abuso político. En la obra, la maestra opera al servicio de los mandatos absurdos y totalitarios del emperador (quien incluso viola a la delicada dama), por lo que es una obvia alusión a Elba Esther Gordillo, conocida precisamente como “La maestra”, mujer que lleva varios años en la cúpula del PRI y que prácticamente maneja el sindicato de maestros en México al más puro estilo mafioso, incluyendo amenazas y asesinatos de por medio. Se trata de un recorrido por la historia de México, usando como pretexto la del país oriental. Como ejemplo estas dos frases sacadas de la obra: “—¡Por amor a Mao! ¿Qué sistema se sustenta en dinero ilegal? —La democracia, contesta La Maestra Ming”².

Como señalan las mismas Reinas Chulas, en un golpe del azar el montaje de la obra coincidió con la “telenovela” generada por la detención de Zhenli Ye Gon, ciudadano chino naturalizado mexicano en el 2002, en cuya casa en un exclusivo barrio de la capital mexicana la policía descubrió más de 205 millones de dólares en efectivo producto de la venta de pseudofedrina. Según Ye Gon, supuestamente el dinero estaba destinado a la campaña presidencial del PAN. Como dato curioso, valga recordar que este señor poseía una credencial de Enlace Legislativo, la cual es impartida ya sea por el Senado de la República o por la Cámara de Diputados de la República Mexicana. En consecuencia, la obra ha cambiado de título y sigue transformándose según el acontecer diario. Un logro importante del cabaret de las Reinas

² Las citas de la obra provienen de su representación en octubre de 2007.

Chulas es el haber desarrollado no solo una muy aguda crítica de los acontecimientos de la vida política, sino la integración, ya sea paródica, caricaturesca, sutil o abiertamente provocadora, de las estructuras, construcciones y preocupaciones de la vida cotidiana. No sobra recordar que en el cabaret se rompe la cuarta pared. El público participa directamente de los espectáculos, las alusiones políticas son recibidas con rechiflas o aplausos, los comentarios de los asistentes rápidamente son incorporados por medio de la improvisación, es decir, es un género que requiere una gran agilidad de parte de los actores o de lo contrario corre el riesgo de fracasar estruendosamente.

Otra de las obras más significativas de Las Reinas Chulas ha sido *Fiesten: una familia de tantas, perdón, de tantas* (2006-07). El montaje de esta singular pastorela se basa en la parodia de dos películas: *Festen* (del director Thomas Vinterberg, 1998) y *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948). En esta última, el orden y la tranquilidad de una familia conservadora, la familia Cataño, son quebrantados el día en que toca a la puerta un vendedor de aspiradoras, ya que a partir de ese momento, una adolescente (Marú) soñará con romper las cadenas que la atan a su familia. La película corresponde a un momento muy particular de la historia de México, que la compañía Las Reinas Chulas quiso relacionar con la actual. Se trata de la segunda mitad de la década de los cuarenta, la cual representó para los sectores más favorecidos la época en que el país ingresó a una modernidad caracterizada por un estilo de vida fuertemente influenciado por costumbres de consumo importadas de los Estados Unidos. La alianza con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial enriqueció al país y el acelerado crecimiento produjo la primera generación de millonarios mexicanos desde los años del porfiriato. *Una familia de tantas* es uno de los mejores retratos fílmicos de esta etapa de cambios sociales en México.

El *Fiesten* de Las Reinas Chulas también parodiaba el filme danés casi homónimo que causó polémica en 1998, pues narraba con la estética “dogma”, el abuso sexual de infantes en el seno familiar. La película *Festen, la celebración*, transcurre en la época actual y se desarrolla en una lujosa casa de campo a las afueras de Copenhague. En ella la familia Hansen se reúne para celebrar el

cumpleaños número 60 de Helge, admirado hombre de negocios y pilar de la casta; lo acompañan su esposa Else, sus hijos, así como varios amigos y demás familiares. Todo parece indicar que será una noche familiar de alegría y celebraciones hasta que Christian, uno de los hermanos revela ante todos el secreto.

El espectáculo de Las Reinas Chulas fue el resultado de una convocatoria abierta a todos los actores que se habían presentado en El Vicio a lo largo del año, y reunió en escena a 14 cabareteros, la mayoría de los cuales habían trabajado con Las Reinas o habían hecho parte de sus talleres. Además, estuvo en cartelera simultáneamente a la obra *Festen, la celebración*, en el Teatro Helénico con los famosos actores Diego Luna y Diana Bracho, una producción muy publicitada que se basaba en el mismo texto que la película danesa.

Dentro del género de cabaret, *Fiesten* fue lo que se podría llamar una superproducción de creación colectiva. Esta autodenominada “Pastorela Cabaretera Multitudinaria”, comienza como una obra formal, con una cuarta pared que impide la interacción con el público. Estamos en la casa de una familia “de Neza... digo danesa” (Neza es una de las colonias más pobres de México DF), de “buenas costumbres” y tradición apostólica romana, con una mesa servida para una gran cena de Navidad, en la cual se ven el arbolito y los regalos al fondo. Poco a poco, la obra se va adentrando en el absurdo con la posibilidad de que el público participe. Sobre esta obra, cuenta Ana Francis:

Vino Nacho Escárcega, que es el coordinador nacional de teatro a ver *Fiesten*, que fue un espectáculo que fue hecho a modo de pastorela pero se alargó hasta marzo. Que además hicimos con todos los cabareteros que pasan por aquí durante el año. Ha sido como de los mejores espectáculos que hemos hecho. Entonces este hombre vino y le encantó el espectáculo y nos dijo que hacía mucho tiempo no veía un teatro tan vivo. Esa reflexión me preocupó un poquito: que el coordinador nacional de teatro hacía mucho tiempo que no veía un teatro tan vivo (Marín y Alzate, 2008).

El éxito tan rotundo de *Fiesten* tuvo que ver con la vuelta de tuerca que se le dio a la historia original, especialmente al basarla en los conflictos

familiares de una familia simpatizante del Partido Acción Nacional (PAN), derechista, supersticiosa, homófoba, misógina, sexista, deseosa de celebrar una cena en compañía de sus seres queridos en casa de la Abuela Mamá Emilia-Mamila, representada por Blanca Loaria. El clan es llevado al límite del absurdo con la visita inesperada de una vieja amiga de la familia, Frau Helga Mary Rosenfinger (Amanda Schmelz), que reaparece después de muchos años invitada secretamente a la cena de navidad por Felipe (Alberto Eliseo). En esta versión a la mexicana del drama danés, Felipe y Margarita (Ana Francis Mor), los autoritarios padres de esta familia que encarna todas las aberraciones morales de la extrema derecha mexicana, tienen una confianza ciega en que el futuro le permitirá destruir a sus archi-enemigos de clase, la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO) y el Partido de la Revolución Democrática (PRD). Don Felipe toca villancicos al piano y enseña a sus hijas Clara (Cecilia Sotres) y Yema (Nora Huerta) a cantar y a celebrar con la melodía de Noche de Paz: “Andrés Manuel ya murió / y Felipe es amor”, en clara alusión a las elecciones presidenciales del 2006.

Entre risas las niñas nos revelan que su padre abusa de ellas cuando las enseña a “identificar los órganos y orificios de nuestro cuerpo”, a la vez que se hace alusión indirecta a la cuestión de la pedofilia en la Iglesia Católica:

Clara: ¿Por qué no te pusiste condón?

Emma: Por lo menos mi papá cuando se desahoga con nosotras usa condón

Clara: Es pedófilo pero con responsabilidad³.

Mientras, la madre Margarita, a quien su marido solo se acerca sexualmente para embarazarla, sostiene un romance secreto con la prima Helga Mary Rosenfinger, la cual vive en Austria, lee *La Jornada (Jornadischen)* por Internet y sabe que uno de los convidados a la fiesta de Nochebuena, el rey de la Terlenka (Alberto Domínguez), favorece a los que explotan la pornografía infantil y tiene vínculos con el narcotráfico, todo obviamente adaptado tal cual de la realidad política mexicana. El siguiente diálogo mezcla las alusiones políticas al PAN con las preferencias lésbicas (tortilleras) de Margarita y Helga:

Margarita: Helga querida, prima de mi corazón, tú ya no quieres decir nada.

³ Las citas de la obra provienen del manuscrito de creación colectiva *Fiesten: una familia de tontas*.

Helga: pero que ¿no dicen aquí en México que a la prima se le arrima?

Emily: Que traigan las tortillas!!!

Margarita: De ninguna manera!!! En esta casa no se toleran las tortillas, puro PAN!!!

Rigobershka [madre de la criada]: ¿Y nosotras qué vamos a comer, señora?

Margarita: PAN!, puro PAN. Todo el sexenio PAN, aunque sea Bimbo, pero PAN PAN PAN y en esta mesa, tontas, falta el pan. Traigan unas hogazas, que sean.... (*Cuenta.*) Ay, qué curioso, somos doce a la mesa.

Otro de los asistentes al ágape es Emily (Omar Olvera), realmente Emilio, hija mayor de Felipe y Margarita, quien es obligado por su familia a cambiar su identidad sexual para poder acceder a la herencia de la abuela. Emily, en realidad aspira a casarse con una de las criadas de la casa, Dominique (Mónica del Carmen), en realidad Domitila, una indígena oaxaqueña perredista, simpatizante de la APPO, quien celebra la recién aprobada Ley de Sociedades de Convivencia ya que piensa que así podrá casarse con Emily, a quien cree un muxe de Oaxaca. (Los muxes son hombres criados como mujeres en la zona del istmo de Tehuantepec, que cumplen un papel social específico en la familia y en la comunidad.)

Aunque los protagonistas llevan por nombre Felipillo y Magos, y existen el rey de la terlenka (Alberto Domínguez) y otros empresarios que se mencionan, esta puesta en escena no busca evidenciar a ningún personaje en específico, sino a toda la clase política. *Fiesten* es una ácida crítica a las costumbres de la ultraderecha política en México, como la doble moral, y tiene el acierto de retratar a una sociedad enfrentada y dividida desde el punto de vista de los ganadores de la batalla política del 2006. Presenta a una élite desconcertada ante la ira de un pueblo que actúa “incomprensiblemente”, mientras desde la política y los medios se continúa reforzando la exclusión económica y la discriminación:

Tomás [Rey de la Terlenka]: Y es que ya tenemos el poder! ¿Y cómo lo tomamos?

Felipe: Por Detroit!

Los tres [Tomás, Felipe y Ricardo, primo industrial de Ciudad Juárez] (*Porra.*): Sí se pudo, sí se pudo, sí se pudo!!!

Felipe (*a Tomás*): Por eso es que llegas en el momento preciso, mano, porque ahora sí vamos a aplicar la ley sin miramientos, cueste las vidas que cueste y es que no pedimos mucho, solo pedimos un poco de orden, orden!!!

Don Felipe (*bioquímico*): Tu regalo me abre incommensurablemente las puertas del corazón. Y pues ya que estamos aquí entre hermanos, puedo hacerles una confesión desde el *inside of my self*. ¿Ustedes creen que a mí me es ajena la miseria de nuestro país? No! Yo no puedo ignorar la miseria, yo la miseria la tengo al lado. ¿Crees que no me duele el país? A mí me deprime la miseria de nuestros inditos, me duelen nuestros indios (*mientras apaga su cigarro en el cenicero quemándole la mano a Domitila que lo sostiene*).

Y pues yo a mis hijas las dejaba jugar con la criada, mano, jugaban a la *Barbie* huichola...

Domitila: Mixteca señor, la *Barbie* mixteca... es que yo soy mixteca.

Felipe: Es lo mismo, tiene moños. Volviendo al tema de los inditos, fíjate que el otro día estaba viendo el Animal Planet y decían una cosa extraordinaria: ¿Saben por qué los inditos son prietos? Pues es que ellos ahí andan en sus sembraderas, ¿no?, imagínate a mí, con mi tipo caucasoide, mano, me da una metástasis fulminante, pero ellos por eso son prietos, para que les dé el sol y no les pase nada.

Como afirma Jaime Avilés: “*Fiesten* es un espejo de nuestros fervientes católicos aferrados al poder, que ahora se sienten elegidos por Dios y los ángeles para “extirpar el cáncer marxista” (como decía Pinochet) y consolidar el predominio de los Legionarios de Cristo” (Avilés, 2007).

Al examinar estas tres obras de la copiosa producción de la compañía Las Reinas Chulas podemos apreciar cómo ellas llevan a escena las problemáticas más peliagudas de la cultura mexicana actual por medio de un humor prosaico en su forma pero muy agudo en su análisis, en una dinámica que les ha permitido tocar los tejidos más sensibles del orden simbólico de la cultura, a saber: las relaciones de género, los abusos de poder de todo tipo imbricados en el orden cotidiano, el aborto, la homosexualidad, la subordinación de la mujer en la vida moderna, los feminicidios de Juárez, el narcotráfico, la pedofilia eclesíastica y la doble moral de las élites laicas.

Si bien continúan explorando el cabaret saliéndose de los marcos del teatro institucional y apoyándose en un público económicamente pudiente que, al menos ideológicamente, disiente de los modelos neoliberales, también aceptan subvenciones del Estado. Intentan establecer o reestablecer los lazos orgánicos de tipo simbólico que crea la comunidad, pero no son ajenas a las relaciones económicas que determinan la impostura neoliberal de nuestra democracia (Žižek, 2004). En este sentido continúan la línea trazada por los fundadores del movimiento de cabaret al establecer, dentro del sistema cultural globalizado postmoderno, una máquina discursiva teatral contra-simbólica, que intenta encontrar sus raíces en una tradición dramática muy mexicana y al mismo tiempo intenta convertir a los espectadores en sujetos activos, hecho que cuestiona esa pasividad ciudadana propia de la postmodernidad. La parodia y el pastiche en que Las Reinas Chulas convierten la realidad política mexicana nos permite participar de un necesario ritual comunitario de apertura y reconstrucción del orden simbólico tan amenazado por nuestras postmodernidades neoliberales. Esta instancia irónica de representación sirve para “politizar la representación” (Hutcheon, 1989), mostrando las formas en las que la representación es finalmente y por sobre todas las cosas, ideológica. La parodia de-doxifica (*de-doxifies*), para usar otro de los términos favoritos de Hutcheon. Según esta teórica canadiense, la parodia desinstala cualquier doxa, esto es, cualquier creencia o ideología aceptada. Podríamos decir que la *doxa* es una construcción cultural que se realiza a través de la repetición (performancia) de ciertos actos, de una manera similar a como las categorías de sexo, género y sexualidad se construyen dando una apariencia de naturalidad a los que habitan esas construcciones (por ejemplo, el constructo de la heterosexualidad como un designio divino o bíblico). Estos actos y la iconografía que produce su duplicación en la esfera pública dan la apariencia de la existencia de una esencialidad que las sostiene (Butler, 2004). La *doxa* al igual que la identidad, la sexualidad o la nacionalidad necesitan ser teatralizadas para alcanzar ese necesario estado de naturalidad y coherencia. A la luz de estas teorías podemos decir que el cabaret de Las Reinas Chulas tiene un compromiso con la duplicación de la teatralidad política, y al duplicar paródicamen-

te desnaturalizan las convenciones ideológicas que esa teatralidad encarna.

La dramaturgia así concebida cuestiona muchos presupuestos de la *doxa* dramática mexicana. Es una dramaturgia colectiva que pierde la noción del artista autónomo y especialmente del director como único controlador del significado de las acciones escénicas; y por ello esta dramaturgia no da cabida al culto de la personalidad. Como consecuencia, asume la subjetividad teatral, el punto de vista dramático como algo heterodoxo, inestable, cambiante, negociable entre los que producen, escriben, cantan, actúan o ven las obras.

Por otro lado, contraria a la visión de Jameson, quien no ve ningún valor en el pastiche en la época del capitalismo tardío, Hutcheon (1988: 44) piensa que una de las características más importantes de la parodia postmoderna es la contradicción. Creo que es evidente que uno de los aciertos de Las Reinas Chulas tanto en su producción, en la amplia convocatoria que realizan en sus festivales de cabaret a los que invitan grupos de todo México y de otros países, como en sus talleres de cabaret, es la exploración de una dramaturgia que se maravilla con la contradicción. Es académica y es popular, es elitista y es accesible, es profunda y es ligera, es real y es ficticia. Es, fundamentalmente, diversa.

Referencias bibliográficas

- ABELLEYRA, Angélica (2000), “Jesusa Rodríguez: la vida desde una higuera”, *La Jornada Semanal* (29 de octubre).
- ALZATE, Gastón A. (2002), *Teatro de Cabaret: imaginarios disidentes*, Irvine, Gestos.
- (2008), “The First Wave of Contemporary Mexican Cabaret: Queering The Dramatic Text of the Culture”, *Karpa* 1.1, http://web.mac.com/karpa1/Site_2/From_the_Editors.html.
- AVILÉS, Jaime (2006), “*Fiesten*, pastorela política que retrata las miserias de los católicos en el poder”, *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/15/index.php?section=espectaculos>.
- BUTLER, Judith (2004), *Undoing Gender*, London, Routledge.
- FIESTEN (2007), Creación colectiva. Manuscrito.

- FOUCAULT, Michel (1980), *La Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1998), “¿Ciudades multiculturales o ciudades segregadas?”, *Debate Feminista*, 17, pp. 3-19.
- HUTCHEON, Linda (1988), *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP.
- MARÍN Paola y ALZATE Gastón (2008), “Entrevista a Las Reinas Chulas”, en *Karpa* 1.1. http://web.mac.com/karpa1/Site_3/Las_Reinas_Chulas.html.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2003), “Identidad, tecnicidad y alteridad”, *Revista Iberoamericana*, 59, pp. 367-88.
- MARTÍNEZ, Carolina (2007), “Entrevista a Jesusa Rodríguez”, *Archivo Virtual de las Artes Escénicas*, Universidad de Castilla-La Mancha. http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=26032007161130.
- REINAS CHULAS, Las (2007), “Las Reinas Chulas”, *My Space Music*, Google, http://artesescenicas.uclm.es/textos/index.php?id_texto=26032007161130.
- SARLO, Beatriz Sarlo (1994), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), “Más allá de la democracia. La impostura liberal”, en *Violencia en acto*, Buenos Aires, Paidós, pp. 151-96.

Arte electrónico y teatralidad

Angélica García Gómez*

Durante décadas recientes el uso y desarrollo de la tecnología en el arte ha devenido en propuestas cada vez más sofisticadas, su notable desarrollo a la par de la experimentación y explotación en el campo artístico, han dado paso a una creciente inclusión de los avances tecnológicos en las disciplinas artísticas y en especial en las manifestaciones plásticas: instalaciones interactivas, video-instalaciones, net art, robótica, etcétera.¹

El desarrollo de estos nuevos objetos artísticos ha requerido la formulación de un lenguaje que defina las convenciones que están surgiendo, los patrones de diseño recurrentes y las principales formas de los nuevos medios (Manovich, 2005).

Ante estas nuevas convenciones que presuponen las obras de arte electrónico resalta su interés por explorar los complejos mecanismos de la creación de experiencias para el usuario, creando obras en donde es la presencia del individuo el dispositivo que pone en movimiento una serie de relaciones espacio-temporales, que generan entre el público una tensión similar a la que viven en salas de videojuegos los niños y jóvenes, que dicho sea de paso han sido los primeros en asimilar de manera natural estas nuevas convenciones; estas *obras de la experiencia* crean entre el público una serie de expectativas e intercambios de roles que nos remiten significativamente a un dispositivo escénico, y cuando utilizo aquí el término “escénico” no pretendo hacer una referencia al teatro y sus delimitaciones tradicionales, sino al fenómeno de la teatralidad desde su especificidad de acontecimiento, esto sin renunciar a la apropiación de conceptos y convenciones teatrales como herramientas de apoyo para el análisis de la teatralidad en el arte electrónico.

Mis observaciones parten del encuentro e interacción con una serie de obras de naturaleza participativa, que proponen al público involucrar el cuerpo para activar funciones determinadas, este público trasmutado en *actor* accede a un espacio libre para displayar sus límites corporales, transformando de este modo la obra en una puesta en escena espontánea.

* Investigadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México.

¹ Aunado a una creciente oferta de festivales internacionales como Transmediale, Ars Electrónica, Art Futura y Media Art Festival, por mencionar algunos, así como una presencia constante de arte electrónico en ferias y bienales.

¿Es posible que este arte electrónico teatralizado transforme o reconfigure los presupuestos del arte y más aún del cuerpo social? ¿Es la generación de experiencias mediadas por una interfaz electrónica capaz de abrir otras posibilidades de relación entre artista-obra-espectador? Estos son cuestionamientos que no pretendo responder aquí pero que están en la base de este estudio, y sirven como contexto al presente ensayo.

Históricamente ha existido una tendencia hacia lo escénico presente en los más importantes movimientos de ruptura del siglo XX. Una breve mirada a la historia de las vanguardias de principio de siglo y a los movimientos de los años sesenta y setenta, nos permite apreciar la transversalidad de lo teatral como un acto de subversión, entre la pasividad contemplativa y la ruptura activa (Borja-Villel, 2007: 21); desde el impulso de rebeldía dadaísta que se afirmaba en el espectáculo en sus célebres “veladas” donde, más allá de sus propuestas netamente teatrales, imperaba un ambiente de teatralidad desbordada en las acciones individuales de sus simpatizantes, pasando por los incendiarios textos de Antonin Artaud, cuya influencia ha sido contundente en los artistas de las décadas de los sesenta y setenta que apostaron por un arte-acción desde experiencias diversas como los conciertos de fluxus, la actividad situacionista, etcétera, hasta llegar al happening y más recientemente al performance, asumiendo todas estas manifestaciones la temporalidad de la obra en tanto la duración de la experiencia, y logrando el reconocimiento y aceptación del arte-acción dentro de las instituciones.

Sin embargo la teatralidad ha sido una herramienta y un elemento perturbador para las artes plásticas, estudiosos como Michael Kirby (1976) no dudaron en utilizar el concepto para nombrar en los años sesenta a estos nuevos eventos presentes en las salas de exposición, como *nuevo teatro*, en contra parte no es extraño encontrar críticas que utilizan el término “teatral” para denostar alguna obra surgida dentro de las corrientes de la plásticas. Este hecho deja ver que la teatralidad no ha podido desligarse de su connotación teatral, pero sí ha podido ser utilizada cíclicamente para redefinir los supuestos del arte.

Y el arte electrónico no ha sido ajeno a este influjo, asimilando casi de manera natural el espectáculo y la teatralidad como una herramienta

que expande sus límites y complejiza su relación con su interlocutor. Esta condición se afirma y re-toma nuevas lecturas cuando experimentamos las obras de artistas como Rafael Lozano Hemmer o Alfredo Salomón, quienes han venido desarrollando propuestas de arte electrónico a la par de un discurso crítico de los sistemas sociales, políticos y culturales, incluyendo generalmente en sus piezas tecnología desarrollada para penetrar espacios públicos y privados: tecnología de vigilancia y seguridad.

Tomando como punto de referencia la experiencia de los artistas del performance es evidente que en el arte electrónico las prioridades se han desplazado, si el performance sitúa el cuerpo del artista en el centro de la acción, dimensionándolo como el oficiante y dejando al público como el espectador pasivo (por más que el artista diseñe actividades de participación, que la mayoría de las veces crean una relación forzada y tensa que recuerda los mecanismos creados por el teatro convencional), el arte electrónico pone la interfaz a jugar un rol de oráculo, al que el usuario se someterá voluntariamente ante la mirada, ya no del artista, sino de los otros, sus iguales.

En *Frecuencia y volumen* (Ciudad de México, 2003) el público se enfrenta a un dispositivo lumínico que amplifica su sombra y al mismo tiempo le permite sintonizar radiofrecuencias utilizando su cuerpo en forma de antena. La pieza permite la sintonización de cualquier frecuencia incluyendo tráfico aéreo, FM, AM, onda corta, celular, satélite, telefonía inalámbrica, televisión, taxis, la policía y otras muchas emisiones que siempre están ahí aunque no seamos conscientes de ello. Cuando el público se enfrenta en grupo a esta obra, dada la amplificación de la exhibición personal (una sombra gigantesca que debe moverse continuamente en la búsqueda de alguna sintonización), espontáneamente se crea una comunidad con la posibilidad de dar diversas lecturas a la experiencia: la contundencia del cuerpo es lo primero, ser protagonista de un evento que nos exhibe y nos permite ver al otro, segundo la conciencia de una intromisión colectiva en la red de radiofrecuencias a la que la gente común, ahora reunida, no tiene acceso, y que sin embargo, y el hecho lo confirma, el poder accede a ella para controlar y vigilar a la población. *Frecuencia y volumen* es “una obra que reclama el espacio radioeléctrico como un



Frecuencia y volumen. Rafael Lozano Hemmer.

Fot. Catálogo de exposición Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo, Bienal de Venecia, Madrid, Turner, 2007.



Body movies. Rafael Lozano Hemmer.

Fot. Catálogo de exposición Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo, Bienal de Venecia, Madrid, Turner, 2007.

espacio público” (Lozano Hemmer, 2007: 139), ambas lecturas crean entre el público una serie de tensiones que lo unen en una especie de comunidad espontánea y efímera.

Otra pieza representativa es *Body movies* (Róterdam, 2001), en la que Hemmer interviene espacios públicos utilizando nuevamente el recurso de las sombras, esta vez amplificadas en un amplio margen de 2 hasta 25 metros de altura, dentro de un sistema de cámaras de vigilancia y numerosas composiciones de proyecciones fotográficas (retratos), donde el público (transeúnte) debe descubrir el mecanismo del juego, lo que implicará un trabajo en equipo.

Un muro es iluminado por una poderosa fuente de luz, sobre él se proyectan también las composiciones de retratos, las cuales solo son visibles sobre la sombra proyectada de las personas, las composiciones cambian cuando se han activado todos los retratos; cuando la gente ha entendido el mecanismo: descubrir la composición entera pasa a formar parte de una narrativa y de una representación, la narrativa azarosa que sugieren los retratos y la representación libre que el público asume al fundirse simbólicamente en este cuerpo colectivo.

El efecto que la amplificación de la silueta causa en la gente es festivo y muy cercano al carnavalesco bakhtiano, desborda los límites de identidad de los cuerpos al hacerlos descomunales en un lugar público libre de las formalidades del museo o la galería, y permite la creación de narrativas ajenas al proyecto mismo, como la proyección agigantada de un perro chihuahua que se transforma en un monstruo tiritando a punto de aplastar a todos.

Pero la posibilidad del encuentro y la creación de comunidades efímeras no siempre tienen que ver con la exposición abierta y festiva del cuerpo del sujeto, en *Justicia infinita* (México, 2004), video instalación de Alfredo Salomón, el público se enfrenta a una experiencia angustiante, desde la oscuridad de una sala ambientada con una atmósfera sonora, diseñada para resonar en la caja torácica y detonar los miedos del espectador, una arma controlada por un robot mecánico apunta constantemente al usuario, un sistema de censo de imagen infrarroja avisa al robot de la posición del usuario en el espacio, de tal forma que

este está siempre encañonado. La habitación está totalmente oscura, las únicas fuentes luminosas son una luz cenital sobre el arma y la proyección de un video al fondo del espacio, que proyecta lo que el arma ve por la mirilla del cañón, es decir al sujeto encañonado; la oscuridad del espacio, la tecnología infrarroja y el ambiente sonoro, crean una poderosa atmósfera, en donde el público genera una narrativa de la supervivencia y con cautela va superando lo amenazante de la situación, el cuerpo asume los movimientos de la víctima, e instintivamente trata de evadir el arma, hasta que alguien se queda inmóvil por un lapso de tiempo y el arma dispara un ensordecedor ruido y reanuda la persecución.

Pero si la reflexión sobre la violencia involucra al cuerpo casi de manera involuntaria, la posibilidad de exponer los procesos orgánicos del cuerpo humano es una visión que seduce al público, precisamente por la imposibilidad de control, y esto es lo que explora Lozano Hemmer en *Almacén de corazonadas* (México, 2006), instalación formada por cien focos de 300 vatios colgados del techo y distribuidos por el espacio, una interfaz detecta el ritmo cardiaco del participante, así cada vez que alguien la toma, una computadora detecta su pulso y pone el foco más cercano a centellear al ritmo de su corazón. En el momento que suelta la interfaz se produce un apagón y su corazón avanza al siguiente foco; siguiendo este patrón la instalación muestra en todo momento los registros de los cien participantes más recientes.

La experiencia poética que ofrece *Almacén de corazonadas* da lugar a la creación de un espacio singular en donde los espectadores deambulan fascinados por verse expuestos a través de las palpitaciones luminosas, y en este espacio suspendido se genera un cuerpo colectivo que es capaz de percibir el flujo de una serie de narrativas espontáneas que cada usuario proyecta desde su experiencia única y compartida.

Estos ejemplos permiten apreciar el arte electrónico como una disciplina que asume el reto de ir más allá de los estereotipos y desarrollar otros lenguajes creativos, que afecten el entramado social establecido que delimita las relaciones comunales, por otro lado el salir del teatro para analizar la teatralidad pretende ser una acción que reafirme la importancia de los procesos teatrales



Body movies. Rafael Lozano Hemmer.

Fot. Catálogo de exposición Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo, Bienal de Venecia, Madrid, Turner, 2007.



Almacén de corazonadas. Rafael Lozano Hemmer.

Fot. Catálogo de exposición Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo, Bienal de Venecia, Madrid, Turner, 2007.

en el devenir cultural y social de nuestro entorno², busca también entender los complejos mecanismos de la teatralidad asimilándolos como un flujo que permea la base del entramado social y que desde la memoria colectiva se filtra para perturbar los estereotipos.

Referencias bibliográficas

MANOVICH, Lev (2005), *El lenguaje de los nuevos medios*, Barcelona, Paidós.

BORJA-VILLEL, Manuel J. (2007), *Un teatro sin teatro el lugar del sujeto*, en *Un teatro sin teatro*, catálogo de exposición, Barcelona, MACBA.

KIRBY, Michael (1976), *Estética y arte de vanguardia*, Buenos Aires, Pleamar.

LOZANO HEMMER, Rafael (2007), *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, catálogo de exposición, Bienal de Venecia, España, Turner.

² Y no pretende ignorar las propuestas de teatro tecnológico que durante los últimos años han desarrollado artistas como Marcell Antúnez, sin embargo el estudio de estas propuestas requiere indudablemente un espacio aparte.

Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad*

André Carreira**

Este texto remite al trabajo de investigación del lenguaje escénico de invasión de la silueta urbana que desarrolla. A partir de prácticas invasoras, es decir, del ejercicio de creación de espectáculos de calle que abordan el espacio de la ciudad no como escenografía, sino como dramaturgia, se constituye una mirada que repiensa el procedimiento escénico de puesta en escena en el teatro callejero. La premisa de esta investigación está apoyada en la proposición de que la ciudad y sus flujos conforman una base dramática.

Buscar procedimientos de creación que nacen de la percepción de que la ciudad impone formas de uso social y, al mismo tiempo, condiciona modos de operación, permite pensar acciones de ruptura.

El concepto que fundamenta este abordaje es el de *ambiente*. Trabajar con la noción de lo urbano no como mero proyecto, sino como ambiente, implica una percepción que observa los movimientos y desplazamientos de la cultura y de los comportamientos que construyen aquello que vemos como la ciudad.

Aparte de la estructura arquitectónica o de los delineamientos urbanísticos, las dinámicas sociales y culturales son el material que representa la ciudad como tejido. Es de la observación de las diferentes superficies de la ciudad, a saber, su dimensión geográfica, su dimensión edilicia, sus flujos y contra-flujos, su textura política, podemos pensar un habla teatral que emerge de la sobre posición de estos elementos.

Habitualmente pensamos el teatro de calle como un gesto, especialmente politizado, que elige el espacio abierto motivado por estímulos que dicen más respecto al locus del emisor del discurso escénico. El teatro de calle es, comúnmente, comprendido como un modo espectacular que busca este sitio de la convivencia pública, pues sería el lugar de encuentro con un público particular, un público popular.

* Texto publicado en portugués en el libro *Espaço e cidade: do edifício teatral a cidade como palco*, coordinado por Evelin Furquim.

** Profesor en el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Estado de Santa Catarina (Brasil), investigador, especializado en el estudio del actor, la identidad cultural y los espacios no convencionales, y director teatral. Es autor de *La pasión en la calle: El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*.

De eso nacen miradas que no perciben el espacio de la ciudad más que como un sitio social, cuando mucho, cultural determinado. Pero no es usual percibir la ciudad como lenguaje. Consecuentemente, muchos espectáculos de calle no incorporan la polivalencia de significados y significantes de la ciudad, no incorporan los flujos en la construcción del lenguaje escénico.

El teatro contemporáneo puso en discusión el concepto de *dramaturgia*, abriendo nuevas miradas sobre el trazo más fuerte de la tradición en el área del teatro. Ya desde los experimentos de las vanguardias históricas, en el inicio del siglo XX, la situación de privilegio del texto dramático sobre el espectáculo fue puesta en crisis. Pero los experimentos de Grotowski y de diferentes grupos jóvenes en los años 60, profundizaron abordajes que superaban la supremacía de una dramaturgia que se manifestaba bajo la forma de un texto verbal.

La introducción en el campo del teatro de nociones de *dramaturgia* como una escritura que puede estar instalada en el cuerpo del actor, no solo redefine la noción de actor, sino que nos propone repensar nuestros conceptos con relación a lo teatral. En este sentido reflexionar sobre las relaciones existentes entre las reglas de funcionamiento del espacio escénico, del espacio cultural y la construcción de textos espectaculares en los espacios abiertos de la ciudad, es también pensar sobre el concepto de una dramaturgia del espacio.

Actualmente, trabajamos con usos espectaculares de la calle que amplían nuestra comprensión de la ciudad como espacio del espectáculo. De posturas que buscan pequeños espacios de la calle, o de las plazas, para espectáculos que circunstancian sus discursos como manifestación cultural popular, aparecen actualmente formas espectaculares que no se contentan con estar en la calle, pero buscan incorporar en el funcionamiento de la escena los flujos de la calle, o por otro lado, subvertir estos flujos fabricando rupturas de los ritmos cotidianos.

Cuando me refiero a la idea de *invasión*, no me refiero, necesariamente, a un acto de rebeldía, oriundo en grupos creadores marginales. La *invasión*, aunque sea un gesto político, no nace siem-

pre impulsado por una motivación politizada claramente definida.

La toma de los espacios de la ciudad por intervenciones artísticas, producidas por formas organizativas basadas o no en colectivos enfrentados con el *establishment* siempre implica la creación de “estados de ruptura” de lo cotidiano.

Lógicamente, la ciudad puede ser pensada como un *continuum* de rupturas, lo que crearía una paradoja, pues estaríamos, al mismo tiempo, reconociendo la existencia de quiebres en lo cotidiano. Esos quiebres, característicos de la urbe, aún pueden ser identificados cuando percibimos que las ciudades se constituyen a partir de zonas que se caracterizan cultural y socialmente. La funcionalidad de estas zonas conforma núcleos que se articulan de diferentes formas entre sí.

Así, la intervención artística se inserta en la lógica funcional de la ciudad, deslizamientos momentáneos que pueden subvertir procedimientos cotidianos. El ciudadano común, el usuario del espacio de la ciudad, estructura rutinas que son importantes tanto para su inserción en los usos sociales de las ciudades, como para la construcción de identidades. Los lenguajes artísticos que no están directamente relacionadas con el universo de la publicidad o de los *mass media*, crean espacios de extrañamiento con las rutinas de las ciudades, aunque más no sea porque no reafirman directamente la lógica instrumental del capital.

Las contradicciones sociales constituyen un elemento clave en el proceso de crecimiento de las ciudades, y eso expresa los procesos por los cuales el *establishment* se articula para conservar el orden y a través de la cual su condición de dominación. En este sentido el orden funcional del capital pide espacios “limpios”, “organizados” y “preservados”, considerando las demandas operacionales del sistema de circulación de mercaderías. Así, se instaura una lógica que debe vaciar la silueta urbana de sus sentidos más autónomos que emergen de las dinámicas socioculturales. Velar los signos de las contradicciones, y la edificación de proyectos de simulacros conforman un procedimiento ordenador. Orden que no implica un ordenamiento general de la ciudad, ordenamiento social, pero sí un discurso del orden que establece el flujo del consumo. Ese discurso de la mercadería espectaculariza la propia ciudad

como objeto, y consecuentemente, al ciudadano (Debord, 1990).

Es interesante pensar las formas del teatro de calle en cuanto “hablas de resistencia” que ocupan el espacio urbano proponiendo siempre resignificaciones de los sentidos de la calle, por lo tanto, interfiriendo en los sentidos de la ciudad, en el flujo y en la lógica de la espectacularización de la vida. De las múltiples formas de impregnación de sentidos por las cuales los ciudadanos pueden modificar el ambiente de la ciudad, las artes de la calle representan una herramienta fundamental. El ciudadano interfiere en la silueta urbana a partir de su lectura del texto de la ciudad. Pero, más allá de esa relación de lectura que hace parte del diálogo cotidiano de los habitantes de la ciudad, la urbe espectacularizada representa un texto que puede ser leído como habla, como dramaturgia. Eso, más que una posibilidad para los creadores, es una condición que pesa sobre la práctica creativa del arte de la calle.

El ejercicio de la performance teatral en la ciudad no puede ignorar el habla de la propia ciudad, que se expresa por la articulación del diseño de los edificios, de las vías, de sus puntos nodales, bien como del flujo y del repertorio de usos sociales.

Cuando un grupo teatral se lanza a la aventura de la calle está creando un texto espectacular que tiene un entretejido con la dinámica de la ciudad. La proximidad o distancia con puntos nodales o marcos urbanos representa la intensificación de diferentes aspectos del espectáculo y la formulación de significados. Eso implica decir que el teatro de calle no puede ser interpretado sin que se considere las relaciones existentes entre escena y zona urbana ocupada. En estas condiciones el teatro no podrá escapar de las tensiones de interpretación que vincularán habla escénica y espacio urbano.

En este sentido, es posible decir que estas relaciones se estructuran como un ejercicio de lectura de la ciudad como dramaturgia. La toma de conciencia de ese fenómeno conlleva la reorganización de nuestra noción de *teatro de calle* y de sus repercusiones potenciales como habla que irrumpe en el espacio vivencial de las calles. Si la ciudad es un texto dramático, una puesta en escena invasora será siempre leída como una relectura de la ciudad. Leer la ciudad como dramaturgia significa

utilizar la lógica de la calle percibiendo que el flujo de energía de los usuarios es fundamental en la formulación de las posibilidades de significación de las performances teatrales invasoras.

Toda habla teatral que se instala en la ciudad propone un “desorden” que interfiere en los flujos centrales establecidos. Estos flujos, más institucionalizados o más informales, que definen percepciones de los sentidos culturales de la ciudad, son objeto de la intervención de los discursos teatrales. Estos discursos deforman aquellos flujos, construyendo nuevos sentidos para la ciudad, aunque de forma provisoria y fragmentada. “Desorganizar” el flujo de la calle a través de los lenguajes teatrales es buscar la construcción de lugares, pues influye en la redefinición de relaciones entre el ciudadano y los espacios de la ciudad. El acto de “tomar” la ciudad es un claro posicionamiento ideológico que se funda como declaración de derechos sobre las normas del espacio público.

Es interesante poder pensar la presencia extracotidiana del teatro en la calle como un estímulo a un desorden que se aproxima a proyectos de deriva (Debord, 1990). Kevin Lynch en su libro de 1960 *La imagen de la ciudad* observa que “perderse completamente quizá sea una experiencia bastante rara para la mayoría de las personas que viven en la ciudad moderna”. Esa dificultad está relacionada con los procesos de orientación característicos de las ciudades contemporáneas, que buscan disminuir al máximo los márgenes para el acaso y la deriva. El comportamiento de la deriva identificado por Guy Debord representa siempre una amenaza a las lógicas ordenadoras que aparentemente dan forma a la ciudad. Reconocer la imprevisibilidad significa aceptar la posibilidad, aunque momentánea, de una completa inversión de papeles sociales, y hasta incluso de la desorganización del orden establecido.

Según Marc Augé, la condición contemporánea de la súper modernidad implica la existencia de los no-lugares, que se definen como lugares no relacionales y no históricos, es decir, no antropológicos. Espacios que no conforman identidades, sino que se ofrecen como simulacros del paraíso capitalista, por eso no definen pertinencias y apenas implican compromisos con el propio consumo. El no-lugar representa un lugar que no es más que una zona del consumo que

opera sin construir ninguna idea de territorio y de identidad.

La lógica de la globalización interfiere en la construcción de los sentidos de la ciudad e instala espacios que se organizan mediante los mecanismos de los no-lugares, así se da la expansión de los *shoppings centers*, *malls*, hipermercados, barrios privados y todas las formas urbanas que se pretenden limpias e inmunes a las agudas contradicciones de nuestra sociedad. Estos espacios se caracterizan por ofrecer escenografías que representan la auto-imagen del sistema como marco del consumo. La propia ciudad, como un todo, parece sometida a un tratamiento que amplía los espacios de fruición del consumo en detrimento de los lugares relacionales. En contraste con estas tendencias el fenómeno teatral, por su naturaleza vivencial, presencial y artesanal hace posible la resistencia a estos procesos de homogeneización de los espacios.

Es frente a esta condición que debemos observar el funcionamiento de las propuestas teatrales que pueden ser definidas como *invasoras*. Estas formas espectaculares son propuestas que rompen con varios procedimientos tradicionales del teatro. Eso es claro en lo que dice respecto a la disponibilidad del espacio urbano, que podría ser considerado como el “escenario”. La ciudad no está disponible para las secuencias de ensayos que todo actor y director desea. Se plantea así un desafío para el proceso creador. No hay preparación —ensayo— que pueda responder, del punto de vista de la tarea interpretativa, a todas las variables que necesariamente funcionarán en el momento de la “invasión”. Consecuentemente, el trabajo del actor que se prepara para *invadir* no deberá suponer la plena realización en el proyecto de los ensayos, sino construir un instrumental que se defina por la capacidad de la adaptabilidad.

Este proceso incompleto generará lagunas en la dramaturgia del actor que solamente podrán ser completadas en el propio juego franco de la representación. Se puede decir que este actor-invasor antes de llevar para la calle una profunda y sólida construcción, deberá portar una estructura flexible cuyo eje estará preparado para la tarea de la invasión.

El director ruso Vsevolod Meyerhold construyó el siguiente gráfico para explicar el funcionamien-

to del teatro: autor —director— actor —espectador. Esa línea que parte del pre-texto dramático para llegar a la relación actor/público ve en esta relación con la audiencia la síntesis final y fundamental del teatro. Pensando en la dramaturgia del espacio urbano es necesario decir que el proceso de representación invasora —donde el ensayo se confunde con el espectáculo— sería necesario pensar un gráfico que represente la operación de mediación simbólica de la ciudad en el acto de los intercambios entre el actor y el público. Así, llegaríamos al modelo: actor —ciudad— público.

Eso sugiere la necesidad de repensar el actor, su técnica y su lugar en las operaciones creativas del teatro. El diálogo con la silueta de la ciudad exige que el actor cruce la frontera de una interpretación que esté fundamentada en nociones que suponen una marcada interioridad del personaje. Este actor está convocado a hacer de su acto representacional una experiencia de otro orden que se aproxima más a las dimensiones del juego, en el cual coexisten los elementos técnicos de la interpretación con una vivencia que dialoga con la incertidumbre propia del espacio. Podemos suponer entonces la presencia de técnicas muy diversas. De esta forma, reconocemos elementos acrobáticos, circenses, improvisacionales, bien como una amplia variedad de técnicas que también contemplan formas populares de expresión, sin suponer que este tipo de teatro se conforma necesariamente dentro de una teatralidad de tipo popular.

El elemento de riesgo es un componente recurrente en el ejercicio de apropiación de la ciudad, en primer lugar porque este es un sitio en el cual está presente una serie de riesgos para la vida e integridad física de las personas. Aun cuando los riesgos dicen más respecto al imaginario y responden a una tensión que parece típica de nuestras ciudades estos componen una percepción de una condición fundamental de lo urbano. La calle es el espacio inhóspito que se opone al confort y la seguridad de los espacios íntimos. Es eso que atrae la mirada del artista como punto de partida del proceso creador. En esta situación el espectáculo se aproximaría a las condiciones que se asemejan a los momentos fundacionales del teatro antes que este lenguaje fuera encerrado en los espacios clausurados y altamente estratificados de las salas teatrales.

La ciudad invadida no es un escenario. Ella no contiene la escena. Ella modula la técnica y condiciona la percepción del público, pues diferentemente de la escenografía la silueta urbana es propiedad del público y porta un cuadro de significación previo a la intervención teatral. Este cuadro será siempre una fuerza fuerte que es la que justamente interfiere en la propia performance del actor.

Es interesante pensar que la idea de *repertorio de usos* del espacio urbano podría interferir en la construcción de nuestra percepción de una dramaturgia del espacio. En esta dramaturgia van a interferir las líneas de los edificios, las tensiones de los usuarios, el tránsito de vehículos y personas y el control social del lugar público. Las reglas de la ciudad funcionan como material dramático en la medida en que constituyen un texto que puede ser tomado como pre-texto para la construcción de la escena. La ciudad entonces puede ser re-interpretada por el discurso escénico que al mismo tiempo toma las estructuras físicas de la ciudad como soporte de su construcción espectacular. Ver la ciudad desde este punto de vista significa aceptar el desafío permanente de interponer el teatro al ritmo corrosivo de la propia ciudad.

La escritura de esta clase de espectáculos no se inicia en la operación canónica de la puesta en escena del texto de autor, y muchas veces ni siquiera se relaciona con la idea de texto dramático, pero sí de guión de acciones. Es interesante decir que esta dramaturgia propone una gran proximidad con la escritura del guión cinematográfico porque trabaja con imágenes que constituyen la materia básica de este teatro, o mejor, de esta dramaturgia de la ciudad. Las imágenes urbanas funcionan como elementos que dan impulso a la construcción de secuencias de acciones dramáticas. Parece ser que en este tipo de procedimiento funcionaría una lógica que toma de las imágenes urbanas los elementos de operación del espacio. De eso nacería la matriz para la construcción espectacular, de tal forma que el diálogo con estas estructuras constituiría la propia habla del espectáculo.

La noción de la ciudad como objeto cultural tiene un papel clave en la modulación de este abordaje. Es posible tomarla como un habla, una narrativa que define lo que somos. El teatro de

invasión sería entonces una nueva escritura en la ciudad. El actor que invade la calle e incomoda al transeúnte está deformando las líneas que definen la ciudad y de esta forma exige que nuestra mirada suponga una nueva escritura que sostenga el fenómeno espectacular.

El ciudadano que transita estos espacios compone un elemento del propio espectáculo, y al mismo tiempo representa su público potencial. Eso redefine la lógica de la construcción dramática tradicional, en la cual el público es foco del proceso creador y, por lo tanto, está fuera de los márgenes del mismo. El espectáculo que invade la silueta urbana hace de ese sujeto externo un objeto de deseo, buscado en cuanto audiencia, interlocutor y componente de los principios de funcionamiento de la puesta en escena. Una vez invadido el espacio de uso cotidiano, el público —no voluntario— se ve frente a la cuestión de aceptar el acontecimiento y tratar de desvelar sus códigos o simplemente distanciarse. De todas formas aquella porción de la ciudad que es invadida tendrá sus reglas modificadas y el ciudadano será convocado para la tarea de espectador. No un espectador que se define por la pasividad y por la distancia, sino por una proximidad que es propia del procedimiento de invasión.

La diversidad de usos del espacio escénico en la contemporaneidad, particularmente las experiencias escénicas de invasión de espacios públicos, exige una nueva comprensión del funcionamiento del propio espectáculo teatral y la articulación de nuevos marcos teóricos. Cuando es la silueta urbana la que conforma el espacio teatral se da un proceso por el cual nuestra percepción sobre el teatro como fenómeno debe alterarse de forma significativa para poder continuar comprendiendo el espectáculo como habla. La aproximación entre la performance teatral y el cotidiano podría hacer esfumar los elementos ficcionales que definen la existencia de lo teatral. Eso es aun más evidente en el contexto de una época en que la vida se espectaculariza de tal forma que todos los procedimientos cotidianos tienden a ofrecerse como espectáculo. Sin embargo, el teatro que nace de la propia silueta de la ciudad, que toma esta de asalto, opera por la intensificación del juego teatral y por la propuesta de que el público descubra en este nuevo ordenamiento de la ciudad las condiciones para la decodificación del espectáculo.

Tradicionalmente el teatro de calle aparece como un modo espectacular relacionado a una voluntad de abandono del recinto teatral, que respondería al deseo de llevar el teatro a un público sin acceso al espectáculo escénico. Eso implicaría también el deseo de producir un impacto sociopolítico directo, de tal forma que se entrelazaría la interpretación cultural y las manifestaciones sociales (Pavis, 1986).

Expandir esa idea es posible cuando se piensa que invadir la silueta de la ciudad es, de hecho, proponer algo que extrapola al acto de llevar el teatro a las calles, es tomar la calle como materia del propio espectáculo. En este sentido el supuesto deseo de llevar el teatro a un público que habitualmente no frecuenta las salas teatrales no puede ser atendido, pues este teatro que nace de la invasión poco o nada tendrá de proximidad con aquel teatro de sala que puede ser considerado un patrimonio que debería ser vehiculado entre los sectores sociales menos privilegiados. Entonces estamos hablando de un nuevo teatro, una nueva forma de concebir y estructurar aquello que antes se llamaba, genéricamente, “teatro de calle”.

El aparato técnico e ideológico de los nuevos abordajes del teatro de calle redefine su relación con la propia ciudad. El deslizamiento de los ejes políticos militantes para zonas más vinculadas a aspectos técnicos y estéticos preocupados con la instalación de una noción de *comunidad*, nace de las nuevas miradas sobre la ciudad. Si en los años 60 y 70 las calles eran básicamente el escenario del conflicto, de las manifestaciones populares, la silueta urbana pasó, en los años 80 y 90, a ser reconocida como un sitio que pide un nuevo sentido, una nueva simbología. Eso no significa decir que los grupos pasaron a ignorar los conflictos sociales que ocupan nuestras calles, sino percibir que mediante una lectura de la ciudad como texto el teatro puede instalar en los espacios de la calle situaciones de encuentro —ceremonias sociales— que tendrían la capacidad de discutir la propia ciudad. Varios realizadores de teatro de calle reafirman el papel social de esa modalidad teatral y refuerzan discursos que consideran este teatro como un referente del teatro político comprometido y una manifestación artística de resistencia.

Nuestra noción de *representación* es hoy día bastante compleja, pero a pesar de eso la fuerza

simbólica del escenario y de las condiciones particulares de la recepción de la sala teatral continúa funcionando de manera dominante en la conformación de modelos teatrales. Continuamos polarizados por el potencial “mágico” del espacio cerrado de tal forma que aún fundimos el significante “teatro” tanto con el lenguaje artístico como con el edificio arquitectónico. Eso determina que el espacio de la ciudad no pueda dejar de ser alternativo, es decir, que siga conformando el módulo periférico en lo que se refiere al acontecimiento performático.

El espacio de las calles es fundamentalmente el espacio de la vida cotidiana. En la calle se establece una mezcla casi infinita de posibilidades que la modernidad impregnó de significados. Estos están casi siempre asociados a la idea de transformación social. La calle como lugar de las luchas políticas y de la fiesta está asociada necesariamente al potencial de renovación, tanto más cuando se constituye como espacio de encuentro y de conflicto. Sería la propia ciudad, o mejor, sus espacios públicos, el lugar donde se manifestaría la lucha por establecer significados de una teatralidad que extrapola la dimensión de la representación, pues supone el juego vivencial que se da como condición básica del uso del espacio cotidiano.

Considerando que la calle es funcionalmente un espacio de tránsito que permite que se establezca una multiplicidad de relaciones que transforman cualitativamente el propio uso cotidiano de la calle, haciendo de esta un espacio de convivencia fugaz, se puede decir que el teatro que invade la ciudad es siempre una proposición de diálogo que deforma infinitamente esas nociones de acuerdo con las diferentes propuestas estéticas.

Referencias bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Renata de e AZEVEDO José Fernando (2003), “Apropriações do espaço urbano”, *Camarim* (São Paulo), 30 (julio/agosto).
- ALENCAR, Sandra (1979), *Atuadores da paixão*, Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura/FUMPROARTE.
- AUGÉ, Marc (1994), *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. (Una antropología de la sobre-modernidad)*, Barcelona, Gedisa.

- BARBA, Eugenio (1987), *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires, Firpo e Dobal Editores.
- CARREIRA, André (2003), *La pasión en la calle: El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, 2003.
- (2000), “Teatro de rua: mito e criação no Brasil”, *ARTCultura* (Universidade Federal de Uberlândia), 2. 1.
- (2001), “Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito”, *Trans/Form/Ação* (São Paulo), 24.
- (2002), “Teatro Popular no Brasil: a calle como âmbito da cultura popular”, *Urdimento* (Universidade do Estado de Santa Catarina), 4 (dezembro).
- DEBORD, Guy (1990), *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Gedisa.
- DUVIGNAUD, Jean (1982), *Juego del juego*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA, Silvana (1990), *Teatro da militância*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Nueva Imagen.
- HADDAD, Amir (1988), “Teatro: magia sem mistério”, *Cultura Rio* (Rio de Janeiro), 1.
- LYNCH, Kevim (1997), *A imagem da cidade*, São Paulo, Martins Fontes.
- PAVIS, Patrice (1986), *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- TYTELL, John (1997), *Living Theatre – Arte, exile and outrage*, London, Routledge.
- VV.AA (1995), “Teatro na rua versus teatro de rua”, *PMBH/SMC* (Belo Horizonte), 1 (enero).

DRAMATURGIAS DEL CUERPO

Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual

Beatriz Trastoy*

Una parte importante de las experimentaciones performáticas de las últimas décadas se ha interesado por explorar nuevos tratamientos escénicos de la corporalidad que remiten —directa o indirectamente— a determinados ideogramas sociales caracterizadores de la posmodernidad (posibilidad de cambios físicos; control y manipulación corporal a través de la tecnología biomédica; experimentación genética). Compartiendo —aunque módicamente— alguna de estas preocupaciones, la producción teatral argentina de los últimos veinte años —al menos el sector que suele concebirse a sí mismo como inscripto en dicha perspectiva posmoderna y que la crítica especializada y el público adepto consideran más prestigioso e innovador— parece enfrentarnos con un reacomodamiento estético del cuerpo, que propone una profunda reflexión no solo sobre la teoría y la práctica teatrales y la conflictiva relación que vincula a ambas; sino también —y análogamente— sobre la no menos conflictiva relación entre teatro y sociedad.

En efecto, a partir de una perspectiva básicamente metadiscursiva y de procedimientos y de repertorios temáticos disímiles, dicha producción escénica evidencia preocupaciones estéticas que involucran tanto la práctica escénica como la escritura dramática, a partir del cuestionamiento de los límites y los alcances de los géneros y de las categorías, de sus posibles rupturas, de sus quiebres, de sus fusiones, de sus transformaciones. Sin embargo, a pesar de esta impronta universalista, globalizada y globalizante, difícilmente el nuevo teatro argentino —cuya aparición coincide no casualmente con la reinstauración democrática— pueda concebirse como un discurso artístico del todo ajeno a los siempre conflictivos avatares institucionales y sociales del país, aunque todavía no se haya investigado seriamente acerca de cuál o cuáles son los factores que inciden en el predominio de esta recepción —digamos— política en sentido amplio, que ha signado su devenir histórico.

* Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), y, en colaboración con Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006). Es directora de *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org).

No obstante esta tendencia emergente, la preocupación política y social que caracterizó al teatro argentino anterior a la reinstaurada democracia no desaparece por completo, sino que se reformulan sus estrategias escriturales y sus alcances ideológicos, especialmente desde fines de los 90. De hecho, el llamado *teatro político* se reduce actualmente a su mínima expresión, al menos en cuanto al carácter militante que manifestó hasta fines de los 70. En aquella década, los teatristas que lo cultivaban se interesaban menos en la experimentación formal que en comunicar su mensaje antimperialista y, en algunos casos, directamente partidista, ya sea a través de la polémica con las ideas del indispensable adversario, para —implícitamente— persuadir o esclarecer, a un tercero (Verón, 1987), como a través de cierta perspectiva historiográfica revisionista, que proponía un balance entre pasado y presente, en el que las modalizaciones apreciativas y la inteligibilidad de lo analizado se postulaban como fuentes privilegiadas. Un ejemplo de la perduración actual de algunos aspectos de esta modalidad política residual de gesto setentista — desde luego, con diferencias tanto en los campos semánticos abordados como en el objetivo perseguido— es el ciclo Teatroxlaidentidad, auspiciado por las Abuelas de Plaza de Mayo, que se presenta anualmente desde 2001 hasta la actualidad, ciclo en el que se advierten notables similitudes de producción, circulación y recepción con las diferentes versiones de Teatro Abierto, realizadas entre 1981 y 1985.

Puede decirse, en líneas sumamente generales, que durante los 80 y los 90, la palabra pierde, solo en parte, el lugar privilegiado por la tradición, mientras que el cuerpo y el gesto se redimensionan y jerarquizan. En aquellos años, las *performances* (la Organización Negra, De la Guarda) mostraron cuerpos animalizados, cosificados, deformes y monstruosos, deshumanizados en su desnudez, en sus disfasias, en su minusválida capacidad de verbalización, en sus acrobáticos desafíos del riesgo y las alturas. El resto de los grupos y de los dramaturgos emergentes, por su parte, contaron historias tanto a través de cuerpos de muñecos y maniqués (periférico de objetos), rígidos simulacros de vida, manipulados y manipuladores, como así también a través de personajes despojados de narrativa personal, de psicología, meros portadores de discursos sin origen ni di-

reccionalidad. El juego circense del cuerpo de los clowns (El Clú del Claun, La Banda de la Risa, los numerosos payasos de performances individuales) buscó, a su vez, desenmascarar imposturas por medio de la desestabilización reveladora de la parodia. El *teatro de imagen* (a cargo de directores como Javier Margulis, Alberto Félix Alberto) reflejó los dolores y los goces, las perversiones y los placeres que los cuerpos ocultan, mientras que los *road-shows* o *road-plays* (las distintas versiones de *Fragmentos de una Herótica* [sic] (1991), dirigida por Javier Margulis; *Abasto en Sangre* (1992) de Tony Lenstigi y César Niesanski, entre otras) los exhibieron obscenamente en la crueldad de sus ferias.

Si bien en aquellos años, tanto las denominadas *performances* en sentido estricto, como el resto de los espectáculos más centrados en el lenguaje verbal, eludían todo tipo de referencia explícita a aspectos coyunturales de la historia argentina de años anteriores, el imaginario de los espectadores tendía a asociar, oblicuamente, tales procedimientos escénicos del orden corporal a los horrores de los sucesos ignominiosos de la dictadura militar, que los cuerpos de los *desaparecidos* emblematizan dolorosamente. Lo político, cuya especificidad resulta siempre de tan difícil definición en el campo teatral, constituía, entonces, un fenómeno eminentemente pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla y de interpretarla.

Sin embargo, a casi treinta años del golpe militar, la situación política y social del país ha cambiado, como también lo ha hecho el teatro. Las modalidades asumidas por el compromiso social en el campo teatral parecen transitar en la actualidad por otros carriles, no menos inquietantes en cuanto al tratamiento de la corporalidad, pero sí diferentes en sus postulaciones estéticas y, quizás, en sus diseños ideológicos. Para ejemplificarlo, me referiré, por un lado, a tres propuestas escénicas —digamos— fronterizas con respecto a la tradición teatral de Viví Tellas y, por otro, al Proyecto Filoctetes, intervención urbana a cargo de Emilio García Wehbi.

Con idea y gestión de Viviana Tellas, por entonces directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires, se desarrolló entre 1995 y 2000 el Proyecto Museos. Para ello, se convocó a diferentes directores escé-

nicos a fin de que experimentaran con un museo no artístico a modo de texto teatral. Así, Paco Giménez abordó el Museo de la Policía; Helena Trittek, el Museo de Ciencias Naturales; Pompeyo Audivert, el Museo Histórico Nacional; Rafael Spregelburd, el Museo Penitenciario; Mariana Obersztern, el Museo Odontológico; Miguel Pittier, el Museo del Dinero; Federico León, el Museo Aeronáutico; Eva Halac, el Museo de Telecomunicaciones; Cristian Drut, el Museo Nacional Ferroviario; Emilio García Wehbi, el de la Morgue Judicial; Cristina Banegas, el Museo de Farmacobotánica; Rubén Szuchmacher, el del Ojo; Beatriz Catani, el Museo Criollo de los Corrales; Luciano Suardí, el Museo Tecnológico, y Alejandro Tantanián, el Museo de Armas de la Nación. En los espectáculos resultantes, se privilegió el horror del cuerpo reificado en la exhibición vergonzosa de sus deformidades, de sus anomalías, de su putrefacción cadavérica; se exploraron los rituales de curación y los sentidos menos habituales en la representación escénica como el olfato y el tacto; se provocaron alteraciones de la percepción visual del espectador e, inclusive, se experimentó con la aterradora cosificación que implica la suspensión de la temporalidad y la manipulación de la historicidad que da sentido a la existencia humana.

Siempre interesada en explorar los bordes y sus borramientos (recordemos si no su puesta en escena *El precio de un brazo derecho* (2000), una investigación sobre el trabajo precarizado, en el que un albañil paraguayo construía en escena una pared real en tiempo real), Viví Tellas, como Directora Ejecutiva del Teatro Sarmiento (sala que forma parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, dependiente del área de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) diseñó el Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas, bajo la consigna inicial —luego, levemente modificada— de contar escénicamente la vida de una persona argentina viva, quien, si el director lo deseaba, podía participar del espectáculo. En los programas de mano de los espectáculos, Tellas señalaba:

En un mundo descartable ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona —hechos individuales, singulares,

privados— constituyen la Historia. ¿Es posible un teatro documental?, ¿testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma irreversiblemente en ficción? Ficción y verdad se proponen en tensión en esta experiencia.

En el ciclo Biodramas se presentaron *Barrocos retratos de una papa* de Analía Couceyro sobre la artista Mildred Burton; *Temperley* de Luciano Suardi, sobre una inmigrante española; *Los 8 de julio* de Beatriz Catani y Mariano Pensotti, sobre tres personas reales nacidas el mismo día del mismo año; *¡Sentate!* de Stefan Kaegi sobre la relación entre amos y mascotas del que participaron catorce conejos, dos tortugas, un perro y una iguana; *El aire alrededor de Mariana Obersztern* sobre la vida de una maestra rural del pueblo de Naón, provincia de Buenos Aires; *La forma que se despliega* escrita y dirigida por Daniel Veronese, quien define el espectáculo como un “anti-biodrama” en la medida en que no cuenta la vida de una persona viva (tal como prescribe la consigna fundacional), sino la muerte del hijo como fantasía temida; *Nunca estuviste tan adorable*, sobre la historia de la familia materna del autor, Javier Daulte; *Squash, escenas de la vida de un actor* de Edgardo Cozarinsky, *El niño en cuestión* (2005) de Ciro Zórzoli sobre la construcción discursiva de la niñez por parte de los adultos y, por extensión, sobre los lugares comunes en los que se suele caer cuando se intenta contar la vida de alguien; *Budín inglés* (2006) de Mariana Chaud, sobre la experiencia de lectura de diversos personajes; *Salir lastimado (post)* (2006) de Gustavo Tarrío, acerca de las posibilidades del retrato y del autorretrato —escénico y fotográfico— vinculadas a la sesión de fotos que Cristian Bonaudi (integrante de una familia de tres generaciones de fotógrafos de la provincia de Santa Fe) encuadra, expone, fija y revela en cada función, y *Fetiché* (2007) de José María Muscari sobre la vida y la compleja personalidad de Cristina Musumesi, multicampeona iberoamericana de fisicoculturismo, teóloga y especialista en educación sexual.

En una línea similar al Biodrama, Viví Tellas presentó recientemente la serie Archivos, en la que se pusieron en escena *Tres filósofos con bigotes* (2004), interpretada por profesores de filosofía de la Universidad de Buenos Aires que discutían sus discursos académicos, *Mi mamá y*



Temperley. Luciano Suardi.



Temperley. Luciano Suardi.



La forma que se despliega. Daniel Veronese.



Los 8 de julio. Beatriz Catani y Mariano Pen.



Mi mamá y mi tía. *Vivi Tellas*.
Fot. Nicolás Goldberg.



Mi mamá y mi tía. *Vivi Tellas*.

mi tía (2004) en la que la madre y la tía de Viví Tellas, entre otras cosas, contaban su vida, sus recuerdos, mostraban objetos ligados a su propia historia, y, recientemente, *Cozarinsky y su médico* (2005), en la que el propio escritor y cineasta, Edgardo Cozarinsky y su médico personal, Alejo Floria, hablan de la larga amistad que los une, de sus gustos personales, de la medicina y, sobre todo, del cine, como pasión compartida. El acceso a los tres espectáculos, que concluían con una especie de *buffet-froid* temático compartido por público y realizadores, también resultó inusual: en el primer caso, los espectadores debían reservar sus localidades vía correo electrónico; en el segundo y tercero, debían hacerse invitar mediante un llamado telefónico.

Quizás el espectáculo que vincula más estrechamente los tres Proyectos —Museos, Biodramas y Archivos— ideados por Viví Tellas sea *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), dirigido por Federico León, sobre la base del Museo Aeronáutico, en el que la lógica conservacionista del museo se invierte radicalmente y pasa a ser memoria de lo vivo. El ex combatiente de la guerra de Malvinas, internado durante años en el Instituto Neuropsiquiátrico Tomás Borda, cuyo nombre da título a la obra, operaba como guía de su propio museo existencial, contaba en primera persona su vida y sus antecedentes (estudios, experiencias como bombero voluntario, su paso como locutor de la radio La Colifata de la citada institución de salud mental) y, a modo de material curricular probatorio, exhibía un profuso archivo documental (fotografías, títulos, diplomas, certificaciones de todo tipo).

Como otro ejemplo, quiero mencionar el Proyecto Filoctetes. Lemnos en Buenos Aires, una intervención urbana realizada el 15 de noviembre de 2002 entre las 7 y las 15 horas, bajo la coordinación de Emilio García Wehbi, en co-producción con el Wiener Festwochen y el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Durante ese lapso, en 23 lugares públicos de la ciudad de Buenos Aires, especialmente elegidos, se colocaron 23 muñecos de látex con vestimenta en posiciones de indefensión, riesgo, daño y en algunos casos entre vómitos o manchas de sangre. La denominación del proyecto —Filoctetes es el arquero griego mencionado en *La Ilíada*, a quien, camino a Troya, sus compañeros abandonan en

la isla de Lemnos a causa de su pie gangrenado por la mordedura de una serpiente— se vuelve una transparente metáfora de la insensibilidad frente al dolor, a la enfermedad, a la muerte inminente. El objetivo fundamental (al menos el explicitado en la declaración de principios del proyecto que ese mismo año se había realizado en Viena) era el estudio de las reacciones frente a los cuerpos de supuestos pordioseros, mendigos o *homeless* por parte de los desprevenidos transeúntes, ya que la policía y los médicos del servicio de emergencias del Gobierno de la ciudad habían sido previamente informados de la actividad. Dichas reacciones fueron registradas por un total de 60 personas, entre las que se contaban cinco cineastas que filmaron la experiencia y voluntarios convocados entre el estudiantado de las Facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, quienes integraban 23 equipos a cargo de fotografiar el evento, de realizar entrevistas y detallar los incidentes. El material registrado por estos equipos (que puso en relieve reacciones de solidaridad, sorpresa, indiferencia, escándalo, rechazo, indignación, entre los transeúntes, y también de colaboración y violencia policial descontrolada cuya autenticidad era difícilmente comprobable; despliegue exhibicionista de opiniones de médicos y directivos del servicio de ambulancias del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires frente a las cámaras de los medios televisivos que cubrieron el evento) fueron analizados y discutidos en un seminario que se realizó la semana siguiente a la intervención urbana.

Ahora bien, retomemos nuestra hipótesis inicial, la de considerar que el nuevo tratamiento de la corporalidad en tanto manifestación autorreferencial de la escena argentina, opera como un gozne entre la problemática estética y la propiamente social y, por extensión, política. A partir de estos ejemplos mencionados —aunque no analizados en profundidad, ya que ello excedería los límites del presente trabajo—, podemos preguntarnos de qué manera, entonces, la corporalidad —al menos la que se verifica en los ejemplos considerados (cuerpo real ficcionalizado, cuerpo ficcionalmente humanizado, cuerpo objetualizado)— le permite al teatro hablar de sí mismo y, por extensión, del arte y de los artistas, como así también de qué manera le permite hablar de la sociedad en que estas instancias se inscriben.

Desde el punto de vista procedimental, concebidos ya sea como ficciones teatrales tradicionales en espacios no tradicionales, como ámbitos a recorrer libremente o bien como visitas guiadas, los espectáculos del Proyecto Museos revisaron la especificidad de las diferentes instancias del hecho teatral (producción, circulación y recepción) a través de la consideración de la especificidad de la institución *museo* y de su relación con las formas espectaculares asociadas a él (la instalación, la exposición). El museo, que por definición muestra los objetos conservados de manera permanente —aunque, en algunos casos, no se verifique entre ellos ninguna relación sintáctica o semántica— se transfiguró en espectáculo teatral cuyo ineludible carácter temporario, determinado por su apertura y su clausura y por su homogeneidad conceptual, lo transformó, a su vez, en *exposición*. De hecho, el “arte de la exposición es hacer hablar a los objetos entre ellos. La exposición es un arte de la secuencia y, por ende, un arte de la narración y de la argumentación. Valoraciones, serialidades, contrastes, comparaciones, desfases, desvíos, rupturas, jerarquizaciones, aceleraciones son sus figuras de estilo...” (Melot, 1996: 231). A diferencia de la *ambientación* sesentista (un recorrido pleno de sensaciones inesperadas y muchas veces festivas efectuado por el espectador), la *instalación* concebida en sentido amplio, es decir, como exposición, como muestra de obras de arte, se convierte a su vez en un artificio diegético, en un texto que narra una o muchas historias. Por medio de la secuencia museo/espectáculo teatral/exposición se llega así a la *instalación*, paradigma estético del fin de siglo por su carácter disolutivo y superador de las formas tradicionales del arte, que es en sí misma una obra integral, única, cuyas partes desaparecen en el todo, creada para un espacio concreto a partir de cierta narrativa visual. La percepción del espectador, que debe elaborar su propio recorrido temporal y espacial, deviene así *proceso*.

Un archivo, por su parte, es un conjunto de datos, una colección ordenada de documentos públicos y/o privados que supone, básicamente, un recorte temporal y una indefectible descontextualización, pero también supone la siempre latente disponibilidad de la información, que podrá acrecentarse indefinidamente por depósitos, donaciones, adquisiciones voluntarias. Vincular archivo

y teatro implica confrontar problemas teóricos y metodológicos comunes: ¿qué y cómo archivar/representar?, ¿qué uso se dará a esos documentos/representaciones?, ¿cómo periodizar sus alcances? A su vez, los títulos de los espectáculos (*Mi mamá y mi tía*, *Tres filósofos con bigotes*), a través del borramiento del sujeto enunciador que suponen los deícticos o de la paródica banalización de la marca identitaria, anulan el valor del nombre como lo distintivo del archivo, aquello que permite su individualización y catalogación, y, al mismo tiempo, deconstruyen las instancias fundantes de las nociones tradicionales de representación y ficción.

En los Ciclos Biodrama y Archivos, el matiz auto(bio)gráfico pone en juego los límites entre persona y personaje, entre identidad estable y sujeto cambiante y fragmentario, entre memoria y olvido, entre introspección y exhibición, ficción y realidad. Su eficacia y credibilidad no radica en el carácter auténtico de una supuesta *confesión* frente a los espectadores, sino de su acuerdo con la retórica y el verosímil convencionalizados por los diferentes modelos de la narración autorreferencial (Trastoy, 2002).

¿Qué clase de teatro es este trance que roza la obscenidad sin tocarla jamás? ¿Cómo llamar a este puñado de rodajas de vida pura? ¿*Happening* familiar? ¿Neopsicodrama? ¿Autobiografía étnica? ¿Y qué estatuto darle? ¿Es arte? ¿Es ritual privado? [...] ¿O se trata acaso de un *reality* teatral?

Estas son las preguntas que plantea Cecilia Sosa (2004: 4) y que compartimos con respecto a las inquietantes experiencias del ciclo Archivos, que podrían extenderse asimismo a los Biodramas y al proyecto Museos, también cuestionadores del canon y de las definiciones de género. Los datos precisos, los hechos mencionados y su vinculación con las personas/intérpretes que llevan adelante el tenue hilo argumental de la propuesta teatral adquieren indudable valor documental. Más apropiado sería, entonces, considerar la modalidad escénica ideada por Tellas como “presentación documental” o “acto testimonial” (Cornago, 2005: 22 y 23) y no como *teatro documental*, en la medida en que no pretende ser instrumento de lucha política, ni su temática tiene alcances colectivos, ni la realiza un grupo consolidado de teatristas

militantes, ni, menos aún, su producción está desvinculada del patrocinio estatal.

Sin embargo, la metateatralidad de esta triple propuesta complementaria (Museos-Biodrama-Archivos) de Viví Tellas deviene política en sentido amplio, ya que interviene en una discusión en torno del museo convertido en “paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas” (Huysen, 1994: 152).

Tellas pone literalmente en escena los rasgos institucionales promocionados y legitimados que tradicionalmente teatro y museo tienen en común —el placer por la exhibición y la contemplación, por atesorar la memoria y preservar el pasado; la voluntad de democratizar el acceso a los bienes culturales; la voluntad de educar y entretener con métodos no tradicionales—, rasgos positivos que se oponen a otros aspectos habitualmente escamoteados no solo por sus responsables (curadores, teatristas), sino también por las mediaciones legitimadoras (críticos, historiadores): el origen de los objetos mostrados (muchas veces espurio o bien producto de expoliaciones entre las naciones y entre las civilizaciones), el derecho a su exhibición, el ocultamiento de las verdaderas condiciones sociales de acceso a la práctica y al consumo cultural (Bordieu y Darbel, 1969).

¿Hace falta decir hacia dónde va toda esa vida de teatro, hacia qué embalsamamientos fatales? —se pregunta Alan Pauls, (2000: s/n)—. Ese efecto siniestro es la consecuencia del doble vampirismo en el que la experimentación entrelazó teatro y museo. Lugar de acopio y de conservación, el museo nunca estará absuelto del posible castigo que le espera por haber raptado del mundo cada objeto, y ese castigo es que cada objeto vuelva a vivir en algún más allá. Y el teatro, esa celebración de la vida en escena, qué es sino un laboratorio eutanásico que una y otra vez experimenta con una sola materia: las maneras de morir que tienen los cuerpos y las cosas.

Con su proyecto, la realizadora interviene, por un lado, en la resignificación de las tradicionales funciones de los espectadores teatrales y de los asistentes al museo, cuyos deseos —cada vez más atravesados por la lógica de los media— se convierten de deseos escópicos del objeto y de los cuerpos en deseos de participación, de un protagonismo personal que diluye lo ficcional. Por otro

lado, Tellas interviene en la actual resignificación de las funciones de los realizadores (curadores, teatristas) no solo en torno del tradicional enfrentamiento entre teatro/museo y vanguardia, sino en cuanto a su responsabilidad en la tendencia a la industrialización (cultural) que afecta al museo y, en menor medida, al teatro. La puesta en escena de estas relaciones básicas entre teatro/museo y entre los receptores-consumidores de lo que ambas instituciones ofrecen se proyecta en términos más amplios, afines a las funciones y a la significación cultural de la curaduría en el mundo de las artes plásticas.

Del mismo modo en que la nueva curaduría no solo abarca tareas antes consideradas no específicas como la crítica, la interpretación y la mediación pública, sino que, en la actualidad, asumen la puesta en circulación —concreta y simbólica— de las colecciones (Huyssen, 1994), en el teatro actual, las funciones de los creadores —actores, directores, autores, productores— se han desdibujado y han perdido su tradicional especificidad. En efecto, al mismo tiempo, la especificidad discursiva de la crítica teatral, ya que se ponen en escena reflexiones teóricas antes limitadas, casi exclusivamente, al ámbito de los estudios académicos en la medida en que, por medio de esta particular actitud curatorial replantea los nuevos alcances de las funciones de curadores y teatristas, como una faceta más de la analogía museo-teatro que funda su triple proyecto.

En la modalidad curatorial que ejerce Viví Tellas —no casualmente egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes— se analogizan otras semejanzas entre colecciones que exhiben museos y salas de arte y práctica teatral. El guión/idea vertebradora de los tres ciclos que aquí consideramos se explicita claramente en programas de mano y en las frecuentes entrevistas que la creadora concede a los medios y a los numerosos investigadores interesados en el tema. Como los realizadores teatrales y como los teatristas, Tellas parte de un texto (que no necesariamente es explícito), de una cierta dramaturgia que orienta el montaje de los respectivos ciclos a modo de discurso en el espacio capaz de generar sentidos; es decir, a modo de propuesta de lectura estructurada en torno de la narración de ideas en imágenes. Como el director de una puesta en escena y como el curador de una muestra, busca que en ese montaje prevalez-

can estímulos fuertes para guiar la recepción del espectador no solo en cada espectáculo, sino ante el desafío que significa la secuencialidad de esos espectáculos a lo largo del tiempo (cinco temporadas teatrales hasta el momento). Su firma y su estilo se imponen como la marca personal de todo teatristas y de los curadores, actualmente devenidos figuras clave de las muestras a su cargo.

La particular autorreferencialidad constitutiva del triple ciclo de Viví Tellas atañe no solo a la recepción de los espectáculos de sus ciclos teatrales, sino también a la recepción especializada (la crítica, la historia e, inclusive, la teoría teatral) y, al mismo tiempo, parece dar una respuesta política concreta, ya que el hecho de que los eventos considerados hayan sido producciones auspiciadas, generadas, subsidiadas o directamente financiadas por ámbitos oficiales (el Gobierno de la Ciudad y la Universidad de Buenos Aires) no solo pone en evidencia lineamientos estéticos fuertemente experimentales de las políticas culturales de fines de los 90 y de la década siguiente, sino también permite relativizar el supuesto papel innovador que los realizadores teatrales y la crítica especializada atribuyen casi exclusivamente a los espacios no-oficiales (poco adecuadamente llamados *teatros independientes*), replanteando así, indirectamente, la siempre abierta polémica sobre el rol que cumple y que debería cumplir el Estado en el marco de las actuales perspectivas globalizadoras.

Pero además de todo esto, creo que Viví Tellas avanza en términos éticos y estéticos con respecto a la polémica en torno de la función museal (teatral) en el marco de la cultura posmoderna, en la medida en que su propuesta alcanza exclusivamente los museos no artísticos, los menos valorados o, directamente, los más despreciados socialmente, los que se instalan —por oposición al arte— en la periferia de la cultura argentina.

Finalmente, en cuanto al Proyecto Filoctetes, quedó evidenciado el riesgo de este tipo de experiencias en las que el afán de documentar a partir de un dato falso alcanza cuestionables ribetes éticos hasta resultar socialmente contraproducente: algunos transeúntes se impresionaron y debieron ser atendidos por el servicio médico; otros, los solidarios, se sintieron burlados, estafados y, quizás, su bienintencionada reacción espontánea

cambie negativamente ante futuras situaciones similares.

Apenas una rápida confrontación entre las entusiastas declaraciones de su creador, García Wehbi, vertidas en el *Manifiesto I* y las realizadas tras la evaluación del evento muestran claramente el alcance social de esta experiencia ética y estética y el severo auto-cuestionamiento del propio lugar como artistas efectuado por los realizadores:

El día que realizamos la intervención, los diarios titulan el día con la noticia de un niño muerto por desnutrición. Me siento un estúpido jugando con muñecos. Me veo a mí mismo en los medios y me avergüenzo de ser un parásito hablando de arte. Me preguntan si esta experiencia es arte. No sé, no me importa (*Proyecto Filoctetes*, 2002: s/nº).

Esta suerte de “teatro antropológico de la mirada moral”, como lo denominó Horacio González (2002: 39), parece preguntarse y preguntarnos qué abismos median entre nuestras intenciones y nuestro accionar real sobre lo social, y también parece preguntarse y preguntarnos, con un guiño platónico, qué arte y qué artistas realmente necesitamos en nuestra compleja y atribulada sociedad.

El nuevo modelo corporal ligado a la subjetividad —digamos— posmoderna, descentrada y múltiple, no será ya el del trabajador disciplinado y sistemático, eslabón de una cadena de productividad, ni el del deportista entrenado para la competitividad, tal como pretendía el proyecto teatral moderno de los grandes maestros del siglo XX, sino el del artista en sí mismo, cuerpo del derroche y la gratuidad de la creación estética, que hace del entrenamiento no un medio para la construcción del personaje y de sus acciones, sino un fin en sí mismo, un modo de vida. Este nuevo modelo somático será también —tal como he tratado de señalar en este trabajo— un cuerpo que, por medio de la permanente resignificación escénica, cuestiona y se auto-cuestiona, al suprimir las tenues fronteras entre los géneros, entre lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado, entre presente y pasado, entre las nociones ordenadoras de realidad y ficción. A estos borramientos, que parecen ser rasgos emblemáticos de la estética posmoder-

na, se suma también el de las tradicionales oposiciones entre racionalidad e irracionalidad, cognición y emoción, reflexión y sensación, humano y no-humano, humano y animal. A través de tales estrategias escriturales —dramatúrgicas y escénicas— que comprometen no solo la corporalidad del actor, sino también, y fundamentalmente, la de los espectadores, el teatro argentino reciente construye así un imaginario alejado de la coyuntura política inmediata, característica del teatro de intención política propio de décadas anteriores. La politicidad de la escena setentista estaba guiada, en efecto, por un propósito esencialmente didáctico, ya que en ella se formulaban principios con pretensión de universalidad y se realizaba —directa o indirectamente— una exposición prescriptiva referida a las reglas y a los comportamientos que debían seguirse en torno de temas vinculados a determinadas construcciones utópicas. Esto suponía la idea rectora de que la realidad existía fuera de la escena y que era representable y modificable. Por el contrario, el peculiar tratamiento escénico de la corporalidad —al menos desde nuestra perspectiva de análisis y en los ejemplos considerados— mediatiza la realidad, hasta anularla, hasta volverla simulacro. Se plantea así una nueva perspectiva de politicidad, un gozne, un punto de fuga ética y estéticamente productivo entre teatro y sociedad.

Este nuevo cuerpo teatral, soporte material de la subjetividad posmoderna, al oscilar inquietantemente entre la verdad y el simulacro, genera un teatro que se autopostula como sujeto que conoce, que busca conocer, y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento; un teatro que se analiza a sí mismo y, simultánea y especularmente, analiza al observador/receptor, convertido en objeto de observación y de estudio para quienes habitan la escena. Imbuido de este modo de una nueva perspectiva social de alcances políticos en sentido amplio, el teatro argentino de los últimos años —aunque menos atravesado que el europeo por la sofisticación de las nuevas tecnologías— impulsa al espectador a pensarse, a reflexionar sobre su propia corporalidad, sobre sus formas y hábitos perceptivos, sobre sus gustos adquiridos e impuestos, sobre su manera de vincularse emocional y críticamente con el teatro y, a través del teatro, con el arte en sí mismo.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre y Alain DARBEL (1969), *L'amour de l'art*, Paris, Éditions de Minuit.
- CORNAGO, Óscar (2005), "Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theatre Review*, 39/1 (Fall), pp. 5-28.
- DE MARINIS, Marco (2000), *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- GARCÍA WEHBI, Emilio (2002), *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Una intervención urbana de Emilio García Wehbi*, Buenos Aires, S/ed., noviembre.
- GONZÁLEZ, Horacio (2002), "Arte moral", *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Una intervención urbana de Emilio García Wehbi*, Buenos Aires, S/ed., noviembre, pp. 38-39.
- HUYSSSEN, Andreas (1994), "De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo", *Criterios* (La Habana), 31, pp. 1-6, 151-176.
- MELOT, Michel (1996), "De l'ostentation à l'exposition", *Les cahiers de médiologie*, 1 (Premier semestre), pp. 221-233.
- PAULS, Alan (2000), *Proyecto Museos* [catálogo], Los Libros del Rojas, Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- SOSA, Cecilia (2004), "Cuéntame tu vida", *Página 12*, Suplemento RADAR, (17 de octubre), pp. 4-7.
- VERÓN, Eliseo (1987), "La palabra adversativa", *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, pp. 11-26.
- TRASTOY, Beatriz (2002), *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación.

Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad

Óscar Cornago*

*El sexo es una de esas cosas
que el hombre practica
para demostrarse a sí mismo
que sigue siendo un hombre,
es decir, un ser anatómico,
transferencia violenta de semen,
de sustancias químicas relacionadas con el placer.*

Angélica Liddell, *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, p. 67.

En *The Application* (2005) Juan Domínguez se pregunta si existe una representación ideal de un orgasmo. No es común asistir a la representación de un orgasmo en teatro, demasiada realidad para ser sostenida de manera creíble en una representación. Sin embargo, la exploración de los límites en la escena moderna ha abierto las puertas a acciones extremas, expuestas de forma directa o sin las tradicionales mediaciones de la ficción. Lo significativo no es, en todo caso, esta peregrina coincidencia de escenas de sexo explícito en el teatro contemporáneo, sino una constelación de acciones y campos de actuación con un grado de realidad comparable en cuanto remiten a lo que el cuerpo tiene de naturaleza en una época dominada por las imágenes, las telecomunicaciones y la economía global. El cuerpo, como territorio de la naturaleza humana, irrumpe extraño en la escena de los últimos años, convocado por un pensamiento con una clara proyección social, para hablarnos de otro tipo de economía.

Paolo Virno (2003: 179), en su estudio sobre la naturaleza y el lenguaje, *Cuando el verbo se hace carne*, afirma que “las prerrogativas biológicas del animal humano han adquirido un inesperado relieve histórico en el actual proceso productivo”. El objetivo de este ensayo es explorar las relaciones entre la naturaleza, y de manera más concreta, el cuerpo, por un lado, y el contexto socioeconómico, por otro, analizando el espacio que esta primera ha llegado a ocupar en la escena contemporánea.



*The Application. Juan Domínguez.
Fot. Anja Beutler.*

* Investigador del Centro de Humanidades y Ciencias Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.



The Application. Juan Domínguez.
Fot. Anja Beutler.

La tesis del filósofo italiano, con la que coinciden, —como veremos más adelante—, sociólogos y activistas políticos, como Zygmunt Bauman, Ulrich Beck o Antonio Negri, es que la sociedad postindustrial ha adoptado las cualidades naturales del hombre en beneficio de un sistema económico que recubre ya toda la realidad. Se entra así en una etapa cuyo modo de producción obliga al individuo a mantenerse en un continuo estado de inestabilidad, que pone al descubierto la naturaleza del hombre como capacidad de resistencia, su ser como potencia de actuación, de llegar a ser y transformarse, y al mismo tiempo su *natural* fragilidad.

Juan Domínguez procede del movimiento de danza moderna que se generó en Madrid a finales de los años ochenta. Una década más tarde, buscando un formato más dialógico, evoluciona hacia trabajos con un marco de comunicación teatral que le permitiera expresarse desde un yo, no solo físico, sino también social. *The Application* es la puesta en escena de una solicitud de subvención para producir una obra, *Shichimi togarashi*. Lo que se presenta en escena son ideas, ensayos, propuestas y algún anticipo de esa obra final que no se llega a ver. Entre las ideas que se hilvanan está la de hacer visible un nivel de realidad intermedio entre el mundo de ficción que se está construyendo y la realidad referencial a la que remite este mundo, o entre el texto y la acción, un espacio entre medias que crece como resultado (escénico) de lo que allí está pasando. Con este propósito comienzan a representar un orgasmo. Empieza el director, que interpreta su propio personaje en la obra, ilustrando la teoría que está exponiendo. Mientras dice los textos que se proyectan comienza a jadear al micrófono. Luego le pasa el micrófono a otro actor, que continúa con la interpretación sonora del orgasmo, mientras sigue leyendo los textos de las diapositivas, proyectadas en grandes caracteres sobre el fondo del escenario, que el mismo director va pasando, y así sucesivamente el resto de los intérpretes.

LA TENSION ENTRE EL TEXTO
Y LA ACCIÓN CREA
DISTANCIA DEL CLICHÉ EMOCIONAL,
PRODUCIENDO
UN TIPO DE EMOCIÓN DIFERENTE.

EL ROL DE LOS INTÉRPRETES
SERÁ ESENCIAL PARA
PERCIBIR LA SITUACIÓN.
NO ES LO MISMO SI EL ORGASMO
VIENE DE UN HOMBRE QUE SI VIENE DE
UNA MUJER,
TAMPOCO ES LO MISMO SI VIENE DE
UNA MUJER GORDA QUE SI VIENE
DE UNA MUJER
ANCIANA COMO YO...
O SI VIENE DE UN GRUPO
DE ADOLESCENTES COMO NOSOTROS
(Domínguez, 2007: 138).

Esta no es la única realidad ligada directamente a la naturaleza humana en el trabajo de Juan Domínguez. Esta misma obra comienza con un prolongado beso entre dos jóvenes intérpretes, mientras el público entra en la sala. Cuando se hace el silencio y se apagan las luces, queda la pareja bajo una luz cenital, recortados en medio del escenario, en su amoroso acto, suponemos que de interpretación, aunque la verosimilitud de la actuación despierta la duda. Más adelante viene una larga escena de risas incontinentes —¿puede haber otro tipo de risas?—, de expresión del dolor e incluso de muertes. Interpretar la muerte, la risa, el dolor, un beso o un orgasmo son maneras de llevar la convención escénica hasta un límite entre la verdad y la mentira, entre el juego y la realidad de ese juego, con la intención de hacer surgir esa otra realidad a la que se refiere el autor, una realidad creada desde la inmediatez de lo que está sucediendo, una realidad frágil. Esta nueva realidad, específicamente escénica, se propone con el fin de interrogar al público acerca de la naturaleza “social”— de lo que ahí está ocurriendo, que en el fondo se trata de un acto de comunicación entre los actores y el público. Como explica el autor, su intención es intervenir en los procesos habituales de comunicación, romper las convenciones para abrir otros canales de percepción, *operar* en el aparato teatral de la comunicación, que funciona al fin y al cabo como un aparato de poder en la medida en que ordena la comunicación en un sentido predeterminado. En una escena de discusión entre el director y los intérpretes, que se quejan por lo confuso que está resultando todo el proceso y lo desconcertante que es no saber exactamente lo

que están haciendo, Juan Domínguez (2007: 144) dice: “creo que proponer fragilidad real en el escenario puede ser algo más interesante que utilizar todo el rato el poder y lanzar la información de una manera unidireccional, que es como funciona este dispositivo teatral”. A pesar de la potencia física que el cuerpo desarrolla durante la excitación sexual o la risa, este momento, como otros comparables en los que el cuerpo exhibe su condición natural —*soberana*, diría Bataille—, son momentos también de debilidad escénica; lo que nos llevaría a pensar que la condición soberana del hombre tiene que ver también con su fragilidad.

Un año más tarde, en 2006, Juan Domínguez presenta en colaboración con Amalia Fernández una obra para la que retoma el título anunciado en su trabajo anterior, *Shichimi togarashi*. De un modo menos teórico se llevan a la práctica algunas de estas ideas. En este caso no se trata de orgasmos ni risas, aunque tampoco se excluyen. El marco general de la obra es una situación de acercamiento, a través de distintos juegos de representación, entre dos personas que no se conocían previamente. Si antes se trataba de cómo se *actúa* un beso, la risa o el orgasmo —actuar lo *inactuable*—, ahora hay que representar la relación del yo frente al tú. Esto explica un tono de voz conversacional suficiente para escucharse el uno al otro, pero no pensado en principio para el público. Lo que el público presencia y lo que se muestra no es el resultado de una representación, sino un proceso de actuación, y lo que se actúa es una relación personal; otro tipo de comportamiento que podemos situar en ese abanico de procesos naturales que afectan a un cuerpo, concreto y físico, situado en un contexto relacional particular, que remite a su vez a un espacio social o de grupo. Al final de la obra Juan Domínguez escenifica su propia muerte en una escena que se prolonga más allá de los aplausos del público.

El color blanco de fondo de *The Application*, como si fuera un experimento o ensayo escénico, y el tono lúdico y casi irónico de una obra propuesta en sí misma como reflexión, siempre con una buena dosis de humor, tiene poco que ver con el trabajo de la dramaturga y directora argentina Beatriz Catani o el de la española Angélica Liddell. Desde acercamientos distintos estas creadoras han desarrollado un intenso diálogo entre la escena y la realidad de lo que allí se está haciendo, entre

la historia referida y la naturaleza de los cuerpos que encarnan esa historia, ya sea en un sentido teatral o político. No es de extrañar que esta indagación por lo más hondo de la naturaleza pase también en algún momento por la representación de algo tan intrínseco al cuerpo como el orgasmo o la masturbación.



Paula Ituriza y Ricardo González en *Ojos de ciervo rumanos*. Beatriz Catani.
Fot. Guillermo Arengo.

Beatriz Catani se inicia en el teatro a lo largo de los años noventa, cuando forma el Grupo de Teatro Doméstico, junto con Federico León y Alfredo Martín. Aunque es a finales de esta década y ya en los dos mil cuando comienza un trabajo dramático y de dirección propios. En obras como *Cuerpos A banderados* (1998), *Ojos de ciervo rumanos* (2001) o *Finales* (2007) presenta un mundo escénico donde la intensidad poética va de la mano de la potencia física de las actuaciones. Paralelamente, fue desarrollando un teatro con un marcado tono documental, como en *Los 8 de julio (Experiencia sobre registros de paso del tiempo)* (2002), perteneciente al ciclo Biodrama¹, *Los muertos (Ensayos sobre representaciones de muerte en Argentina)* (2006), ambas en colaboración con Mariano Pensotti, o *Edificio. Una dramaturgia de lo real* (2006). En estas últimas se expone con claridad un giro en la búsqueda de una impresión de realidad, a la que se ha referido la autora², y que remite tanto a una realidad escénica, hecha visible a través de los actores y en muchos casos no actores, como a la realidad representada o referida desde la escena, la realidad de la historia que se cuenta, tomada directamente del mundo de fuera de la escena. Tras este alejamiento



Cuerpos A banderados. Beatriz Catani.
Fot. Gabriel Pérez.

¹ Sobre este ciclo véase el estudio de Beatriz Trastoy, "Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual" en este volumen.

² "Acercas de 'lo real'", incluido en el apartado Reflexiones desde la escena.

to temporal de propuestas más ficcionales, Catani regresa a un tono poético cargado de una realidad aún más presente.

Tratándose del escenario, una parte fundamental de esa realidad va a pasar por el cuerpo y su naturaleza, subrayada a través de la actuación. En paralelo a esta naturaleza de los cuerpos, se focaliza la naturaleza del entorno en el que se mueven estos cuerpos, el entorno privado, social o histórico. El mundo poético de Beatriz Catani está ligado a un medio natural amenazante, un extraño paisaje que tiene algo de enfermizo, azotado por extrañas epidemias, como la enfermedad de los cítricos que impide crecer a los naranjos, pero también a las personas, en *Ojos de ciervo rumanos* (2001), o siniestros accidentes donde se respira un aire telúrico, como animales que se suicidan, inundaciones, el hombre que se ata al cuello de su caballo muerto y lo arroja por un pozo, el camión de ganado que se despeña por la carretera o los coches que se estrellan en la autopista, saltando por encima del puente para caer en un amasijo de metales, cadáveres y vidrios rotos; paisajes apocalípticos en los que tratan de sobrevivir unos personajes encerrados en las reducidas dimensiones de un escenario propuesto como espacio vital de resistencia.

En *Finales* (2007) la presencia de estos cuerpos, desvestidos de una narrativa dramática, se hace más directa, enfatizando lo que el tiempo escénico tiene de duración, de proceso continuado durante el cual esos actores están ahí, frente al público. La obra crece desde una vocación de finitud de algo que, sin embargo, nunca se termina de acabar, como la vida de esa cucaracha agonizante a la que pisan al comienzo de la obra y que va muriendo a lo largo de la representación, o las propias actuaciones, que siguen adelante sin un sentido preciso. Bajo ese tiempo informe de lo que podría seguir indefinidamente, pero también acabar en cualquier momento, con la referencia tangencial a una noche de insomnio, tres actrices y un actor comparten un espacio nocturno, frente a una chimenea encendida y con el apoyo de un sillón. Confesiones, anécdotas, acciones compulsivas, llantos, ejercicios físicos extremos, reacciones gratuitas o sexuales, como la masturbación, se van sucediendo a lo largo de un tiempo en el que se habla del cuerpo, de la naturaleza, del tiempo, la muerte, del sabor de la sangre y las enfermedades,



Finales. Beatriz Catani.
Fot. Guillermina Mongan.



Finales. Beatriz Catani.
Fot. Guillermina Mongan.

del pasado y el futuro, de la diferencia entre los finales y los accidentes, del dolor como comprobación de lo real y sobre todo de resistencia —“Yo voy a aprender a soportar la vida esta noche”, dice Magdalena— la resistencia de la cucaracha, de los cuerpos, de la naturaleza.

Sobre este presente escénico se entrelazan historias, historias inventadas unas, a modo de juegos, y otras que afloran del pasado, un pasado con el que cargan los cuerpos, como esa materia gris que sale del cuerpo de la cucaracha, la historia volviendo sobre los propios cuerpos, marcándolos, como ocurría en *Cuerpos A banderados* (1998), porque los cuerpos son los únicos que realmente pasan —ocurren— en ese escenario y con ellos la historia: “La carne se va. La carne es lo único que realmente se pierde. Se muere”. Sobre estos cuerpos, reales en su presente de actuación, la marcha peronista, tan cargada de historia, de política y de pasado, sonando a ritmos diferentes por unos *walkman* a lo largo de toda la actuación, de modo recurrente, como un fantasma que aparentemente no tendría nada que ver con esta situación, física, emocional y nocturna, pero que está ahí, presente. La naturaleza de esos cuerpos, con sus miedos, deseos, impotencias, se hace visible frente a ese paisaje histórico de fondo citado de pasada y al que no se alude de manera directa; el cuerpo frente a la historia, la naturaleza frente a la sociedad. Ante el carácter telúrico de estos cuerpos *sin banderas*, la historia se deja ver también como una extraña condición natural, con una carga también telúrica, como algo arraigado a los propios cuerpos, sobre los que deja, al igual que el tiempo biológico, sus huellas de destrucción, su excrecencia. Este eje de confrontación cuerpo-historia, retomado con un tono de ironía, es el centro también de su texto breve *Polémica postura (sobre...)*.

De manera comparable, la obra de Angélica Liddell se apoya en dos campos que se han ido desarrollando en paralelo, la poesía de los textos y la intensidad de los cuerpos, dos aproximaciones que se han contagiado, haciéndose cada una modelo para la otra; lo que permitiría hablar de la “intensidad de los textos” o de la “poesía de los cuerpos”, un estadio al que termina llegando también Catani. A medida que avanzan los años noventa la obra de Liddell ha alcanzado posiciones extremas en su modo de comunicación escénico. Como en el mundo de *Finales*, el adelgazamiento

de los espacios ficcionales ha puesto al descubierto el cuerpo como expresión de resistencia, compromiso y verdad. Con *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2008), sobre un texto recuperado de los últimos años noventa, la dramaturga, directora y actriz afincada en Madrid llega al Teatro Nacional después de una trayectoria que conoció con la Trilogía de la Aflicción (2001-2003), dedicada a la monstruosidad social que se esconde detrás de las estructuras familiares, uno de sus momentos culminantes. En las siguientes tres obras, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y como no se pudo: Blancanieves* (2004) y *El año de Ricardo* (2005), a modo de extensos monólogos interpretados por ella misma, directamente frente al público, con el contrapunto mudo del cuerpo de Sindó Puche, las referencias sociales se hacen explícitas y el tono de denuncia cada vez más airado.

En *Perro muerto* se recupera un mundo poético con un mayor desarrollo dramático, que en cierto modo haría pensar en los trabajos de esos últimos años noventa, pero sin renunciar a ese intenso trabajo físico acentuado en las últimas obras. Las referencias a una naturaleza enferma y a los cuerpos que la habitan son también claves en el mundo de Liddell. Esta naturaleza adquiere una condición monstruosa expuesta al público en un gesto de desprecio. En *Perro muerto* el debate entre naturaleza e historia, constante en toda su obra, se retoma de manera explícita a través de las citas de *El contrato*, de Rousseau, y *El sobrino de Rameau*, de Diderot, que funcionan como puntos de refe-



Y los peces salieron a combatir contra los hombres.
Angélica Liddell.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell*.
Fot. *Alberto Nevado*.

rencia. Una cita del primero preside este universo atravesado por el miedo y la violencia: “la conservación del Estado es INCOMPATIBLE con la conservación del enemigo, es preciso que uno de los dos perezca, y cuando se hace perecer al culpable es menos como ciudadano que como enemigo”. Los cuerpos se presentan como base de “intervención política”, pero al mismo tiempo como espacio último de la verdad. Carreras hasta la extenuación, ejercicios físicos de resistencia, acciones violentas, actos de pasión y el propio sexo son formas de descubrir en escena la otra naturaleza de la historia, la historia de los cuerpos, cargados de miedos, vanidad y deseos. El escenario se construye como un submundo apocalíptico donde el Estado ha llegado a la exterminación del enemigo; ahora debe enfrentarse al peligro de los propios cuerpos, de sus deseos, vanidades, sed de catástrofes. En un sistema social que aspira a una suerte de perfección, la naturaleza humana se convierte en la otra cara de la civilización y su peor enemigo:

La perfección del nuevo sistema, fundamentado también en la represión moral, despierta en los cuatro protagonistas una necesidad imperiosa de error, de catástrofe, demanda crímenes, ya no pueden vivir sin horrorizarse, reclaman lo corporal con violencia y solo encuentran alivio a su angustia en el sexo, en lo absolutamente concreto (Liddell, 2008: 9).

Como en el caso de Catani, estos escenarios también están bajo la sombra de las catástrofes; los accidentes de carretera se multiplican, las putas son violadas y quemadas, los padres envenenan a sus hijos y los animales son torturados, aunque



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell*.
Fot. Alberto Nevado.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell*.
Fot. Alberto Nevado.

ahora los referentes por momentos remiten a una realidad social más fácil de identificar. Ya no se habla desde una Argentina oscura que resiste contra sí misma a través de mundos simbólicos, sino desde una Europa marcada por un sentimiento de culpa por lo que ocurre *afuera*; como dice Getsemaní, el personaje de la puta: “Unir el asco y la compasión da como resultado la culpa” (45), y en Europa hay mucha compasión y mucho asco. Curiosamente, desde puntos de vista tan distantes, hay una coincidencia más: en ambos casos la veracidad de esas catástrofes, de esos cuerpos muertos, como los que desaparecen en S.A.I.C.F.I., la extraña cooperativa de *Cuerpos A banderados*, es puesta en duda. En la Tintorería, a pesar de la supuesta perfección a la que ha llegado el Estado, todo son temores y sospechas: “Puede que también se inventen los accidentes. ¿Cómo sabemos que es una prueba de existencia? Una prueba. ¿Cómo? ¿Cómo sabemos que no han colocado los cuerpos así a propósito? ¿Cómo sabemos si es real o es una obra de arte, una estrategia?” (69). En ambos casos se recurre a la fotografía como testimonio poco fiable de una realidad que solo encuentra su comprobación final en el dolor: “Si existiera el verdadero sufrimiento existiría gente dedicada a aliviarlo. ¿Dónde está esa gente? No los veo en la foto” (69). El dolor, expresión física donde las haya, se convierte en termómetro de la verdad, enlazando así con una suerte de ética del cuerpo, una *ética fisionómica* propuesta por Sloterdijk (1983: 23) como reacción al racionalismo cínico que mantiene la maquinaria de progreso: “La crítica es todavía posible en la medida en que el dolor nos diga qué ‘es verdadero’ y qué ‘es falso’”.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell*.
Fot. Alberto Nevado.

En la era de la economía global y las relaciones a distancia el cuerpo se convierte en garantía de proximidad, de algo concreto ontológica y políticamente. Si en la modernidad clásica Adorno presenta el arte como defensa de la realidad, la saturación del espacio estético deja ver ahora el cuerpo como encarnación eficaz de esa defensa, acentuada con la violencia de que la naturaleza es capaz, de lo concreto, espacio de resistencia y compromiso. “Necesito algo concreto. Necesito tu cuerpo. Tu cuerpo es lo concreto. De una manera o de otra, follándote o golpeándote, tu cuerpo será mi redención y mi nacimiento” (Liddell, 2008: 70) le dice Lazar a Getsemaní. La puta no solo es la otra cara de la civilización, junto a la maestra, sino también símbolo de salvación del otro a través del sacrificio —físico—; la cara monstruosa frente a la que busca medirse la normalidad de una sociedad que tiene miedo del otro, y ahora también de sí misma. El cuerpo se muestra como “objeto de intervención política” (63), pero al mismo tiempo como posibilidad última de llegar a una verdad, no la escrita en sus libros o retransmitida por los medios, sino la *actuada* por los cuerpos. La pregunta resuena en el escenario: “¿Quién resistiría una historia de los cuerpos?” (67).

La exhibición de estos escenarios “naturales” es adonde se llega desde unas poéticas que se interrogan por un modo de actuación, escénico o social, que siga teniendo algún tipo de eficacia en un entorno social construido a base de imágenes y estadísticas. En un momento en el que distintos tipos de mediaciones, como las estéticas y las políticas, pierden credibilidad, los espacios de la naturaleza, pasando por la naturaleza del propio cuerpo, se revelan como un lugar para volver a discutir lo social desde una perspectiva personal, desde un acercamiento que se apoya en primer lugar en la verdad de esos cuerpos. Ahora bien, lo específico de estos escenarios no es el tratamiento de temas como el cuerpo, los deseos, la muerte o las enfermedades, por otro lado universales, sino el modo como se presentan, la relación de conflicto entre este plano ligado a la naturaleza de esos cuerpos invitados a actuar, es decir, cuerpos escénicos, el barro con el que se construye lo vivo del teatro, y la dimensión pública, social o histórica que todo ello cobra por el modo como se muestra frente al espectador; el conflicto, en otras palabras, entre lo privado y lo público, entre el yo y lo social, un



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell.*
Fot. Alberto Nevado.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell.*
Fot. Alberto Nevado.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes. *Angélica Liddell.*
Fot. Alberto Nevado.

eje de relaciones que define también una actitud política.

El teatro tiene a sus espaldas una intensa historia de relaciones con el cuerpo y la naturaleza, pero el modo como se ha articulado esta relación ha tenido características propias en cada momento. Hasta los años noventa llega un teatro que había mantenido un estrecho diálogo con el cuerpo dos décadas antes en un acto de distanciamiento consciente de la palabra, una palabra escrita que representaba también una forma de entender las prácticas escénicas y organizar el espacio social. El cuerpo era la protesta contra el racionalismo de la palabra; abría nuevos canales de comunicación. Pero los años sesenta y setenta no solo se abren a este cuerpo físico como acto de liberación y resistencia, a través del trabajo de grupos míticos de entonces como el Living Theater o creadores como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, y, dentro ya del ámbito del performance, del denominado desde entonces *arte del cuerpo*, sino también a una naturaleza de tintes oscuros expresada mediante un teatro de imagen, en unos casos de dimensiones cósmicas, como en los trabajos de Robert Wilson, y en otros muchos cargada de elementos siniestros, como en la obra de Richard Foreman, Tadeusz Kantor o ya en los ochenta de la Società Raffaello Sanzio. Estos últimos, a pesar de ser mundos tan distintos, comparten un acercamiento relacionado con el pensamiento estructuralista de aquellos años; son espacios cerrados sobre sí mismos en función de unas estructuras formales rígidamente establecidas, con un grado de hermetismo poético y un fuerte trabajo plástico. El intenso desarrollo rítmico en torno a los movimientos, los sonidos y la voz tiene que ver con este contexto cultural. También se amplía el espacio para la creación plástica, que hará que en muchos casos las tradicionales “escenografías” adquieran un grado de autonomía como instalaciones artísticas, al mismo nivel que la palabra o el trabajo físico. En este nuevo espacio abierto para el teatro desde los años setenta se encuadra también la obra de Esteve Graset, sostenida por un intenso trabajo rítmico, sonoro y visual.

No es un azar que numerosas formaciones consolidadas a lo largo de los ochenta y todavía en los primeros noventa, cuando la tecnología digital terminó de imponer una cultura visual, compararan este origen en el mundo de las artes plásticas

y visuales. Así, por ejemplo, el madrileño grupo La Tartana, integrado entre otros por Carlos Marquerie, que se inicia en 1978, en el ambiente de apertura que siguió el fin de la dictadura militar tres años antes, con un teatro de muñecos y actores y un tono plástico de inspiración poética, o Matarile, en Galicia (España) ya a finales de los ochenta, con unos comienzos deudores también del teatro de muñecos y posteriormente del nuevo teatro danza, un espacio por el que también va a pasar La Tartana, o unos años más tarde, en Argentina, El Periférico de Objetos, nacido también del mundo de las marionetas. Resulta significativo que la dramaturgia de Heiner Müller haya significado un estadio de paso en la evolución de estos grupos.

También Mapa Teatro descubre por estos mismos años nuevas posibilidades dramatúrgicas en el autor alemán. Aunque sin recurrir ya a los muñecos, el grupo de Bogotá, impulsado por Heidi Abderhalden, formada en las técnicas de teatro físico de Jacques Lecoq, y el artista plástico y visual Rolf Abderhalden, necesitó igualmente como punto de partida hacer tabla rasa de la palabra para expresar sobre el silencio del escenario toda la fuerza de un gesto o una imagen.

A medida que avanzan los años noventa y sobre todo ya a partir de los dos mil, estos mundos dramáticos van a buscar un contacto más directo con el público. Este giro viene dado por una necesidad de encontrar un compromiso más explícito con un contexto social fuertemente institucionalizado que parecía estar alejándose del mundo del individuo real. Había una necesidad de hablar más claro, como explica Carlos Marquerie (en Cornago, 2005: 135), de manera más directa y con un tono en muchos casos de urgencia que hace comparable este nuevo panorama con el de los años setenta, a pesar de las enormes distancias históricas entre uno y otro. De este modo, el hermetismo poético de Heiner Müller va a dejar paso a una palabra en primera persona, a menudo con un tono testimonial, y las máscaras y los muñecos se van a hacer a un lado para dejar ver el rostro del actor frente al público, iluminados por una misma luz. Es desde esta nueva situación histórica que la naturaleza vuelve a entrar en los escenarios como interlocutor de la historia. Al hilo de esta evolución Carlos Marquerie comienza una nueva andadura con la Cía. Lucas Cranach, en 1996, desarrollando un



Un hombre que se ahoga. *Daniel Veronese.*



Un hombre que se ahoga. *Daniel Veronese.*

teatro más personal y autobiográfico, y Matarile Teatro se distancia del teatro poético de danza para llegar a lo que ellos denominan un *teatro de los actores*, centrado en la vida misma de sus protagonistas, los actores y el misterio de su trabajo frente al público.

Y ya en el ámbito argentino, Daniel Veronese comienza una trayectoria propia para escenificar sus textos, en paralelo a la que ha seguido desarrollando con El Periférico de Objetos. Este nuevo camino tiene su primera estación, significativamente, con el Grupo de Teatro Doméstico, donde estaban Catani o Federico León. Desde *El líquido táctil* (1997), Veronese ha continuado un trabajo sostenido por la presencia cercana del actor y la reflexión sobre el hecho mismo de la actuación, trabajada desde situaciones emocionales extremas, como *Mujeres soñaron caballos* (2002), que ocupó durante numerosas temporadas las salas de Buenos Aires, o *La forma que se despliega* (2003), otra de las obras que formaron parte del ciclo Biodrama, un acercamiento al dolor que puede llegar a producir la muerte de un hijo. En el programa de mano de *Mujeres* el director explica la conexión de esta obra, una vez más, con esos paisajes naturales enfermos que saca a la superficie la capacidad de la naturaleza frente las estructuras sociales:

Cuando comencé a escribir *Mujeres soñaron caballos* ya hace unos años, lo hice a partir de una extraña noticia que me llegó, intuyo, poéticamente distorsionada: se estaba produciendo de forma alarmante en el interior del país, una ola de suicidios colectivos de animales, mamíferos, cuadrúpedos, altaneros, recios. El informe decía que se arrojaban voluntariamente por un acantilado. Silenciosamente. Aparentemente sin causa. Nunca supe exactamente qué clase de animales eran esos. Curiosamente no lo precisaban, tampoco intenté averiguar. Pero indudablemente se trataba de un suceso que convivía contemporáneamente cercano a la piel de quienes vivimos la dictadura militar argentina. Sentí que debía escribir sobre la necesidad de esos mamíferos de estar en el aire, de sobrevivir unos instantes en el aire cuando la tierra ya no puede soportar el peso de nuestro pensamiento.

Desde una necesidad de comunicación cercana, movida por un compromiso social más difícil de formular que cuatro décadas atrás, la escena occi-

dental mira hacia lo hondo de la naturaleza tratando de encontrar alguna respuesta. A este contexto se refiere Rancière (2005) como el giro ético de la estética. Uno de los recursos desarrollados ampliamente a partir de este giro es el tono documental, la escena como registro de una realidad o testimonio del yo, y entre estas realidades destacan aquellas que se generan a partir de la relación con el otro. Al comienzo de *Los 8 de julio* Alfredo Martín se refiere a la toma de conciencia del yo frente al grupo y la relación con el otro como el comienzo de su experiencia teatral: “Fue mi primera comprensión del teatro: ¿qué me separa de los otros?”.

Por estas *prácticas de lo real*, que no han dejado de acompañar la escena del siglo XX (Sánchez, 2007), ha transitado también el trabajo de Roger Bernat, al comienzo como impulsor de la General Eléctrica (1997-2001), junto con Tomás Aragay, y luego en solitario. En *Flors* (2000), sobre un escenario con luces rojas de neón que hace pensar en un club de carretera y un cara a cara con el público, se explora el mundo de las emociones y el cuerpo. Ahondando en la dimensión social del tema se trabaja con no actores: una prostituta que ofrece su testimonio personal y su trabajo como intérprete de espectáculos porno a través de un número de sexo explícito realizado en directo. También Mapa Teatro evoluciona hacia una confrontación más directa con el público. A través de los diferentes proyectos desarrollados en torno al conflictivo barrio de Bogotá El Cartucho, desaparecido como resultado de una operación de *higiene* urbanística, realiza una exploración desde la inmediatez de los registros testimoniales, las imágenes y la interacción con sus protagonistas³. Desde poéticas distintas, en el caso de Mapa Teatro buscando la intertextualidad con los mitos y su actualización en el presente, y en el de Bernat desde la interacción con los invitados (a actuar), se propone la escena como un espacio de experimentación sociológica, en el que la dimensión pública de la escena se muestra en paralelo al componente natural y privado que conlleva toda situación humana de comunicación. En *LaLaLaLaLa* (2002) es el propio Bernat el que se somete a esta especie de laboratorio de experiencias sociales: “Deseamos que el escenario sea un espacio de observación. Nuestro objetivo no es re-producir la realidad, ni siquiera re-presentarla, sino conseguir que esta se exprese en un contexto artificial”⁴.



³ Véase la presentación que hace Rolf Aberdhaldden de este proyecto en Reflexiones desde la escena.

⁴ “Las reglas de este juego”, incluido en Reflexiones desde la escena.



De los condenados. Sergi Fäustino.
Fot. Mò Pascual.

Como ocurrió en los años setenta, los escenarios se abren a realidades no teatrales, en muchos casos con el propósito de llevar adelante este diálogo con el lado más natural que se esconde tras lo social. La primera obra de Sergi Fäustino, *Nutritivo*, en el 2002, despertó un especial interés por lo peregrino del asunto: el director, actor y dramaturgo se hacía extraer sangre al comienzo del espectáculo por un enfermero profesional. Retomando un clásico de las prácticas del cuerpo, *Messe pour un corps* (1969), de Michel Journiac, pero con un tono más irónico y menos trascendental, Fäustino cocina unas morcillas con su propia sangre, mientras que en una actitud de espontánea normalidad cuenta las historias de tres personas de clase sociocultural muy distinta que terminan encontrando una muerte violenta. Al tiempo que se reflexiona sobre los estereotipos sociales y el sentido de la vida a partir de estos casos concretos, se desarrolla un nivel de comunicación más abstracto basado en la danza. Al final del espectáculo el autor ofrece las morcillas al público. La sangre es un elemento recurrente dentro de estos paisajes humanos, sin embargo, el hilo que permite ofrecer una lectura de conjunto de la obra de Sergi Fäustino no es la inclusión de citas directas de la realidad, incluso tan extremas como estas, sino los planteamientos comunicativos propuestos en cada una de sus obras, en todos los casos ligados a situaciones espaciales de proximidad, ya sea la entrevista, la exposición pública y el concierto musical, en *f.r.a.n.z.p.e.t.e.r.* (2006), o la conversación cara a cara en *De los condenados* (2007); un pensamiento relacional puesto en escena que le ha permitido, a través de formatos muy distintos, reflexionar, en todos los casos, sobre la naturaleza humana. Su siguiente obra, *La historia de María Engracia Morales* (2004) está construida a partir de los materiales obtenidos en conversaciones con personas mayores, una parada también recurrente en estos escenarios de la naturaleza. Con una reflexión de fondo sobre el espacio de la vejez en la sociedad actual, se construye una trama escénica, interpretada por dos actores de edad, apoyada en una comunicación cara a cara y un tono de ingenuidad, lo que recuerda por momentos al cine de Kiarostami.

La actuación, necesariamente sostenida por un cuerpo, se muestra como la unidad mínima de cruce entre lo público y lo privado, entre lo social y lo

natural. Junto al significado referencial construido por la actuación o la representación a la que da lugar se deja ver el lado físico, tanto biológico como social, puesto en juego en el momento de la actuación, que implica un *presentarse* frente al otro.

El proyecto de Fernando Renjifo, *Homo politicus* (2003-2007), desarrollado en Madrid, México y Río de Janeiro, propone una reflexión sobre la condición social del ser humano a partir de esta situación básica de la escena como espacio de actuación frente al otro, que adquiere una simbología política y ontológica. La interrogación personal acerca de la posición de cada uno frente a su historia, del individuo frente a la sociedad, fue el punto de partida de tres obras que terminaron ofreciendo resultados distintos, hechas con actores y bailarines de cada una de estas tres ciudades. El rasgo en común, convertido en una suerte de manifiesto escénico, con una clara dimensión ética, es el modo como los intérpretes abordan el momento de la actuación: desnudos en un espacio vacío que comparten con el público. La evolución del proyecto a lo largo de las tres ediciones fue conduciendo desde unos referentes políticos más explícitos en el caso de Madrid hasta un nivel mayor de abstracción donde las acciones autorreferenciales de los cuerpos ocupaban más espacio, ahondando en el significado social y personal de ese presente escénico que se proyectaba desde una potencia poética cada vez mayor.



Homo politicus, v. Madrid. La República.



Homo politicus, v. México. Fernando Renjifo.
Fot. Marianela Santoveña.

Con una mirada de *entomólogo* más que de sociólogo, el trabajo del director y dramaturgo argentino Federico León se ha centrado igualmente en los resortes que sostienen una determinada actuación. Desde el estreno de *Cachetazo de campo* en 1997, Federico León ha conseguido una proyección internacional a partir de unos trabajos escénicos y en los últimos años también audiovisuales basados en la experimentación con un modo de actuación intenso y cercano. Sometiendo al actor a situaciones de desequilibrio, consigue que este muestre un lado *natural*, que en contextos habituales tendería a ocultar:

Encontrar lo que no le conviene a ese actor, lo que le hace pasar un mal momento, lo que lo hace sentirse fuera de su autodomínio, de su seguridad, de su idea de belleza. Esa incomodidad, esa vergüenza se traduce en energía, en un estado concreto de actuación, en una expresión concreta del rostro, en una forma particular de asociar, de accionar. Un actor puede llegar a lograr más intensidad en este tipo de registro que en sus registros habituales (León, 2005: 12).

En *Cachetazo de campo*, dos actrices, que hacen de madre e hija, están llorando durante toda la actuación. Este llanto, al que no se le encuentra una explicación clara, se convierte en un estado —escénico— en sí mismo. En una escena de la obra, además de seguir llorando se desnudan, mientras conversan sobre temas cotidianos. Su siguiente pieza, *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack* (1999), continúa esta indagación en las relaciones de familia como espacio de experimentación. Para ello coloca a la madre, una actriz mayor, en una bañera en la que el agua está rebotando durante toda la obra. El resto de la familia entra y sale de la bañera, mientras este raro submundo acuático gana en intensidad y realidad sin dejarse capturar por una lectura única. En la película *Todo juntos* (2002) Federico León filma un proceso de separación de una pareja, que refleja la propia situación personal que él estaba atravesando; ambos son además los actores de la película. Y en *El adolescente* (2003) es el imaginario físico y emocional ligado a la adolescencia y a la energía característica de ese momento vital todavía previo a la madurez, el que se lleva a escena con ayuda de tres adolescentes y dos adultos. Estos actúan como contrapunto, tratando de ser aceptados en

el grupo de jóvenes. Su último trabajo, *Estrellas*, es una película sobre una escuela de actores en un poblado miseria de Buenos Aires, que existe realmente. Estos mundos escénicos, recibidos por el espectador desde una inquietante cercanía, ponen en pie un espacio de tensiones que expresan una suerte de naturalidad dentro de un entorno escénico que no oculta su artificialidad y lo forzado de las situaciones, algo que podría hacer pensar, por el contexto de actuación, en las películas de John Cassavetes, una referencia presente en el director argentino.

Rodrigo García, de origen argentino, aunque afincado en España, ha llevado al teatro también el microcosmos de un poblado miseria a través de un grupo de murga en *Cruda, vuelta y vuelta, a punto, chamuscada* (2007). Los acercamientos, si lo comparamos con la obra de Federico León, son muy distintos, aunque en ambos casos hay una voluntad de no quedarse en el mero documento, en favor de la producción de una realidad específicamente escénica. Al tiempo que muestra la realidad personal de sus intérpretes, Rodrigo García subraya la energía física de la murga, superando el tono miserabilista que este tipo de propuestas podría tener en los festivales europeos donde se iba a mostrar. Frente a la energía espontánea de los habitantes de la villa se deja ver la historia, que para la mirada europea de Rodrigo García, como para Angélica Liddell, es la historia de una civilización convertida en un mecanismo de exclusión económica y manipulación social. Al final de la obra, sobre detalles de pinturas antiguas de temas religiosos se superponen los cuerpos de los murgueros girando sobre sí mismos, bailando en el aire, mientras en el escenario se canta *a capella* y se manipulan los cuerpos, que son limpiados con el agua de una manguera. En un monólogo final, Juan Oriente, el único actor profesional en escena, vestido como un predicador visionario, con gafas oscuras y biblia en mano, propone una teoría para la refundación del hombre en un universo en el que nada pueda ser copiado ni reemplazado. La medida para el nuevo mundo es el tiempo que una vaca tarda en olvidar que le han quitado a sus terneros, unos tres días. Frente a la construcción de la historia, de los sistemas morales o políticos, se defiende una ética de lo inmediato, una ética del cuerpo, contradictoria, frágil y efímera, una ética natural, una vez comprobado que todo lo que el



Denise Stutz en *Homo politicus, v. Río de Janeiro*. Fernando Renjifo. Fot. João Penoni.



Cruda, vuelta y vuelta, a punto, chamuscada. Rodrigo García y *La Carnicería Teatro*.

hombre ha hecho como grupo, como sociedad, ha dado como resultado grandes fracasos:

Y la Gran Ética no será otra cosa,
que una serie infinita
de morales cambiantes,
que se contestan y anulan unas a otras

Que un día se proclaman con exaltación
Y al otro se derogan con apasionamiento

Se echan al fuego
Se olvidan

Se recrean con fervor
Se olvidan

Se recrean
Se olvidan

Y todo ocurre
En dos atardeceres como máximo

Lo que dura en una vaca
Algo parecido al sentimiento
(García, 2007a: 14).

Los excesos físicos, ya sean gastronómicos, escatológicos o sexuales han llenado el teatro de Rodrigo García; un gesto visceralmente escénico propuesto como reacción a una sociedad de consumo bienpensante que alimenta un orden económico fundamentalmente injusto. Los cuerpos se afirman desde su biología o sexualidad llevando al extremo acciones en las que se trabaja con comida y otros materiales orgánicos, o se juega con escenificaciones sexuales en las que no falta la simulación exagerada de orgasmos. Un título como *Jardinería humana* (2003) puede leerse en referencia a este abigarrado muestrario de poses físicas, que a su vez contrastan con los contextos políticos a los que se alude, como la lista de los militares indultados que participaron en torturas y asesinatos durante el Proceso Militar argentino, o una cumbre de jefes de Estado de los países más desarrollados en la famosa foto de las Azores, previa al ataque a Irak en 2003, en *Agamenon. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* (2003). En *Jardinería humana* los

actores depositan sobre una mesa los objetos que llevan encima, de tipo muy diverso, y en otra mesa paralela sustancias o fluidos corporales. *Esparcid mis cenizas por Eurodisney* (2006) muestra a Juan Loriente y Núria Lloansi copulando por la cabeza hasta llegar al orgasmo, mientras que una familia, con abuela, dos hijas y perro, se sitúa junto a un flamante 4x4, iluminados por las luces de este, mientras miran fijamente hacia delante, con una música ceremonial de fondo. *En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo* (2007) retoma el mundo vegetal como punto de comparación de la sociedad humana. Jorge Horno, pegado a un palo que lo mantiene de pie, mira atontado hacia delante, como una especie de San Sebastián metido en una maceta, como si se tratara de una planta, mientras Luca Camilletti le pregunta si ha leído a Dante, Aristóteles, Joyce, Foucault, Canetti, Agamben, Cervantes... De fondo, en enormes imágenes, se proyectan clasificaciones botánicas y análisis de plantas. Esta situación, casualmente, tiene un cierto paralelismo con el mundo vegetal de *Ciervos de ojo rumanos*, de Beatriz Catani, donde la Hija permanece toda la obra sembrada en una maceta mientras que el Padre, a base de extraños injertos con zumo y cáscara de naranja que restriega sobre su cuerpo, trata de acelerar su crecimiento.

En los últimos años Rodrigo García ha evolucionado hacia un universo más detenido, por momentos menos violento y más construido desde dentro, en ocasiones intimista y silencioso, como él mismo explica: “Nada de música o casi nada. Nada de subrayar un momento mediante efectos de ninguna clase. Todo desnudo. Silencios. Tiempos largos. Mucha palabra escrita, grande, proyectada” (García, 2007a: 34). Las referencias al mundo de la naturaleza son más frecuentes, a medida que la palabra parece venir por detrás del escenario, en forma de textos proyectados, dejando el centro del espacio libre para una exposición en directo de una naturaleza *en crudo*. Este lugar de la naturaleza es propuesto, a su vez, como una reacción a un sistema social que no funciona: “Ante el fiasco de la democracia / como sistema de convivencia ideal, / había que crear algo y colocarlo / en ese sitio” —como se dice en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (García 2007b: 23)—, y lo que se coloca es un espasmo,

un temblor que remite al misterio de la naturaleza, al cuerpo y la acción, un universo fuertemente escénico que choca con un paisaje social con el que parece no tener mucho que ver.

Estos escenarios mudos no renuncian, sin embargo, a la palabra. Sus textos, que antes estaban dichos en su mayoría por los actores, cara a cara con el público, son ahora proyectados en muchos casos en grandes caracteres, buscando, como ya ocurría antes, una relación de no coincidencia con lo que está sucediendo en escena. En otros casos, como en *Esparcid mis cenizas sobre Eurodisney* o en *Borges*, se recurre a la deformación electrónica del sonido, lo que enrarece la emisión de la voz, o a textos leídos, como en *En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo*. Incluso cuando los textos se plantean como traducción al francés o al italiano de lo que dicen los actores, situación que ha llegado a ser constitutiva de su teatro, estos se refieren a los actores en tercera persona: “Ellos dicen...”, “Ellos están hablando de...”, “Ahora discuten de...”, acentuando la distancia entre ambos mundos, el escénico y físico, sostenido por los cuerpos y la acción, y el abstracto de la palabra, las historias que se cuentan, que hace presente la voz del creador por detrás de la escena y que a veces ofrece información adicional sobre lo que está ocurriendo en escena. Entre ambos niveles se produce una relación de tensión, que mantiene al espectador alerta a un doble nivel de percepción; por un lado está lo que ve, acciones literales en las que se opera con materias orgánicas, como la miel, la leche, la tierra (en ocasiones con lombrices), el barro, el vino o desechos biológicos, y lo que se dice desde una pantalla o directamente, reflexiones críticas en un tono personal, historias morales o apreciaciones sobre la sociedad de consumo.

La presencia de animales, una constante en la obra de Rodrigo García, utilizada como forma de contraste con el mundo social, adquiere especial importancia en *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006), una de las obras que marca este giro hacia un ámbito más intimista. Sobre el fondo se proyectan las imágenes captadas por un video colocado sobre el caparazón de una tortuga. El ritmo lento de sus movimientos, al que se suma el andar nervioso de unas gallinas por el escenario, y el silencio de fondo, solo interrumpido por estas reflexiones mudas que resuenan en la cabeza

del espectador, intensifica el trabajo con un componente natural que parece chocar extrañamente, pero también responder, al paisaje social al que apuntan los textos.

Entre el yo-actúo, hecho visible desde una dimensión en primer lugar biológica, y las convenciones a las que se refería Rodrigo García a comienzos de los noventa, cuando defendía de forma radical su derecho a expresarse en primera persona (García, 1990), un objetivo que se irá realizando de forma cada vez más directa, crece un campo de tensiones, de presencias y ritmos en el que se mueve la creación escénica desde los años noventa en España, a mitad de camino entre la representación y la acción. Con planteamientos distintos según las obras, el yo-actúo responde a esta disyuntiva, ofreciéndose a través del cuerpo, afirmando una potencia —natural— de actuación, una capacidad que convierte al actor en ser humano y lo singulariza como individuo; se trata de un gesto escénico que va desde la resistencia calma a la actitud de violencia, de la transparencia verista al juego espectacular del cinismo; distintas respuestas ante una misma imposibilidad de establecer un lazo entre lo limitado del yo y una historia difícil de abarcar; entre lo concreto de la escena y lo complejo de un mundo transformado en imágenes como estrategia de manipulación.

Al comienzo de *La historia de Ronald, el paje de McDonald's* (2002), de Rodrigo García, cada actor se dirige al público para contarle la primera vez que fue a un McDonald, algo aparentemente banal cobra en cada uno una especial trascendencia como experiencia personal. En paralelo a cada relato, presidido por un menú McDonald que descansa iluminado sobre un pedestal, un actor, semidesnudo, comienza a girar compulsivamente sobre un charco formado con la leche o el vino con que otro actor le riega el cuerpo. Después le echa una manta encima, que también se empapa en el líquido, y finalmente le restriega por el cuerpo vísceras de animal, antes de limpiarle con un aspirador mecánico. Toda la dimensión telúrica, subrayada por una banda de sonidos graves y metálicos que llenan la oscuridad de un ámbito que hace pensar en una nave industrial, contrasta con esos relatos aparentemente anecdóticos contruidos en torno a una empresa de ámbito mundial. Entre ambos momentos, el del relato y el de la acción, se establece



Aproximación a la idea de desconfianza. *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*. *Christophe Raynaud Delage*.



Aproximación a la idea de desconfianza. *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*. *Fot. Jean Benoit Ugeux*.



Aproximación a la idea de desconfianza. *Rodrigo García y La Carnicería Teatro*. *Fot. Jean Benoit Ugeux*.

una extraña relación que rompe la lógica causal, despertando una pregunta acerca de la conexión entre el cuerpo y un entorno social y económico de una amplitud difícil de entender, acerca del lugar desde donde se levanta ese yo, sujeto de la experiencia, y la construcción de las historias. La naturaleza orgánica del actor se afirma frente a lo abstracto del pensamiento y lo fácilmente manipulables de las historias, atravesadas por el capitalismo global. Sobre esta fractura se cuestiona la identificación, aparentemente *natural*, de lo uno con lo otro, del yo con la historia, del cuerpo con la identidad.

En *Accidens. Matar para comer* (2006), una acción de unos veinticinco minutos, Juan Loriente observa durante los primeros diez minutos, en silencio, un bogavante suspendido en medio del escenario (Cornago, 2007b). Un micrófono pegado al caparazón amplifica los sonidos de su cuerpo. Durante la segunda parte de la acción, el actor, siempre en silencio, procede metódico, sin precipitaciones, a preparar el bogavante; lo descuelga, lo lleva a una mesa, lo trocea, lo sazona y descorcha una botella de vino blanco mientras espera que esté a punto. Al tiempo que saborea la carne blanca del bogavante, se oye la voz cálida de Louis Armstrong —“And I think to myself, what a wonderful world”—. Sobre un fondo marino se proyecta un texto en grandes caracteres que habla sobre los accidentes y lo imprevisto de la muerte, sobre el hecho de que los hombres ya no maten con sus propias manos para comer.

Nos estamos quedando perplejos (2002), de La Vuelta, un colectivo impulsado a finales de los noventa por Marta Galán, se abre con una oposición entre los paisajes de muertos de la historia a los que se refiere Xavi Bobés y los escenarios personales de Mireia Serra, sus espacios inmediatos, íntimos, a los que está ligada la realidad de su vida emocional. Unos y otros parecen no tener nada que ver y este desencuentro se convierte en un conflicto contra el que choca la posibilidad de la representación, expresada en términos físicos. Frente a la realidad inmediata de estos cuerpos y su mundo personal más cercano, la historia se deja ver como un horizonte lejano, una representación escenificada desde los poderes públicos. Ante la proliferación de muertos en los paisajes informativos, transformados en imágenes y cifras, se oye la pregunta: “Pero quién ha



Estamos un poco perplejos. *La Vuelta*.
Fot. David Ruano.

visto alguna vez un cadáver”. En contraste con esas biografías de posibilidades públicas cargadas de experiencias históricas, se dice en *El perro* (2005): “Yo no tengo nada público que recordar”, una idea recurrente en la obra de esta creadora madrileña, con residencia en Barcelona. Este escenario de lo personal, que refleja una identidad europea de alguien que no ha vivido ninguna guerra, como dice Rodrigo García en *Aproximación a la idea de desconfianza*, proyecta una mirada inquieta, de extrañamiento, a esa historia que llega desde lejos, convertida en imágenes, aparentemente ajenas a la verdad íntima del yo. Contra el fondo de la historia oficial la acción se ve obligada a reducirse, en medio de esta desintegración del tejido social heredado del siglo XX, a su territorio próximo, a su afirmación como mera potencia. La primera fuente de tensión que da vida al yo escénico nace de esta necesidad de *actuar* que lo define como ser-actor, es decir, como ser histórico.

El cuerpo biológico, con sus órganos implosionados hacia afuera, cuerpos abiertos o cuerpos deshechos, se muestra en tonos expresionistas en los dibujos que Carlos Marquerie proyecta en *120 pensamientos por minuto*, o en las caretas con las que las intérpretes cubren sus rostros en *Abreve de besos tu boca* (2005), en un escenario presidido por dos fotografías gigantes de los órganos sexuales masculinos y femenino, o en la proyección de un parto en primer plano al final de *Machos* (2005), de Marta Galán, después de que Santiago Anguera Arbolí, tras una breve presentación autobiográfica, confiese que nunca sabrá qué se sien-



Four movements for survival. *Amaranto*.

te al ser madre. En esta misma obra se ofrece un muestrario de actitudes de género, entre las que no falta el comportamiento sexual del hombre. Este espacio biológico, cruzado con una mirada política, es el que se despliega también en el mundo de Angélica Liddell cuando pone en escena su renuncia a tener hijos en *Lesiones inconfesables con la vida*, el cuerpo como escenario último de un compromiso con el dolor humano. / Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento” (Liddell, 2003: 7). También Amaranto, en un plano más ficcional, apunta a un lugar comparable en *Four movements for survival* (2007) cuando Ángeles Ciscar, vestida de Eva, interpreta una canción que comienza con un cierto tono cínico para hacerse cada vez más oscura: “Yo, Eva, antes de parir miseria, abortaré, que antes de dar a luz trozos de carne sin nombre, no pariré”.

Las reflexiones sobre la muerte, la vejez, las enfermedades, el tiempo biológico, el mundo de los niños, el miedo, el entusiasmo o los deseos han proliferado desde los últimos años noventa en los escenarios. La amplia utilización en este teatro del performance y las artes plásticas les da una actitud expositiva que difiere de aquellos otros mundos contruidos bajo la mirada del *entomólogo*. Frente a lo cerrado de estos últimos, el tono expositivo y la frontalidad en la comunicación han sido características de estos escenarios de la naturaleza en el teatro español desde los últimos años noventa. El creador se presenta, no como un *operador* en un quirófano escénico explorando los márgenes de la actuación, sino como un observador ante cuya mirada se despliega un paisaje, esa *jardinería huma-*

na que comparte con el público; aunque esto no deje de tener tampoco un aire de experimento social y escénico, como expone Bernat. Con frecuencia la naturaleza de estos paisajes humanos se hace enigmática y su aparente familiaridad se transforma en una siniestra alegoría de la oscura condición del hombre ante el horizonte político actual. Hacia estos escenarios, abiertamente expuestos al público, pero contruidos desde dentro, se ha evolucionado en los últimos años, como se puede ver en *Shichimi togarashi*, en la que Juan Domínguez da un giro para dejar de hacerse preguntas y volver a construir sin mirar al público directamente, un giro paralelo al que Rodrigo García describe cuando dice acercarse a una poética con un tono más unitario y un carácter más intimista.

En 2004 (*tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta*) Carlos Marquerie se pone en escena como ese observador errante que va guardando recuerdos y sensaciones, que se hacen públicos desde el escenario. La figura del creador escénico, en otros años representada por la del director o la del constructor de complejas maquinarias que funcionan de manera autónoma frente a su mirada perpleja, como en el caso de Kantor o Foreman, es ahora puesta en pie desde el cuerpo de quien mira y presencia esos paisajes de la naturaleza y la historia, limitado inevitablemente por la fragilidad del propio cuerpo con el que mira:

Esta es la historia de un hombre que camina
no tiene un destino, no busca nada,
solo se detiene, observa y deja que el tiempo
[transcurra:
es su manera de existir.
(Marquerie, 2005: 196)

El escenario de 2004 se termina transformando en una naturaleza muerta con la que se cierra la obra, cuando los dos intérpretes, Montse Penela y Emilio Tomé, y el propio director abandonan la sala para dejar al espectador solo frente a ese paisaje detenido. Las naturalezas muertas, que atrajeron la atención de Benjamin como un modo de pensar la historia, vuelven a proliferar en esta modernidad última. La quietud de estos escenarios *puestos en escena* convierte la naturaleza en objeto de la historia, una naturaleza en la que el paso del tiempo ha dejado sus huellas; al mismo tiempo,



Four movements for survival.
Amaranto.



Carlos Marquerie.
Fot. Alberto Nevado.

la historia, a imagen de la naturaleza, se convierte en un paisaje de destrucción. El primer paisaje que se presenta en *2004* muestra las huellas de la Batalla de Brunete durante la Guerra Civil española, cerca de Madrid, en el mismo lugar donde vive el paseante que describe este paisaje en primera persona, Carlos Marquerie. Sobre las trincheras ha crecido ahora el verde y entre las piedras que sirvieron de escudo a las balas se entrelaza la vegetación. La historia de la naturaleza hace pensar en la naturaleza de la propia historia del hombre, en un “retrato anexionado al suelo” (198) o al cuerpo. La ausencia de los intérpretes subraya la quietud de esta naturaleza escénica al final de la obra. Sobre este espacio empolvado de blanco mortuario se oye el tañir lento de unas campanas, se ven las vísceras dibujadas de un cuerpo junto a una bandera de los Estados Unidos. Como esas *facies hippocraticas*, mascarillas fúnebres a las que alude Benjamin (1963: 159), el escenario remite al rostro petrificado de la historia como paisaje *natural* de destrucción.

En *El temblor de la carne* (2008), segunda entrega del ciclo *El cuerpo de los amantes*, tras *Que me abreve de besos tu boca* (2005), Marquerie se adentra en ese espacio detenido que es el taller del artista, un lugar que alcanza un cierto simbolismo como lugar interior donde se construyen cosas para ser expuestas a la vista de los demás, donde lo íntimo se hace público. Desde esta voluntad, que es también una voluntad escénica, se trata de comprender lo incomprensible, medir lo infinito de los cuerpos, la belleza naciendo del dolor y la melancolía de la destrucción. El taller del artista, convertido en alegoría escénica, atravesado de innumerables referencias pictóricas, se convierte en un espacio de recogimiento cargado de un sentir religioso, un espacio de transiciones entre la imagen, el cuerpo y la palabra, entre el arte y su historia a lo largo de los siglos, entre el movimiento y la quietud, entre quien se muestra y quien mira, un espacio donde lo natural de esos cuerpos se entrelaza de forma misteriosa con la historia (escénica) que no deja de nacer de ellos.

El equivalente de esas alegorías barrocas para el siglo XX son lo que Benjamin (2005) llamó “imágenes dialécticas”, imágenes construidas sobre el contraste llevado al extremo de elementos opuestos. El paisaje material que se va construyendo a lo largo de las obras de Rodrigo García, con esce-

narios arrasados de paquetes de comida, desechos orgánicos, logos comerciales y cuerpos abiertos, pueden ser vistos como ejemplos de estas imágenes donde se agolpan elementos heterogéneos en una extraña continuidad. Las alegorías del barroco histórico, que hablan de las huellas del paso del tiempo en la naturaleza, se transforman, en el contexto barroco del capitalismo posindustrial, en paisajes materiales, resultado de una estrategia de proliferación y dispersión característica de la economía de consumo, trasladada ahora a los escenarios. Como alegorías, estos paisajes dejan ver las huellas de la historia de un sistema económico convertido en una maquinaria de destrucción, porque como dice Benjamin en el *Libro de los pasajes* (H 2 a, 3) en una cita de Paul Morand tomada de *Los 7 pecados capitales*, “La necesidad de acumular es uno de los signos precursores de la muerte tanto en los individuos como en las sociedades”, para añadir a continuación: “Materia fracasada: eso es la elevación de la mercancía al nivel de la alegoría”. Como “materia fracasada” pueden entenderse esas acumulaciones escénicas de objetos fabricados y restos orgánicos, entrelazados con actitudes extremas de sexo, violencia y gula. Mediante el choque entre realidades distantes se rompe la posibilidad de un sentido único o la aparente armonía de una representación social imposible de sostener, para abrir la escena hacia espacios extremos que invitan a pensar la historia a través del cuerpo, y la naturaleza a través de la política.

En *Transilvania 187, in memoriam* (2003) Marta Galán propone una reflexión sobre la vejez y la muerte como dos formas de extradición en una sociedad de consumo que hace desaparecer los cuerpos que ya no son funcionales. Políticas de lo visible e invisible, políticas en última instancia escénicas, a las que se oponen las emociones y los cuerpos como una forma de denuncia. También Amaranto presenta el cuerpo personal de cada uno de ellos como espacio de conflicto, lugar de resistencia frente al medio público al que se exponen abiertamente, pasando por situaciones de tortura y humillación. En *Four mouvements for survival* Lidia González explica las enfermedades que afectan a cada órgano del cuerpo y los tipos de muerte que provocan, con ayuda de un muñeco al que le va extrayendo los órganos en cuestión. Las explicaciones no inciden únicamente en los efectos de la enfermedad, sino también en sus con-



Transilvania 187. Marta Galán.



Four movements for survival.
Amaranto.
Fot. Pere Thomas.

sideraciones sociales. Al término de cada explicación simula con su cuerpo cada tipo de muerte. De fondo, presidiendo este escenario de individuos tratando de explicar físicamente sus estrategias de supervivencia, se ve nuevamente una naturaleza muerta, sobre la que aparece un texto, a modo de emblema, que nos habla de la vanidad del artista como explicación final de tantos escenarios.

En *Historia natural (elogio del entusiasmo)* (2005), de Matarile, se intercalan descripciones fisiológicas con estallidos de vitalidad, reflexiones sobre estados anímicos con escenas de bailes populares y comidas de campo. El mundo de los niños y los viejos, el cuerpo visto a través de sus afecciones orgánicas o emocionales, la muerte, el sexo o la violencia, y como punto de comparación el mundo de los animales, son los lugares contra los que chocan las construcciones históricas. Puestos en escena, estos mundos se proyectan como espacios mudos, escenificados a modo de naturalezas muertas, desde las que repensar en términos escénicos, es decir, materiales, las abstracciones de la política y las construcciones de la historia, personal o colectiva.

La ampliación del espacio público a toda la realidad, transformada en un permanente espectáculo, o en otros términos, la proyección de lo privado en lo público, obliga a replantear la relación entre el afuera y el adentro de la representación o de la historia, de la escena y del cuerpo, y por tanto también el modo de proponer un pensamiento que pase por lo social. “El espectáculo está unificado y a la vez es difuso, de modo tal que es imposible distinguir lo interior de lo exterior, lo natural de lo social, lo privado de lo público”, afirman Hardt y Negri (2000: 171) en su análisis de ese orden imperial que desde los años setenta se mueve a escala mundial. La concepción política de lo público se ha universalizado, pero con ello ha perdido también realidad; se ha transformado en imagen, en espacio *virtual* de actuación. “El fin de lo exterior —concluyen los autores de *Imperio*— es el fin de la política liberal”.

Paolo Virno (2003) se pregunta en qué períodos se tiene más necesidad de subrayar esta condición natural del ser humano, que el filósofo italiano identifica con la capacidad performativa, sostenida en primer lugar por la enunciación básica *yo-soy*. Decir “yo soy” implica afirmar algo a

través de un acto verbal, una operación que en términos escénicos se podría traducir en el *yo-actúo*, la afirmación mínima de un cuerpo que entra a un escenario. Ernesto de Martino destaca las situaciones históricas de inestabilidad como aquellas en las que resulta más urgente recurrir a esa potencia de actuación que identifica al ser humano como un *ser-actor*, en un sentido social. Cuando el sistema social deja de funcionar como garantía, como una estructura que respalda al individuo, es cuando este se ve en la necesidad de poner en juego su condición natural, su ser como potencia del cuerpo, como posibilidad de ser-social en un proceso continuado de construcción que hay que defender constantemente. En ese instante preciso de la actuación se expresa la condición natural a la vez que histórica del ser-actor; de ahí recibe aquello que le individualiza al tiempo que le vincula a una naturaleza común que le hace formar parte de un grupo al que se expone.

En la descripción que hacen Hardt y Negri (2000) del nuevo Imperio mundial se concluye también con la necesidad de poner en juego la dimensión biológica del individuo. Desde los años setenta se han levantado sobre el tablero de la historia unas *reglas de juego* instaladas en un permanente cambio. Estas reglas afectan a unas condiciones laborales y modos de producción determinados por numerosas variables y a un nivel que supera la idea de nación. Al individuo se le exige ajustarse a esta situación de no permanencia, adaptarse a un proceso de formación continuo, en el que no se da nunca por cerrado su aprendizaje, lo que le mantiene en un proceso de reconstrucción que hace visible al hombre como una pura potencia, históricamente determinada por los sistemas de producción. Los niveles de precariedad y movilidad impuestos por estos obligan a recurrir a lo más permanente del ser humano, su condición natural, que es también, como afirma Adorno (1972), su determinación extrema como ser histórico; de este modo, lo más natural, el cuerpo, pasa a ser también lo más histórico.

A partir de la idea de riesgo como componente social, recuperada desde la escena por el teatro de acción, Beck (1999: 5) llega a un estadio similar al tener que pensar la era global en términos que en otro momento parecían excluyentes, como “sociedad y naturaleza, ciencias sociales y ciencias de la materia, construcción discursiva del riesgo y ma-



Four movements for survival.
Amaranto.
Fot. Pere Thomas.



Historia natural. (*Elogio del entusiasmo.*) Matarile Teatro.
Fot. Baltasar Patiño.

terialidad de las amenazas”. Estos conceptos son retomados ahora desde un mismo escenario teórico capaz de acercarse a lo social sin olvidar la naturaleza a un nivel mundial que supera las políticas nacionales: “¿Qué es medio ambiente? ¿Qué es naturaleza? ¿Qué es tierra virgen? ¿Qué es humano en los seres humanos? Estas preguntas y otras parecidas tienen que ser recordadas, replanteadas, reconsideradas y rediscutidas en un contexto transnacional, aunque nadie tenga las respuestas” (Beck, 1999: 13).

Este retorno de la naturaleza no viene ya, por tanto, de la mano del irracionalismo, como algo contrario a lo social o al pensamiento, según se planteó desde los comienzos ilustrados de la modernidad; un juego de opuestos potenciado desde campos como el inconsciente freudiano o el ámbito de las artes a lo largo del siglo XX. A medida que transcurren los años sesenta y setenta, cuando estos escenarios de la naturaleza regresan a la vida social, la denominada *nueva izquierda* lleva a cabo una revisión de los presupuestos marxistas enlazando con el pensamiento materialista. Se ponen entonces de manifiesto las implicaciones ideológicas de esta forzada división entre la razón y el deseo. Ya en los ochenta afirmaciones como las de Sloterdijk (1983: 226) —“La vuelta de lo expulsado naturalmente no puede tardar y la ironía de la Ilustración pretende que semejante vuelta pase como irracionalismo”—, se retoman como punto de partida para seguir pensando la política en términos de cuerpo, sociedad y actuación, marcando el fin de un imaginario clásico de la política ligada a los conceptos de *trabajo*, *fábrica* y *sindicatos*. También Agamben (1978: 196), en diálogo con Benjamin y Adorno, se pregunta en estos mismos años si acaso la naturaleza no está por entrar nuevamente en lo político, una naturaleza “que de nuevo le pide la palabra a la historia”, mientras el hombre sigue con la mirada fija, tratando de encontrar una repuesta en una historia mítica de progreso que debía terminar salvando a la humanidad. Cuando esta promesa deja de ser creíble, el sistema se agrieta y el hombre vuelve a mostrar su naturaleza como tabla de resistencia.

Frente a la historia oficial y sus representaciones, la escena explora un espacio previo, inmediatamente anterior, que se presenta como lugar de acción y reflexión al mismo tiempo, un lugar



del cuerpo y de las ideas, donde se hace visible el hecho de la actuación, consciente de sí misma, un *cuerpo pensante*. Agamben propone el concepto de “in-fancia” como metáfora de estos espacios sin palabras necesarios para volver a pensar el sujeto de la experiencia y la historia. Se trata de focalizar el momento preciso en el que algo pasa a formar parte de la historia, haciéndose público, en el que alguien da un paso adelante para *presentarse* frente al otro. Esta infancia de la historia no delimita una época previa en un sentido temporal, sino un estadio permanente del que constantemente está naciendo el habla, la experiencia y la historia. Siguiendo a Agamben, el yo, el cuerpo y el lenguaje, tres pilares de la naturaleza humana, se revelan como instancias para volver a pensar el espacio social, ligado tanto a un fenómeno verbal como a un acontecimiento físico.

Representar un orgasmo en tiempos de globalización significa dirigirse al cuerpo en una de sus reacciones más específicas para preguntarle algo. No se trata, como pudo suceder en otros momentos del siglo XX, de una celebración vitalista del cuerpo, en un sentido autista, ni tampoco de un acto que busque algún tipo de trascendentalismo o liberación desde el yo, dentro de una dimensión idealista, ni siquiera de una mera estrategia de transgresión social, que a estas alturas podría resultar ingenua. Estos cuerpos masturbándose, como toda esta constelación de reflexiones en torno al tiempo biológico, la muerte, las enfermedades, la vejez, el deseo o la voluntad de actuación, están mirados desde fuera y desde dentro al mismo tiempo; es una pregunta que parte de otro lugar y que trata de llegar a lo profundo de la naturaleza —escénica— del hombre, política y biológica al mismo tiempo. Pero el cuerpo no ofrece respuestas, sino acciones, y desde este pensamiento de lo inmediato, un pensamiento hecho carne a través de la actuación, como diría Virno, estos escenarios del cuerpo vuelven a mirar hacia afuera, hacia el horizonte social o histórico desde

Historia natural. (*Elogio del entusiasmo.*) Matarile Teatro.
Fot. Baltasar Patiño.



Historia natural. (*Elogio del entusiasmo*) Matarile Teatro.
Fot. Baltasar Patiño.

el que surgió esa necesidad de buscar respuestas, de indagar en el barro último de la naturaleza humana, en su capacidad de actuación. La ineficacia de mediaciones estrictamente sociales o políticas para ofrecer resistencia a un orden económico de dimensiones mundiales y un tejido social impuesto desde arriba termina poniendo en escena al propio cuerpo enfrentado cara a cara con una historia que no sabe cómo entender, un paisaje transformado en una extraña alegoría que nos habla al mismo tiempo de progreso y destrucción, de salvación y muerte. El cuerpo se convierte en el gesto mínimo de una potencia de actuación que no sabe cómo realizarse.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesengrund (1972), “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
- AGAMBEN, Giorgio (1978), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- BECK, Ulrich (1999), *La sociedad del riesgo global. Amok, violencia, guerra*, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- BENJAMIN, Walter (1963), *Origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- (1982), *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2005.
- CATANI, Beatriz (2007), *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, ed. Óscar Cornago, Buenos Aires, Ediciones al Sur.
- CORNAGO, Óscar (2005), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos.
- (2007a), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Fundamentos.
- (2007b), “¿En qué piensa Europa? Acerca de *Accidens*, de Rodrigo García”, *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 3 (noviembre). <http://www.revistaafuera.com>
- DOMÍNGUEZ, Juan (2007), *The Application*, en *Éticas del cuerpo*, Madrid, Fundamentos, pp. 129-167.

- GARCÍA, Rodrigo (2007a), *Aproximación a la idea de desconfianza. Esparcid mis cenizas en Eurodisney. Conversación*, Madrid, Aflera. Pliegos de Teatro y Danza, 20.
- (2007b), *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada*, Madrid, Aflera. Pliegos de Teatro y Danza, 22.
- (1990), “Otro loro”, *Fases*, 0 (noviembre 1990), pp. 7-8.
- HARDT, Michael y Antonio NEGRI (2000), *Imperio*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- LACHAUD, Jean-Marc y Claire LAHUERTA (2007), “De la dimensión crítica de *cuerpos en acción* en el arte contemporáneo”, en *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura*, dirs. Jean-Marc Lachaud y Olivier Neveux, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 95-114.
- LEÓN, Federico (2005), *Registros. Teatro reunido y otros textos*, ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LIDDELL, Angélica (2003), *Lesiones incompatibles con la vida / Lesões incompatíveis com a vida*, Lisboa, Edições do Buraco.
- (2008), *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- MARQUERIE, Carlos (2005), *2004 (tres paisajes, tres retratos y una naturaleza muerta)*, en *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, ed., Óscar Cornago, Madrid, Fundamentos, pp. 195-224.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *El viraje ético de la estética*, Santiago de Chile, Palinodia, 2007.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.
- SLOTERDIJK, Peter (1983), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.
- VIRNO, Paolo (2003), *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*, Buenos Aires, Cactus/Tinta Limón, 2004.

Políticas de la afectividad. Lo *kitsch*, lo bello, lo abyecto en el capitalismo emocional

Lorena Verzero*

Proponemos un acercamiento a la creación escénica contemporánea en Argentina y España a partir de un estudio de la afectividad como matriz de construcción de subjetividad, ya sea a través de la complicidad reproductiva de códigos sociales, de su ruptura, cuestionamiento o rechazo. En este sentido, dado que los modos de afectar y ser afectado están marcados por regulaciones genéricas, nos ocuparemos del trabajo realizado por dos creadoras como exponentes de una cultura regida por patrones entre los cuales la materialización del cuerpo sexuado es el efecto más productivo del poder.

Las obras de Marta Galán (Barcelona, 1973) y Lola Arias (Buenos Aires, 1976) comparten una serie de elementos que nos impulsan a situarlas en el centro de las presentes reflexiones. En ambos casos, cierto juego con las emociones, con lo sentimental y lo visceral —tradicionalmente ligados a lo femenino— se despliegan en el límite entre una asunción de las convenciones aparentemente acrítica o ingenua, y una aguda ironía crítica, produciendo modos de afectación en sintonía con un tipo de subjetividad contemporánea, conducida por una especie de ética difuminada entre el aparente consentimiento y la implicación crítica.

La obra de Marta Galán, impregnada de la estética de la última creación escénica española¹, despliega una pragmática de la inmediatez en la que la realidad escénica se construye a partir de la presencia física del cuerpo que se ofrece o se exhibe en acciones cargadas de verismo.

El teatro de Arias, por su parte, se gesta en el contexto del teatro de Buenos Aires de los 2000, donde la escenificación de “lo real” no constituye un conflicto ni de índole estética ni política. En el panorama teatral porteño, a pesar de la multiplicidad de propuestas que abarcan las estéticas y estilos más diversos, la reflexión sobre la producción del acontecimiento escénico a partir de la exhibición de la intimidad del actor/*performer* en un teatro de acción, no se ubica en el centro de la



Melodrama 2007. Marta Galán.

* Universidad de Buenos Aires-GETEA. Becaria predoctoral del CONICET (Argentina). Realiza la tesis doctoral sobre teatro y cine de intervención política en los años sesenta y setenta en Argentina.

¹ Cfr. Cornago, 2005, 2008; Sánchez (dir.), 2006.



Striptease. Lola Arias.

escena. Esta constituye, sin embargo, la tendencia que domina las prácticas escénicas españolas desde los años noventa. Orientada hacia una comunicación inmediata, que intenta borrar el artificio produciendo sentidos a partir de la presentación del actor/*performer* y la exposición de su mundo privado a través de acciones, la creación escénica española se revela en los límites del teatro, las artes de acción y las artes del cuerpo, con el apoyo de las llamadas “nuevas tecnologías” (no hay pieza que no emplee herramientas que se extienden desde el micrófono hasta complejas instalaciones, pasando por las proyecciones y los circuitos cerrados de vídeo). La escena española se nutre, así, de bailarines, *performers* y actores, para la investigación autorreferencial en el encuentro con el otro, que es otro actor, que es el público, pero que en cualquier caso es un otro, espejo y alteridad, potencia de comunicación en un espacio de búsqueda de un efecto de autenticidad.

La obra de Arias, por su parte, se inicia en un universo ficcional con *La escuálida familia* (2001), que —aunque en la creación de un mundo diferente— permanece en su segunda obra, *Poses para dormir* (2004). Más adelante, Arias recorre un camino hacia esta actuación en primera persona, que se concreta en la presencia física casi desprovista de representación de la última pieza (*El amor es un francotirador*, 2007, que co-dirige con Alejo Moguillansky y forma parte de una trilogía), luego de haber pasado por la creación de atmósferas en el límite de lo real a partir de personajes y situaciones cargados de referencialidad en las dos primeras piezas de su trilogía (*Striptease* y *Sueño con revólver*, ambas estrenadas en 2007). En este camino que ha desembocado en un trabajo en primera persona, Arias llevó a cabo en 2007, junto con Stefan Kaegi, el proyecto *Chácara Paraíso*, en San Pablo y Munich, que se trata de una instalación biográfica en el mundo de los policías (con ellos, sus familiares y otros ex-policías) brasileños y alemanes, respectivamente.

La obra de Marta Galán y Lola Arias, sin embargo, comparten un rasgo que forma parte de la especificidad de su teatro: los códigos ligados a la expresión de los sentimientos se ubican en el centro de la escena, como punto de partida para la búsqueda de mostración de emociones auténticas, que sin embargo constantemente dejan filtrar elementos que denuncian su falsedad o su falsificación.

Desarrollaremos, entonces, un análisis de los modos de afectación que proponen estas creadoras, como expresión y construcción de subjetividades en tensión, modeladas a partir de la actualización de un cuerpo concebido como espacio de inscripción de identidades.

La cultura emocional: estrategias para su puesta en escena

*Vamos a sentir, joder.
¡Claro que sí!
A sentir de sensación
de sentimiento.
A dejarnos llevar por la sensación.
¡Feeling, joder, feeling!*

Marta Galán, *Melodrama/2007*, inédito.

La honestidad de la expresión de emociones auténticas aparece como un objetivo de este teatro, aun en las piezas en que los relatos describen situaciones de ficción (tal es el caso de *Sueño con revólver*, donde una atmósfera extraña, amenazante, una zona peligrosa de una ciudad del futuro, tal vez postnuclear, es el espacio para el encuentro entre dos personajes cargados de autenticidad).

La acción de llorar, como expresión fisiológica del sufrimiento, pero también como gesto de marcadas posibilidades escénicas, es explotada en varias ocasiones por estas creadoras con significaciones diversas. Un acercamiento a esta acción nos permitirá extraer algunas hipótesis y esclarecer líneas de abordaje teórico.

Observamos, entonces, que en *El amor es un francotirador*, pieza que juega con la indefinición entre la presentificación de la intimidad de los actores y la construcción de personajes, “El Don Juan”, interpretado por Alfredo Martín, pide como deseo antes de morir que lloren por él, “que lloren de verdad”, porque —confiesa— “Hace años que intento llorar pero no puedo. Estoy seco” (Arias, 2007: 72). Se genera un momento de profundo silencio y, luego, los demás actores se paran uno al lado del otro, en prosenio, de cara al público y lloran. Lloran de verdad. La niña de once años que dirige la ruleta rusa, a la que jugarán luego, se para frente a cada uno,



El amor es un francotirador. Lola Arias.



Sueño con revólver. *Lola Arias*.

de espaldas al público, y saca de la fila a quien está *actuando* el llanto.

En el extremo opuesto, *Melodrama/2007*, de Galán, se abre con Santiago Maravilla desplegando un llanto desgarrado, revolcándose por el piso, reproduciendo todos los estereotipos del llanto y colocándose colirio en los ojos para terminar de subrayar el artificio. De repente, se repone y se yergue diciendo: “¿Qué me pasa? Me pasa, pues, que me emociono con cualquier cosa”, para continuar con un monólogo en el que pasa revista a una serie de situaciones emocionales estereotipadas.

En este sentido, Eva Illouz (2006: 15) esclarece que “la emoción no es una acción *per se*, sino que es la energía interna que nos impulsa a un acto, lo que da cierto ‘carácter’ o ‘colorido’ a un acto”; es el “aspecto cargado de energía de la acción, en el que se entiende que implica al mismo tiempo cognición, afecto, evaluación, motivación y el cuerpo”. En la emoción, los significados culturales y las relaciones sociales se fusionan, y esa amalgama es generadora de la energía que mueve a la acción —moviliza al sujeto a actuar y define los sentidos del acto—. La energía emocional es muy fuerte porque implica al yo en su relación con un otro. Y es en el exceso de esta energía cargada de significaciones culturales y de una representación de la relación con ese otro, que la emoción se vuelve pre-reflexiva. Es decir, en el exceso de imágenes culturales fusionadas, se produce una energía que, al ser expresada por el sujeto en forma de acto, resulta instintiva, no-reflexiva o semi-consciente.

El hecho de llevar a escena la expresión de emociones codificadas culturalmente implica una toma de distancia que es en sí misma reveladora de algún nivel reflexivo. Ahora bien, si consideramos que la puesta en escena de códigos expresivos supone la asunción de su funcionalidad social, es preciso analizar en qué medida la reconstrucción de los códigos expresivos resulta una acción (política) cuestionadora de las disposiciones sociales que estructuran las relaciones (de poder).

Illouz sostiene que la cultura emocional en la que estamos insertos tiene su origen en la instauración del capitalismo que introdujo no solo un modo de producción económico, sino también

emocional. En el “capitalismo emocional” (2007: 19-20) “las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional —sobre todo de la clase media— sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas”.

Según la autora, el “estilo emocional” del siglo XX se termina de configurar de acuerdo a las coordenadas del psicoanálisis, que instauró un nuevo modo de pensar el yo. A partir de Freud, los símbolos de la identidad se reformulan y, consecuentemente, se reorganiza la imaginación interpersonal. Así, tanto el psicoanálisis freudiano como la gran variedad de teorías disidentes, colaboraron en la reconfiguración de la vida emocional a través de la formulación de un “lenguaje terapéutico” que busca descubrir al yo, que permanece oculto tras el velo de los deseos reprimidos, los temores no elaborados y los tabúes culturales. El yo, que hasta entonces era conocido, se redefine como un campo a explorar y esto reorganiza las relaciones de poder. El estilo emocional (capitalista y, ahora, terapéutico) determina los límites de la normalidad y la patología, y coloca en el epicentro la búsqueda de autenticidad (29). Para ello, la “competencia comunicativa” (48) resulta una herramienta insoslayable.

Michel Foucault (1973, 1980), en sus estudios sobre el funcionamiento de los mecanismos de control y vigilancia, ha descrito cómo las prácticas y sentidos psicológicos se disciplinan bajo el sistema capitalista, cómo se someten los cuerpos (con ellos sus emociones y el modo de expresión de los sentimientos) y cómo éstas relaciones de poder operan en micro-espacios. En términos del antropólogo Anthony Giddens (1991), podríamos explicarlo de la siguiente manera: en la primera etapa del proceso de socialización (que, para Freud se construye sobre la represión de los impulsos inconscientes), todo individuo incorpora pautas de comportamiento de acuerdo a los patrones de su ambiente². Así, la interpretación del llanto de un bebé difiere de una cultura a otra, de manera que la expresión de las necesidades (sea alimento, incomodidad, dolor, atención, etc.) aparece ya condicionada por el contexto, por lo interrelacional, y esto opera como control del cuerpo (en términos de Foucault) y de las emociones (en

² Para ejemplificar la determinación cultural de expresiones emocionales para las cuales el ser humano cuenta con una capacidad innata, Giddens (1991: 54-55) afirma: “Las diferencias culturales también se manifiestan en la interpretación que se da a la risa. Todos los bebés normales sonríen, en determinadas circunstancias, un mes o seis semanas después de nacer. La risa parece ser una respuesta innata, no aprendida, ni siquiera provocada, al ver una cara sonriente. Una de las razones por las que podemos estar seguros de ello es que los niños que nacen ciegos empiezan a sonreír a la misma edad que los que ven, aunque no han tenido oportunidad de copiar a otros. Sin embargo, las situaciones en las que la risa se considera apropiada varían de una cultura a otra y esto está relacionado con las primeras reacciones que la respuesta sonriente de los bebés suscita en los adultos. Los bebés no tienen que aprender a reírse, pero sí han de aprender cuándo y dónde se considera oportuno hacerlo. Así, por ejemplo, los chinos sonríen en ‘público’ con menos frecuencia que los occidentales, por ejemplo, al recibir a un desconocido”.

términos de Illouz), convirtiéndose en las actuales sociedades de control en un auto-control³.

El escenario, entonces, aparece como un espacio que define sus propias reglas de expresión, pero lo hace necesariamente en diálogo con el afuera, con las normas que señalan cuándo, dónde y por qué llorar, así como también, con las convenciones teatrales, en cuyo seno el llanto ha sido más que explotado a lo largo de la historia. Tanto Galán, en la hiperbolización *kitsch* de la acción de llorar, como Arias, en la búsqueda de autenticidad, se apartan de los códigos de la actuación más canónica (stanislavskiana-strasbergiana, por ejemplo), cuestionándola. Y, por otro lado, respecto de las reglas de expresión de la emoción en la cultura occidental y (post)moderna, subrayan su artificialidad: no solo el llanto de Maravilla es una construcción, sino también el de los actores de *El amor es un francotirador*. Y lo que estas escenas advierten es el alto nivel de funcionalidad social del artificio.

Ahora bien, efectuando un desplazamiento dentro de la misma línea de pensamiento de Foucault, Illouz se pregunta “qué hace realmente la gente con ese conocimiento, cómo produce sentidos que ‘funcionan’ en diferentes contextos” (49). Trasladando su interrogación a nuestro objeto de estudio, a nuestra pregunta sobre en qué medida estas creaciones escénicas cuestionan las relaciones de poder a través de la mostración de códigos emocionales, podríamos agregar cómo producen sentidos, por qué funcionan (o no) en los espacios de recepción para los que se han producido.

En la suerte de prólogo a *Melodrama/2007* que hemos descrito, se establecen los códigos de representación con los que trabajará la obra: la reflexión crítica sobre las convenciones emocionales y su auto-referencialidad, la parodia y la ironía, pero también, aunque no es un objetivo que persigue la pieza, con todo esto se deja traslucir la secreta asunción de la necesaria participación de los códigos para la pertenencia social. Es en la reproducción de las convenciones, y más aún en su tratamiento reflexivo, que la obra participa de la estructura de sentimientos de la época. La propia Galán demuestra el consciente estado reflexivo de la construcción de este *melodrama*, expresión exagerada del funcionamiento de la *cultura emocional*:

³ Cfr. Deleuze, 1991.

Melodrama (1ª fase) muestra, llevándolo al límite, utilizando la hipérbole, un tipo de dolor, el nuestro (el mío), ombliguista y auto-reflexivo. Una especie de espejo deformado del melodrama contemporáneo de la frustración y de la queja. Todo lo que se plantea en el texto nos pasa, lo sufrimos, es cierto, pero la pregunta es: ante la violencia global y estructural, ante la constatación de que el dolor existe, daña, ¿tiene sentido nuestro melodrama de la queja y la frustración, el regodeo en un tipo de dolor sentimental, auto-reflexivo? (Nota introductoria al texto *Melodrama/2007*, inédito).

En un sentido similar, ya en *Poses para dormir* (2004), Arias desplegaba una reflexión crítica sobre los gestos, *poses*, con que esta economía de las emociones despliega un repertorio codificado de modos de interrelaciones que definen las identidades sociales:

En la formalización de todas las expresiones y movimientos ordinarios aparece la coreografía de la vida cotidiana: poses para dormir, para amar, para comer, para mentir. (Arias, gaceti-lla de prensa de *Poses para dormir*, 2005)⁴.

En este país de la violencia las formas de hablar, amar, padecer, morir, son otras y necesitan otros códigos de representación. Los actores deconstruyen la forma del gesto naturalista creando un aparato expresivo en el cual la emoción no se explica a sí misma, sino que se dedica a existir en su desmesura y perplejidad. (Arias, gaceti-lla de prensa de *Poses para dormir*, 2004)⁵.

La construcción del hecho artístico resultaría un grado más de intelectualización de la expresión emocional que el que ocurre en la vida cotidiana. La “escritura emocional”, el tomar conciencia de la emoción y nominarla —según explica Illouz (2006: 80)— implica un alejamiento de la realidad pre-reflexiva de la experiencia emocional, en el que el flujo y el carácter irreflexivo se transforman en elementos “observables y manipulables” (verbales, gestuales, etc.). Así, entonces, el hecho artístico parte de esta escritura emocional para seguir alejándose de la experiencia emocional íntima, objetivándola en un proceso de intelectualización que finalmente pondrá en escena la representación de aquella experiencia primera, pero que ya tiene poco que ver con ella.

⁴ Disponible en: http://www.simkin-franco.com.ar/secciones/mostrar_gaceti-lla.asp?Id=322.

⁵ Disponible en: http://www.simkin-franco.com.ar/secciones/mostrar_gaceti-lla.asp?Id=209.

Así, si acordamos con Chantal Mouffe (2005) que todas las prácticas artísticas poseen una dimensión política, “puesto que desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación” (67), el proceso de intelectualización de las emociones que riges estas piezas puede estar guiado por un posicionamiento más o menos crítico de su referente social, pero siempre es político.

La puesta en juego de esta “razón emocional”, entonces, expone la estructura de sentimientos contemporánea, conducida por la conciencia de los modos de funcionamiento del sistema capitalista cristalizado que opera en una red de intercambios. Estos intercambios, ya sea en forma de bienes o servicios por capital, o en forma de dones o afectividad, requieren una competencia emocional que, no solo regula las relaciones íntimas, sino que representa un capital simbólico posible de transformarse en un recurso para el progreso social (afectivo) y económico. El concepto de *competencia emocional*, elaborado por Daniel Goleman (1995) en los años noventa a partir de la teoría de Howard Gardner de las inteligencias múltiples, se aplica a las relaciones personales y también laborales como estrategia de éxito personal y profesional; y tiene que ver con un tipo de inteligencia social que implica una serie de habilidades: el autoconocimiento (conciencia emocional, es decir, el reconocimiento de las emociones propias) y la capacidad de controlarlas, la motivación personal, el manejo de las relaciones y la empatía (captación de los deseos, necesidades e intereses ajenos y la destreza de manejarlos). La relación entre el desarrollo de los intercambios económicos y afectivos es —según Illouz (2006)— dialéctica: “El capitalismo emocional reorganizó las culturas emocionales e hizo que el individuo económico se volviera emocional y que las emociones se vincularan de manera más estrecha con la acción instrumental” (60).

Esta dialéctica se expresa en la obra de Galán en escenas como “Tristísimo bacanal”, de *Machos/2005*, en la que se juega con el nacionalismo expuesto a través de las costumbres gastronómicas españolas y el éxito laboral, es decir, se combinan el capital cultural expresado a través del gusto y la competencia emocional que provee al personaje un plus de beneficio social y éxito profesional. El sentido crítico se expresa en el senti-

miento de vacío provocado por el discurso circular del *performer* y se subraya en su contraste con las imágenes proyectadas al final del monólogo en las que diversos restaurantes desechan cantidades de comida. El exceso discursivo, el exceso de comida y el exceso de basura vehiculizan una objetivación crítica del éxito social conseguido gracias a la competencia emocional. En la misma pieza, la escena “Ícaro”, en la que se enumeran los consecutivos éxitos (en el nivel de lo fantástico) del personaje, genera humor a través de la exageración y esto opera también como crítica al desarrollo cultural basado en la competencia emocional.

En el sentido opuesto, *Striptease* y *Sueño con revólver* de Arias, ponen en escena personajes en conflicto, cuyos vínculos están fracturados y que no demuestran una alta competencia emocional. La pareja de *Striptease*, en su inagotable conversación telefónica, evidencia la incapacidad de identificar sus sentimientos, de controlar sus emociones y de empatizar con el otro. Son personajes que no saben lo que quieren, que explicitan sus temores, sus frustraciones y, junto a ellas, sus fantasías — que a veces toman la forma retórica de sueños—. Sus miedos infantiles —a la oscuridad, a dormir solos, al verano asfixiante—, sus deseos irreprimibles de llorar, sus reflexiones sobre el amor, el sufrimiento o la muerte, los revelan inestables emocionalmente y en un orden interno caótico, donde la comunicación solo es posible a nivel de las emociones pre-reflexivas. De la misma manera, *Sueño con revólver*, en la atmósfera extraña que construye, crea personajes desprovistos de habilidades emocionales competentes. Son personajes fracasados socialmente, que se mueven en los márgenes: él, profesor de secundaria, vendedor de drogas, separado, que vive en los suburbios; ella, una adolescente que explora los límites —de la noche, de la ciudad, de su cuerpo, de la realidad, de la muerte— como único modo de relacionarse con el mundo. Si bien estas obras no persiguen concretar una crítica social, su matriz de politicidad radica en la mostración de situaciones motivadas por personajes con una baja competencia emocional y, en su marginalidad o frustración, se pone de manifiesto la relación directamente proporcional entre competencia emocional y éxito tanto en las relaciones afectivas como profesionales.

La exposición de la hipertrofia de la afectación en la obra de Galán se concreta a través de



Machos. Marta Galán.
Fot. Nicolas Lieber.

un registro de actuación no realista, que hiperboliza los estados emocionales, de manera que se logra una toma de distancia irónica, probatoria de la conciencia de esta cultura emocional en la que la lógica capitalista y la afectiva se desarrollan dialécticamente. Tal es el caso de la escena “Un padrazo”, de *Machos/2005*, en la que se expone (a través de la exageración irónica, y hasta cínica) la dominación patriarcal en una familia actual, vinculando la esfera de lo privado con la cultura de consumo y las estrategias de poder.

La apelación a una comunicación basada en narrativas reconocidas socialmente constituye el instrumento a través del cual todas estas piezas consiguen generar sentidos productivos. La narrativa de la autorrealización, la narrativa de género y la narrativa de organización social cimentada en la institución familia, son algunos relatos compartidos a los que recurren estas creadoras.

Narrativas de reconocimiento: encuentro, género y poder

Voz femenina: Esperá. Me sangra la nariz... Ahora me acuerdo de lo que soñaba cuando me despertaron los chinos. Soñaba con mi boda. Yo avanzaba por el centro de una iglesia con una larguísima cola sostenida por niños ciegos. Mientras caminaba mi nariz empezaba a sangrar desafortunadamente manchando el vestido de novia. En el altar había un hombre de espaldas y cuando me sacaba el velo para besarlo, me daba cuenta de que su cara era como la piel de las rodillas, arrugada, sin ojos ni boca ni nariz. Entonces yo sacaba un revólver de mi traje de novia. Un revólver calibre treinta y dos...

Lola Arias, *Sueño con revólver* (2007: 49)

El cuerpo femenino abyecto, el mandato social de la institución familiar, el tópico del amor burgués, un arma de mujer, un hombre sin rostro, lo extraño, lo onírico... Este fragmento, último parlamento de *Sueño con revólver*, condensa una serie de narrativas recurrentes en la obra de estas creadoras.

La mirada (crítica) sobre la economía emocional que subyace a estas obras es funcional en tanto apela a una identificación colectiva. Como sostiene

Mouffe (2005: 56-57), el pensamiento liberal no puede entender realmente “lo político” porque en su lógica el individuo es concebido como *terminus a quo* y *terminus ad quem* a la vez, de manera que si todo comienza y termina en el individuo, es imposible pensar “lo político”, que siempre supone una identificación colectiva. Luego, lo que mueve al sujeto a actuar políticamente no es —aclara Mouffe (2005: 57)— lo racional, sino las pasiones —el deseo, las fantasías—. De esta manera, el hecho escénico, colectivo por definición —y, por tanto, político—, puede potenciar una narrativa del *yo* o del encuentro. Y lo que resulta paradigmático en la creación escénica contemporánea es la acentuación de ambas dimensiones al mismo tiempo. Cornago (2008) examina la relación que entablan el mundo de lo privado y la esfera social en la creación escénica española desde los años noventa. Retomando la idea de *ágora* de Zygmunt Bauman (1999: 11), ese “espacio que no es ni público ni privado, sino más exactamente, público y privado a la vez”, Cornago (2008: 19) describe el “*ágora* escénica” que integra la vocación social del hecho teatral y el pensamiento de lo privado. La actuación en primera persona, la creación escénica a partir de materiales autobiográficos, conecta con el otro a partir de una comunicación inmediata, donde lo público y lo privado se difuminan. Para Galán, la coincidencia de espacio y tiempo entre los actores/*performers* y el público “convierte el teatro en un modo de expresión capaz de movilizar el imaginario social de una manera muy directa, muy inmediata” (en Cornago, 2008: 199). En su obra, la presencia performativa, directa, de Maravilla (que trabaja con ella desde 2003) propone una (re)presentación basada en la efectividad de una pragmática comunicacional. Así, por ejemplo, en *Melodrama/2007* comparte champagne y ofrece sus sentimientos a una persona del público. Se crea un espacio de intimidad, un encuentro privado en el que el *performer* le declara su amor a este tú desconocido y desnuda sus sentimientos extremadamente codificados en frases cristalizadas y gestos convencionalizados. Este juego entre la realidad y el engaño atraviesa la obra de Marta Galán. El costado escénico de las emociones, la mostración de la afectación, por momentos se exhibe a través de la exageración barroca y, en otros, se oculta tras el velo de la naturalización.



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.

El primero de los casos es claramente observable en el epílogo de *Melodrama/2007*, hipérbole del llanto que prologaba la obra, que construye una estampa *kitsch* del desconsuelo, con colirio y sangre artificial en el pecho del *performer*, un enorme collar de perlas, y flores que guardaba en la parte trasera del pantalón que pasan a ser un colchón blanco debajo del almohadón de piel que absorbe las lágrimas falsas.

Y el ocultamiento de la escenificación de las emociones se manifiesta especialmente en las escenas improvisadas, como por ejemplo, en el inicio de *Lola/2003*, donde Maravilla, vestido con una camiseta de fútbol, relata los acontecimientos recientes (actualizándose en cada función) de ese deporte en España. La pasión con que el *performer* articula su discurso pertenece al ámbito de lo personal, sin embargo, la construcción escénica no difiere de aquellas en las que la situación roza la frontera de lo ficcional. En la escena “Epílogo” de *Machos/2005* los actores/*performers*, de cara al público, enumeran aspectos íntimos de sus vidas, creando una frontera indistinguible entre la escena y la realidad, construyendo un espacio de encuentro con el público.

En este sentido, Arias (2007: 81-82) sostiene con respecto a *El amor es un francotirador*: “Me puse a escribir para determinados actores, construyendo una ficción a partir de sus biografías, convirtiendo a cada uno de ellos y sus relatos amorosos en un grupo de *heart broken* que juegan a la ruleta rusa. Durante el proceso de la escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices”. Este modo de trabajo, al que —como dijimos en la introducción— Arias se acerca desde esta obra, se encuentra en el centro de la creación escénica española. En las notas introductorias a la publicación de sus textos (en Cornago, 2008), Galán explica que solo transcribe aquellos fragmentos que pueden ser considerados de su autoría. Y para el caso de *El perro/2005*, obra en la que Galán incursiona en la creación con no-actores, aclara: “El resto de los textos que se pusieron en juego provenían de un trabajo docu-biográfico realizado con las personas que estaban en escena. El resultado: fragmentos narrativos y confesiones que se estructuraban y disponían en un marco ficcional”.

La comida, la bebida, los fluidos que entran y salen del cuerpo forman parte de la matriz de politicidad de la obra de Galán. El cuerpo de los actores, las acciones que lo transforman, que lo invaden y lo transgreden, materializan la dimensión biológica del yo que se presenta en primer plano. Así, estas obras se proponen como una reflexión escénica sobre el cuerpo, donde este aparece como espacio de inscripción de códigos sociales, convenciones estereotipadas que se enuncian, se transgreden y se cuestionan. *Lola/2003*, por ejemplo, se abre con Maravilla comiendo yogurt con cereales groseramente y cantando una ópera con la boca bien abierta y llena de comida; la puesta en escena de la masturbación o la violencia en *Machos/2005*, opera en el mismo sentido. En muchas ocasiones se subraya lo abyecto de la materialidad corporal, pero un tono de belleza plástica atraviesa todas estas obras. Aún lo desagradable o lo sucio está definido a partir de lo poético.

El encuentro, entonces, se produce motivado por estrategias escénicas, entre las que en la obra de Galán resaltan los rituales populares como el concierto de rock o el partido de fútbol, además de la fiesta (varias de sus obras terminan en un “fin de fiesta” con música en vivo o bebida compartida con el público).

El concierto de rock, la música en escena, constituye un elemento fundamental en ambas creadoras. El tratamiento de la música remite a una emotividad codificada pero puesta en suspenso por una toma de distancia irónica que vehiculiza una lectura de la escena en términos de apariencia, como sucede en *El amor es un francotirador*, con la canción romántica y la banda de rock que toca en vivo (aunque está en otro espacio y su imagen es proyectada en una pantalla), o con la combinación de baladas de amor y música *hardcore* en las *performances* musicales de Maravilla en las obras de Galán.

Como ocurre con los códigos sociales de emotividad antes mencionados, la puesta en escena del ritual del concierto o la recurrencia a citas de música popular apelan a diversos grados de aprobación o cuestionamiento. En este gesto, la cita produce nuevas identificaciones colectivas que, en última instancia, constituyen el elemento primordial en el proceso de construcción identitaria (cfr. Mouffe, 2005: 67). En *Lola/2003*, la can-



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.



Lola. Marta Galán.
Fot. Marta Casas.

ción de Rita Pavone que sirve de banda sonora para la transformación del *performer* de hombre en mujer se inserta desempeñando una función paródica no solo del género musical, sino también del estereotipo que describe: el hombre que los domingos abandona a su mujer por el fútbol y esta, que reclama que la lleve con él a ver el partido.

En ambas creadoras, la música suele conectarse con la reflexión sobre cuestiones de género o de poder, porque como sostiene Galán —en algunas respuestas al cuestionario para la mesa redonda “¿Transgrede el canon masculino la escritura contemporánea de las dramaturgas españolas?”, del Festival MIRA!, Toulouse, 2006 (inédito)—:

La violencia y la dominación no tienen género, lo que pasa es que siempre han sido identificados como modelos masculinos... Por eso yo juego a los tópicos, los utilizo premeditadamente, pero para tratar de trascenderlos. Para ir más allá de una simple crítica de género. Los hombres, afortunadamente, no son solo un “tópico”. ¿Tienen la culpa los hombres (género masculino) de que el mundo esté como esté? Más bien diría que no. ¿Cómo sería un mundo dominado por las mujeres? No lo sé, quizá sería peor. No puedo afirmar lo contrario. De momento, no hemos tenido ocasión de verlo.

Para mí [*Machos/2005*] es un espectáculo donde se muestran ciertas actitudes violentas, cínicas, excesivas y de dominación que definen, independientemente del género, lo peor de cualquier sociedad (aunque se haga referencia, sobre todo, a la nuestra, a la occidental, que es la que nos toca vivir y de la que tenemos más datos) [...].

Tal como sostiene Galán, la reflexión crítica sobre las identidades de género, puestas en primer plano tanto en esta obra como en *Lola/2003* y *Melodrama/2007*, sirven de motor para el análisis de los mecanismos de control de la sociedad contemporánea en términos amplios. En *Lola/2003*, por ejemplo, la acción de chupar el micrófono, en el límite entre lo sensual y lo desagradable, prologa un monólogo en el que se subraya la indiferenciación genérica o, más bien, la androginia, desplazando el eje de interpretación de las cuestiones de género a problemáticas de orden social. Asimismo, hacia el final de la obra, Lola es un

perro. Maravilla se transforma de mujer a perro, con vestido de novia, y reflexiona en italiano. Lo lúdico está en el centro de esta acción, pero se disuelve en reflexiones sociales y existenciales (sobre la locura, la soledad), y en acciones abyectas o violentas, que terminan con el juego, que traen el mundo a la escena.

Tiempo antes, en la tercera parte de la escena “La novia” (en Cornago, 2008: 220-221), la voz de Maravilla, con su cuerpo en la oscuridad, de espaldas al público y en cuclillas, subraya el contenido político-social de un monólogo que narra la actitud femenina activa, en este caso en venganza por haber sido maltratada. El tono del texto roza el límite del humor como efecto del cinismo con el que se narra el asesinato del golpeador por parte de su víctima, ya ataviada (muy “femeninamente”) para tomar un vuelo directo a las Bahamas. El monólogo remite a la problemática de violencia de género aludida constantemente en los medios de la España actual. Al final de la escena, solo basta con la música instrumental de “Chiquitita, dime por qué” para acentuar el discurso crítico.

El relato anterior recorre el mismo imaginario que la canción que cantan Arias, como “La chica del campo” en *El amor es un francotirador*, y el “Hombre” en *Striptease*, ambos acompañándose con una guitarra. Esta misma canción, ejecutada por una banda de rock, cierra *Sueño con revólver*⁶. En cada una de estas tres versiones, la semántica de la inserción musical es diferente. La actitud cínica que se desprende de la letra de la canción se evidencia especialmente en el caso de “La chica del campo”, que combina su aspecto de niña inocente, de largas trenzas, con la pulsión de matar. El contexto en que la canción aparece en *Striptease* (Arias, 2007: 16-17) y la voz masculina diluyen el tono cínico en expresión melancólica. Y la misma canción tocada por una banda de rock resulta referencial en *Sueño con revólver* — podría tratarse de una canción existente escogida para el epílogo de la obra—⁷. Esta última versión remarca la búsqueda de verismo en una escena en la que se cuestionan los límites entre lo real y lo onírico, y en una pieza donde el lenguaje comunicativo no se da en primera persona; es decir, la inserción de esta interpretación de la canción opera como (falsa) búsqueda de autenticidad.

⁶ La letra de la canción dice: “Voy a entrar en tu casa con un bidón de nafta. / Cuidado, voy a prenderte fuego. / Fumando un cigarrillo con mi peinado nuevo. / Estoy lista para ver el incendio. / Voy a quemar tus libros. / Voy a quemar tu ropa interior, tus cosas. / Voy a entrar en tu cama con un viejo revólver. / No temas, no voy a despertarte. / Tengo una sola bala con tu nombre tatuado. / Como un cowboy atravieso la noche. / Dispararé en tu pecho, dispararé en tu corazón. / Toda la sangre al pecho, / toda la sangre sobre el colchón de flores. / El amor es un francotirador. / El amor es un francotirador.” (Arias, 2007: 59-60. Disponible en: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=301314524> (Fecha de consulta: 1-2-08).

⁷ En la escena final, en penumbras —como toda la obra—, la adolescente le apunta al hombre con un revólver “de mujer”, mientras le dice: “Tengo una idea: voy a dispararte. Si es un sueño, me voy a despertar, te voy a contar el sueño y nos vamos a reír. Si no me despierto, me voy a meter el revólver en la boca y voy a disparar otra vez”. Luego de este parlamento, las luces siguen haciendo juegos entre sombras, los personajes se quedan congelados y se escucha la canción en su versión “rockeada” (Arias, 2007: 50).

Así, las pulsiones de amor y de muerte aparecen como vectores que rigen las afectaciones en estas piezas. De un lado, la melancolía, el sufrimiento o el dolor (en su doble tratamiento, tanto a nivel íntimo como social) son tematizados en reflexiones sobre la (im)posibilidad del suicidio, la explotación o la guerra; y la pasión o el goce, como energías que conducen al cuerpo hacia el polo opuesto, aparecen en escena en forma de satisfacción del deseo o ejercicio de la resistencia.

El vector Tánatos construye una semántica específica al interior de la obra de Arias. Así, *Striptease* gira en torno a la pregunta: ¿Un bebé se puede suicidar? (Arias, 2007: 80). De la misma manera, el anciano “Don Juan” de *El amor es un francotirador* no puede jugar a la ruleta rusa porque “los viejos no se suicidan” (77). Junto al suicidio, las reflexiones sobre la muerte, la recurrencia a los revólveres, las referencias a la policía, a mundos peligrosos, a la destrucción, a los accidentes o a la noche amenazante de los suburbios, la mostración del dolor, y la exposición de sentimientos como el miedo, la soledad o el insomnio, dan forma a la pulsión de muerte. Esta, sin embargo, está constantemente en tensión con las reflexiones sobre el amor, el enamoramiento, las etapas fecundas del proceso vital (los bebés, la adolescencia) y la sexualidad. Un caso paradigmático de este vector Eros es la figura de Tao (en *Poses para dormir*), adolescente, guerrillera y escritora de literatura pornográfica, que lleva en sí misma la combinación de materia y pensamiento como ejercicio de resistencia frente a un poder patriarcal — razón — sustrato represor del exceso (exceso de carne, exceso de lenguaje). La mujer-soldado y la mujer-poeta aparecen como representaciones del cuerpo para la guerra de resistencia y de la razón estética al servicio de la explosión sexual.

En la obra de Arias, por momentos, la inmediatez de la materialización de lo íntimo —ya sea en el orden de lo ficcional o de lo autobiográfico— vehiculiza reflexiones sobre la condición humana (en el orden de Eros, pero también de Tánatos, en referencia a lo corroído, a lo abyecto); mientras que en Galán, las connotaciones entre lo privado y lo público, lo íntimo como metonimia de lo colectivo, remiten a un orden socio-político (como Eros, origen-receptáculo, o como Tánatos, final-exclusión).

A modo de conclusión

[...] hay otros sitios en que se forma la verdad, allí donde se definen un cierto número de reglas de juego a partir de los cuales vemos nacer ciertas formas de subjetividad, dominios de objeto y tipos de saber.

Michel Foucault (1973: 15)

La obra de estas creadoras, entonces, refleja modos de posicionamiento político con respecto al devenir de lo que hemos denominado con Illouz (2006) *cultura emocional*, donde la expresión codificada de los sentimientos opera en relación dialéctica con la configuración de una economía en red, y donde la necesidad de hacer presente lo íntimo, ese yo que, construido a partir del imaginario psicoanalítico, se esconde tras las múltiples dimensiones de lo social. En los juegos (escénicos) de develación de las convenciones a partir de una narrativa en primera persona se expone la necesidad de fractura de las capas que limitan una expresión auténtica. En este sentido, la creación escénica revela su contenido político, su sentido crítico.

Referencias bibliográficas

- ARIAS, Lola (2001), *La escuálida familia*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- (2007), *Striptease. Sueño con revólver. El amor es un francotirador*, Buenos Aires, Entropía.
- BAUMAN, Zigmunt (1999), *En busca de la política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- CORNAGO, Óscar (2005), *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Lidell*, Madrid, Fundamentos.
- (2007), “Melodrama. Las potencias de lo falso”, *Atributos* (Barcelona), 0, pp. 16-18.
- (2008), *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*, Madrid, Fundamentos.
- DELEUZE, Gilles (1991), “Posdata sobre las sociedades de control”, *El lenguaje literario*, comp. Christian Ferrer, Montevideo, Nordan.
- FOUCAULT, Michel (1973), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa, 2003.

- (1980), *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta, 1993.
- GIDDENS, Anthony (1991), *Sociología*, Madrid, Alianza, 2000.
- GOLEMAN, Daniel (1995), *Inteligencia emocional*, Barcelona, Kairos.
- ILLOUZ, Eva (2006), *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz, 2007.
- MOUFFE, Chantal (2005), *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- (2007), *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, ContraTextos.
- SÁNCHEZ, José Antonio (dir., 2006), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor.

Web sites:

Archivo Virtual de Artes Escénicas: www.artescenicas.org

Alternativa Teatral: www.alternativateatral.com

CUERPO Y ACCIÓN

Performance y mujeres en Latinoamérica

Josefina Alcázar*

En memoria de María Teresa Hincapié.

En América Latina, el performance toma fuerza en la década de los setenta, y desde entonces este arte de acción, como también se le conoce, se ha desarrollado a lo largo y ancho de Latinoamérica. El performance surge en la segunda mitad del siglo XX y abarca una compleja y heterogénea gama de arte vivo que cruza las fronteras artísticas y disciplinarias en busca de nuevos lenguajes, nuevos espacios y nuevos materiales, para generar experiencias inéditas que enfatizan el proceso de creación y conceptualización frente al producto, y que hacen del cuerpo del artista su materia prima. “A lo largo de la historia los artistas han dibujado, esculpido y pintado el cuerpo humano. Sin embargo, la reciente historia del arte revela un significativo giro en la percepción del cuerpo por parte de los artistas, que ahora es usado no simplemente como el tema del trabajo, sino como lienzo, como pincel, como marco y plataforma” (Warr y Jones, 2000: 11).

Los artistas de vanguardia latinoamericana han construido, desde hace décadas, redes de información y acercamiento a través del arte correo, de la poesía visual y de encuentros internacionales como el célebre Coloquio de Arte No-Objetual realizado en 1981, en Medellín, Colombia y coordinado por Juan Acha, que reunió a connotados artistas latinoamericanos.

Sin embargo, cada país tiene sus particularidades y el performance transita por caminos propios. Al observar el trabajo de artistas de performance en Latinoamérica, se revela la pluralidad de metodologías y enfoques que adoptan para abordar temáticas tan amplias y heterogéneas que van desde la discriminación, el sexismo, la religión, el amor, la represión sexual, la marginalidad, hasta el dolor, la identidad, los sueños, el racismo, la muerte y el arte mismo. En fin, en cada época y en cada país, los artistas enfatizan y abordan estos tópicos de acuerdo a circunstancias concretas. Pero dentro de esta multiplicidad saltan a la vista las coinciden-

* Socióloga. Trabaja como investigadora en el centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), México. Ha publicado *La cuarta dimensión del teatro: tiempo, espacio y video en la escena contemporánea*, *Performance y arte acción en América Latina*, en colaboración con Fernando Fuentes, y *Performance y teatralidad*, en colaboración con Ileana Diéguez. Ha hecho la introducción y selección del libro de Guillermo Gómez-Peña, *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*, y de la Serie Documental de Performance *Mujeres en acción*.

cias que están marcadas por el espíritu de los tiempos y que rebasan fronteras y lenguajes.

En la década de los sesenta y setenta se vivían tiempos de agitación política y de fuertes movimientos sociales por la democracia a lo largo del continente americano. Algunos países de América Latina estaban controlados por dictaduras militares o por gobiernos no democráticos. Se sucedían los movimientos estudiantiles, las protestas por los derechos de los trabajadores del campo y de la ciudad, las luchas feministas, las protestas contra la guerra de Vietnam. En este contexto social se desarrolló el performance, y en muchos casos ha ido de la mano de las movilizaciones políticas. Quizá por eso la vertiente política del performance y del arte de acción latinoamericano ha tenido tanta fuerza y ha sido vehículo de expresión y de denuncia en busca de abrir el debate político.

A principios del siglo XXI el performance en América Latina toma un nuevo aliento y resurge en diversos encuentros y festivales. Países como Colombia, Cuba, Brasil, México, Chile, República Dominicana, por mencionar algunos, son referencias indispensables cuando se habla de encuentros internacionales de performance en América Latina. Estos festivales internacionales de performance y arte de acción son un paso más en la larga tradición de intercambios y contactos entre artistas y teóricos de la región.

Dentro del mundo del performance las mujeres han jugado un papel muy destacado. La inmediatez y confrontación directa con el público, permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la performancera es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto, son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En el performance las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real, convierten su cuerpo en

significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquiere significado.

La artista del performance incorpora su cuerpo como un medio físico y material de la obra. El cuerpo de la artista no se puede separar de su contexto social, es un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. No se puede hablar de “el cuerpo” en general sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que conforman la corporeidad humana. El cuerpo se construye socialmente, es una estructura simbólica y una representación imaginaria.

De hecho la famosa frase “lo personal es político” puede ser vista como un reconocimiento de que “toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y que todo compromiso político tiene un ineludible componente corporal” (Warr y Jones, 2000: 33). En la década de los setenta el performance y el movimiento feminista estaban en pleno auge. Eli Bartra (2005: 45), destacada militante y teórica del movimiento feminista, señala que el feminismo en “la década de los setenta es, pues, la época del despertar, de la toma de conciencia, de la búsqueda, a veces a tientas, y el período de más efervescencia, sin lugar a dudas. [...] el feminismo de la nueva ola tiene como antecedente directo al movimiento estudiantil del 68, así como al movimiento por los derechos civiles y el *black power* en Estados Unidos.

En sociedades que reprimen hasta los deseos ha sido muy importante presentar los temas tabúes. La trasgresión de una moral hipócrita y atenazada conforma una vertiente muy importante en el performance. El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo. La exploración del cuerpo y la búsqueda de una sexualidad libre se abordan desde los ángulos del feminismo, la lucha lésbico-gay, el cuestionamiento de la religión y el análisis del comportamiento público y privado, temas significativos del performance autobiográfico e intimista. En la indagación del cuerpo algunas buscan la exaltación de los sentidos y llevan el cuerpo a los límites físicos. De esta manera las artistas del performance no solo cuestionan la división entre las artes sino la separación entre el arte y la vida.

La vertiente ritual es muy importante en el performance latinoamericano. La recuperación de tradiciones primigenias, de ceremonias religiosas y de actos chamánicos son tópicos que se abordan reiteradamente. El tema de la identidad se aborda frecuentemente con relación a las raíces etnoculturales y se retoman la imaginería y la cosmogonía ancestral, como se ve en algunas acciones realizadas en Cuba, Brasil, México y Venezuela, que tienen fuertes ecos del pasado y en las que se presenta el cuerpo y su relación con lo sobrenatural. Se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos dotados de una significación mística, como la sangre, la tierra, el agua, las flores, las velas y el coque. En Cuba, por ejemplo,

la presencia de la cultura africana, a través de las diversas etnias que fueron introducidas en Cuba durante los casi cuatro siglos de esclavización, ha incidido profundamente en la religión y en las expresiones musicales danzarias, así como en la cultura popular y en las artes plásticas (Ramos Cruz, 2005: 97).

La identidad en Latinoamérica está marcada por las distintas franjas que la conforman: los indígenas herederos de las civilizaciones precolombinas; aquellos con raíces africanas; los mestizos; los criollos con raíces europeas; y ahora, las identidades emergentes que surgen a partir de los movimientos migratorios y el cruce de fronteras nacionales, culturales y lingüísticas, como los latinos en Estados Unidos. Para recuperar el legado cultural de estas franjas que componen la identidad, los artistas del performance recurren no solo al rito sino también rescatan la fiesta popular y el juego. Así retoman la imaginería del carnaval, del circo, de la carpa, de la lucha libre, de los merolicos y de los pregoneros.

Mito, performance y sanación se entrelazan en acciones tribales, en un neoprimitivismo que hace del cuerpo el espacio de transformación y de experiencia. Tatuajes y perforaciones son prácticas corporales frecuentes. El cuerpo deviene espacio de resistencia y medio de expresión. Cuerpos que llevan a sus límites todos los sentidos para despartarlos nuevamente a la vida. Ritos de paso, iniciación a un nuevo estado de conciencia.

Frecuentemente encontramos artistas que utilizan medios tecnológicos para realizar sus performances, desde grabadoras, cámaras e imágenes

fotográficas, de video o diapositivas, el fax y la computadora hasta la telepresencia. En algunos casos la tecnología se usa como un elemento más, en otros, es el soporte de la obra. Sin embargo, hay una corriente interesada en penetrar y desentrañar los misterios de la relación entre arte y tecnología, que en la última década ha cobrado singular importancia. Paula Darriba (2005: 14), señala que “el binomio arte/tecnología es notadamente una herramienta generada por este periodo de transformación cultural”.

Para acercarnos a las múltiples vertientes del performance mencionaré el trabajo de destacadas artistas latinoamericanas, la mayoría de ellas pioneras de esta manifestación artística, que han contribuido a delinear, de manera decidida, al performance hecho por mujeres en América Latina.

María Teresa Hincapié (Colombia)

En Colombia, hay una fuerte tradición de performance y arte no-objetual. Recordemos que en 1981, en la ciudad de Medellín, Colombia, frente a la realización de la IV Bienal de Arte, el Museo de Arte Moderno convocó de forma alternativa al Coloquio de Arte No-objetual coordinado por el ensayista Juan Acha donde se reunieron connotados artistas y críticos de Argentina, Perú, Chile, Venezuela, Colombia y México.

María Teresa Hincapié es una de las artistas colombianas más reconocidas y una destacada representante del performance en Colombia. Nacida en Armenia, Quindío, en 1956, y recientemente fallecida en enero de 2008, Hincapié involucra de manera potente el arte y la vida cotidiana en acciones relacionadas con el trabajo considerado femenino.

Sus performances se relacionan con la problemática de la mujer y con el mundo que la rodea. Un mundo que ella analiza extendiendo el tiempo, dilatándolo, generando un ambiente opresivo. Las obras de Hincapié han obtenido reconocimientos como el primer premio en el Salón Nacional de Artistas en 1990, evento organizado por el Estado, en el que obtuvo el máximo galardón consagratorio con el performance *Una cosa es una cosa*, poderosa pieza que desarrolló durante ocho horas, y que ha hecho carrera internacional. Así mismo Hincapié obtuvo la mención de honor en

la Bienal de Arte del Museo de Arte Moderno de Bogotá (González, 2005).

Una cosa es una cosa, obra paradigmática de esa relación arte y vida que caracteriza todo el trabajo de María Teresa Hincapié, consiste en la disposición silenciosa, metódica y obsesiva de objetos cotidianos en una área considerable y durante un periodo aparentemente interminable de tiempo. Hincapié lleva todas sus pertenencias al espacio de exposición, señala José Roca (2000), y procede a ordenarlas siguiendo patrones diversos e impredecibles. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con la misma concentrada e individual energía, con lo cual es dotado de un aura, de un carácter casi precioso. Las relaciones entre los objetos comienzan a aflorar de manera espontánea, en una cadena de asociaciones que se basa más en la experiencia real de las cosas que en sus caracteres formales o funcionales, que son la forma como habitualmente tendemos a categorizarlos. La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares.



María Teresa Hincapié, *Una cosa es una cosa*, 1990, *Salón Nacional de Artistas de Colombia*.
Foto. Ernesto Monsalve.

María Teresa Hincapié ya se encontraba en delicado estado de salud cuando en agosto de 2007 se le hizo un homenaje donde se presentó una muestra de su obra en el Teatro Delia Zapata Olivella. Lamentablemente, María Teresa Hincapié murió el 18 de enero de 2008, dejando un enorme vacío en el arte de acción colombiano.

Antonieta Sosa (Venezuela)

En Venezuela el performance tiene una larga tradición, que se inició en los setenta y que sigue hasta la fecha. Cabe destacar dentro de las pioneras a artistas como María Luisa González (Nan) Jennifer Hachshaw (Yeny) y Antonieta Sosa. Entre las artistas que se incorporaron en los años noventa y la primera década del 2000 destacan Consuelo Méndez, Merysol León, Nela Ochoa y Sandra Vivas¹.

Antonieta Sosa, nacida en Nueva York en 1940, hija de padres venezolanos, es una artista con una larga y rica trayectoria en Venezuela, desarrollada no solo en el performance sino también en la pintura, la fotografía, el video y la danza. Es Premio

¹ Para una visión más amplia sobre el performance en Venezuela ver Carlos Zerpa, 2005.

Nacional de Artes Plásticas 2000. Antonieta valora lo femenino como postura discursiva capaz de ampliar los códigos del arte concreto. Su visión artística es inseparable de su experiencia como sujeto femenino (cfr. Hernández, 2002).

En los últimos años el trabajo de las mujeres en el arte ha revalorizado lo cotidiano. Antonieta Sosa es una artista que en cada uno de sus trabajos rescata los gestos de nuestro diario acontecer. En 2003, Antonieta Sosa hace su performance *Tejido amarillo azul y rojo al infinito* tejiendo y destejiendo a dos agujas, una larguísima bufanda con los colores de la bandera nacional, con lo que quiere señalar la necesidad de sentarse pacientemente a tejer el país. Aquí Sosa recurre a una actividad considerada femenina como tejer, y la revaloriza y la resignifica².

Nao Bustamante (California)

En la actualidad las fronteras culturales no están claramente definidas, si usamos el término de Zigmunt Bauman diríamos que son fronteras líquidas. De ahí que el performance latinoamericano tenga una poderosa presencia en los Estados Unidos. Quizás por ello el performance latino está fuertemente marcado por el tema de la identidad y una de sus más claras representantes es Nao Bustamante. Nao es una artista internacionalmente reconocida, originaria de San Joaquín, Valle de California. Su trabajo no solo abarca *performance art*, sino también escultura, instalaciones y video.

Nao Bustamante usa su cuerpo como una fuente de imagen, narrativa y emociones. Sus performances comunican un nivel de lenguaje subconsciente. Desarma a la audiencia por medio de la vulnerabilidad, para confrontarlos con una fuerte llamada de atención.

Karina Hodoyán, estudiosa del performance y crítica de arte, reseña así la obra de Nao Bustamante:

Nao utiliza su cuerpo como una fuente de imagen, narrativa y emociones, donde sus performances comunican un nivel de lenguaje subconsciente, que lleva al espectador a través de una experiencia de extrañamiento que rompe todo estereotipo o lectura convencional, mediante la propia práctica narrativa del



Antonieta Sosa, *Tejido Amarillo, Azul y Rojo al infinito*, 2003, Caracas, Venezuela.

² Consultar los textos de Carlos Zerpa (2005) y de María Elena Ramos (2002).



Nao Bustamante, *America the Beautiful*, 1995, *Ex Teresa Arte Actual*, México.

cuerpo del artista... En *Sans Gravity* (2000), Bustamante una vez más explora las restricciones sobre el cuerpo, pero al nivel del papel metafórico del agua, como símbolo liberador o medio de renacimiento, que a la vez contiene propiedades precarias y contradictorias. Esta pieza explora el papel del agua que proporciona levedad en la falta de gravedad, mientras que simultáneamente restringe, oprime, asfixia. En una de sus últimas presentaciones, realizada en Nueva York, Bustamante se ató bolsas llenas de agua como extensión de su cuerpo y su movimiento, donde el público fue llamado a ayudar en su liberación. En una de las primeras presentaciones de esta pieza, sumerge su cabeza dentro de una bolsa llena de agua, que pega alrededor de su cuello. Lo que Bustamante llama un mini tanque Houdini, asoma una versión deforme de su cara para expresar la contradictoria protección del exterior, a costo de un asfixiamiento en el interior. Su liberación una vez más ofrece no solo un rechazo pero una puerta a otro tipo de relación con el exterior, a su vez liberada y restringida (2005: 72).

Marta Minujín (Argentina)

El arte de acción argentino surge con una marcada raíz urbana y conceptual, y orientado a reflexiones socio-culturales amplias, como el impacto de los medios de comunicación masiva o la vida en las grandes urbes, y hacia finales de la década de los sesenta adquiere un marcado tono político y local, debido al reemplazo del gobierno democrático por dictaduras militares. Con el retorno a la democracia en los ochenta, el arte de acción cobra un nuevo impulso (Alonso, 2005a: 78).

Marta Minujín es una artista argentina reconocida internacionalmente como una de las artistas pioneras del performance. Nacida en Buenos Aires, 1941, su obra es de una notable originalidad. Rodrigo Alonso, ensayista argentino, señala que en 1966, tras haberse nutrido de la cultura hippie y de las teorías de Marshall McLuhan en los Estados Unidos, Marta Minujín comienza una serie de obras que exaltan la mediatización de la experiencia cotidiana, sumergiendo al espectador en el universo visual e hiper-fragmentado de los mass-media. La primera de esas obras fue *Simultaneidad en simultaneidad*, realizada en con-

junto con Allan Kaprow (desde New York, Estados Unidos), Wolf Vostell (desde Colonia, Alemania) y Marta Minujín en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina. Cada uno de los tres artistas participantes creaba un happening que los otros dos debían repetir en el mismo día y horario en sus respectivos países. El resultado de las acciones simultáneas se comunica a través del satélite “Pájaro Madrugador” a los tres países (Alonso, 2005b).

Para su realización, Minujín convocó a sesenta invitados, a los que se bombardeó con todos los medios disponibles: se los filmó en circuito cerrado de televisión, recibieron instrucciones por medio de la radio, se los grabó y fotografió. Once días más tarde, las mismas personas fueron confrontadas con sus propias imágenes obtenidas en el primer encuentro. Se montaron 60 televisores en la sala de espectáculos del Di Tella, máquinas que proyectaban diapositivas en las paredes laterales, y otra que proyectaba un filme en la del escenario. Al mismo tiempo, se realizaron 500 llamadas telefónicas y se enviaron 100 telegramas a espectadores que observaban la grabación del evento transmitida por la televisión, con el mensaje ‘usted es un creador’ (Alonso, 2005b: 4).



Marta Minujín, Simultaneidad en simultaneidad, 1966, Instituto Di Tella, Buenos Aires.

Tania Bruguera (Cuba)

En Cuba el performance tiene un fuerte tinte ritual como podemos observar en el trabajo de Tania Bruguera. Nacida en La Habana en 1968, ha realizado numerosas exposiciones y performances desde 1986. Representante oficial por Cuba en la XXIIIª Bial de São Paulo en 1996. Tania vive parte del tiempo en Chicago y la otra parte en La Habana.

Tania empieza a ser conocida internacionalmente con la serie de performances, *Rostros corporales* (1982-1993), realizados en homenaje a la mítica artista cubana americana Ana Mendieta.

En 1997, Tania inicia una de las series más polémicas y conocidas: *El peso de la culpa*, que la inicia el 4 de mayo de 1997, en su casa en La Habana Vieja, pues su obra no fue incluida en la VI Bial de la Habana, Cuba. Su casa estaba abierta hacia la calle. El público internacional que fue a verla se entremezclaba con los vecinos y la gente del concurrido bar de enfrente³.

³ Comentario publicado en “Tania Bruguera: el peso de la culpa”, documento electrónico disponible en www.universes-in-universe.de/car/havanna/szene/s_tania.htm, (visitado en agosto 2007).



Tania Bruguera, *El peso de la culpa*, 1997, La Habana.

Vestida de blanco y descalza, Bruguera estaba parada delante de una bandera de Cuba, confeccionada por ella misma con cabello humano. De su cuerpo colgaba un carnero sin cabeza, que colgaba sobre su pecho como un escudo. En el piso había una maceta con tierra y un plato hondo lleno de agua. Tania ponía en su mano un poco de tierra, la mezclaba con agua y se la comía lentamente. Durante más de 45 minutos que duró la acción, Bruguera comió la tierra en una actitud de resignación y resistencia. *El peso de la culpa* se titulaba esta acción en la que la artista pasó alrededor de una hora comiendo tierra, sosegada y ritualmente” (Pozo, s.f.).

José Ramón Alonso, al analizar este performance encuentra que:

La enorme bandera confina la acción en Cuba. El cordero es símbolo de sacrificio, pero también expresa inocencia, sometimiento, docilidad, indulgencia, misericordia. El cordero encarnado en el cuerpo de la artista, o en el cuerpo social tiene muchas otras interpretaciones. Un cuerpo sometido, dócil. Por otro lado, “estar comiendo tierra” es frase cubana que significa ausencia de prosperidad económica, con lo cual la interpretación parecía directa. Otros hablaron de rito de purificación vinculado al imaginario de las religiones sincrética locales, o de una manera de digerir la realidad de la forma más terrible, o de una forma de denunciar los comportamientos depredadores de las sociedades dominantes... pero que, arte al fin y polisemia mediante, logra las más disímiles interpretaciones (Alonso, 2006).

Bruguera analiza su contexto social y cultural, investiga el poder, la emigración, la memoria o la culpa y los convierte en el tema de sus obras. Hace del ritual personal un acto social. Hace del arte una reflexión crítica.

Lygia Clark (Brasil)

En Brasil se cuenta con una larga trayectoria del arte de vanguardia cuya influencia ha trascendido sus fronteras. Lygia Clark nació en 1920 en Belo Horizonte, Brasil, y murió en 1988 en Río de Janeiro. El trabajo de Clark es de gran relevancia, no solo para la cultura brasileña, sino para el arte en general. Su obra tiene implicaciones de largo al-

cance para el arte, la cultura y la sociedad. Clark, especialmente desde 1963, busca el desplazamiento y la deconstrucción de los conceptos de *artista*, *obra* y *espectador*. Clark entrega la autoría de la obra al espectador para que deje de comportarse como tal, redescubra su propia poética y se convierta en sujeto de su propia experiencia. Más tarde Clark convierte al espectador en “paciente” y su trabajo se sitúa finalmente en la frontera entre el arte y la clínica, con la finalidad de que uno y otra recuperen su potencial de crítica contra el modo de subjetivación dominante. Clark estaba convencida de que revitalizando el campo del arte mediante las técnicas psicoterapéuticas, los individuos podrían reinventar su propia existencia (Fundación Tapies, s.f.).

Al romper las barreras entre el artista y el espectador Lygia Clark explora los múltiples significados del cuerpo. A lo largo de tres décadas fue reconocida como una artista de primera línea. Ella anticipó las preocupaciones actuales por el cuerpo y examinó la relación entre arte y sociedad. Exploró la percepción sensorial y su correlato psíquico, a lo que llamó “rituales sin mito”. En el arte tradicional, el artista da un mensaje y el espectador lo recibe a través de la obra de arte, que es percibida por la vista. Habitualmente el arte se recibe por la vista aislado del resto de los sentidos e independientemente del cuerpo como una totalidad. Clark cambia el papel del artista, del espectador y del objeto mediador. Dado que el objeto ya no es una representación no tiene ningún significado ni estructura sin la manipulación del participante en el aquí y el ahora. Los objetos no cobran significado a simple vista pues no están hechos solo para mirarlos sino que el objeto cobra vida en el imaginario interior del cuerpo (Brett, 1994).

Noemí Martínez, narra algunos de los trabajos que realizó esta artista en los sesenta:

El año 1967 realizó varias acciones, como *Máscara sensorial*, un tubo de caucho para la respiración de los submarinistas en el que se unían los dos extremos, transformándose así en un círculo que, al estirarlo, producía un ruido como de una respiración sofocante... En 1968 propone *Gautes sensoriales* para redescubrir el tacto, en donde las personas se ponían guantes de diferentes materiales con los que debían



Lygia Clark, *Diálogo de ojos*, 1968.
Fot. Huber Josse.



Lorena Wolffer, *Territorio Mexicano*, 1997.
Fot. Mónica Naranjo.

coger bolas de distintos tamaños, texturas y pesos, para terminar con la mano desnuda. Lygia Clark decía que en estos experimentos colectivos el objeto quedaba abolido, y la persona se convertía en objeto de su propia sensación (Ramírez, 2000).

Lorena Wolffer (México)

En México el trabajo de las mujeres performeras es muy significativo e importante. Lorena Wolffer nació en México en 1971, y es una de las artistas más destacadas en el performance de los noventa. Lorena aborda la problemática social y política que afecta a la mujer. Empezaré por hablar del performance que realizó en 1992, cuando tenía 21 años. *Báñate* se llama el performance en que Lorena se presenta desnuda, sentada al lado de una tina llena de sangre, y con movimientos lentos y apacibles empieza a deslizar el líquido vital y viscoso sobre su cuerpo. La sangre es un elemento que Lorena utiliza de manera recurrente en muchos de sus performances.

Lorena juega con el símbolo ambiguo que representa la sangre. En este performance, Lorena cubre lentamente de sangre su torso, sus brazos, sus piernas y el cuerpo entero, reivindicando, así, el poder de la sangre como un elemento vital. Es sabido que todas las emanaciones y secreciones corporales angustian y trastornan. En su performance Lorena parece decirnos que la sangre limpia, purifica.

En 1997, Lorena Wolffer presentó un performance denominado *Territorio Mexicano*, en el cual Lorena estaba desnuda, atada de pies y manos en una cama quirúrgica, mientras que una gota de sangre que goteaba de una bolsa de transfusión le golpeaba cada segundo sobre su vientre, intermitentemente a lo largo de seis largas e interminables horas. Su cuerpo, convertido en una metáfora del territorio mexicano, era un comentario sobre la pasividad e indefensión de la mayoría de la gente ante los embates de la crisis económica y social del país. Antes de entrar al salón del museo convertido en quirófano, se escuchaba el discurso de un senador norteamericano discutiendo la des-certificación de México en la lucha contra el narcotráfico. Al entrar, una densa niebla hacía el ambiente más irrespirable. En medio del salón se encontraba el cuerpo tendido de Lorena que

soportaba resignadamente este sufrimiento, mientras que una voz en off decía: “Peligro, peligro, se está usted aproximando a Territorio Mexicano”, sentencia que se repetía una y otra vez, interminablemente. Lorena también utiliza sangre en este performance, pero en esta ocasión en su aspecto trágico, de dolor y sufrimiento, de muerte. A lo largo de seis horas el goteo constante de sangre sobre su ombligo, había salpicado su vientre y sus piernas. Al entrar a la sala del museo el espectador se encuentra, súbitamente, con el cuerpo de una mujer, sometido, sojuzgado, torturado. Lorena Wolffer lleva al espectador a ser voyeurista de un cuerpo femenino torturado, mientras que de manera yuxtapuesta escucha una cinta que ressignifica la escena y la convierte en denuncia política, provocando que los sentidos del espectador se confronten, y se sacuda su percepción. Wolffer lleva el cuerpo a sus límites de resistencia y utiliza la sangre como un poderoso elemento simbólico (Alcázar, 2001).

Epílogo

El trabajo de las artistas del performance en América Latina cautiva al ver como el cuerpo femenino puede convertirse en una expresión liberataria dentro de una sociedad que tradicionalmente lo ha reprimido y reducido a objeto sexual. El performance ha permitido a muchas artistas expresarse directamente y sin trabas para reflexionar sobre lo que significa ser mujer y artista. Como su cuerpo es la materia prima de su trabajo, las artistas del performance abordan su problemática personal, política y social desde su corporalidad. Estas artistas dejan de ser musas para reflexionar, desde su propio cuerpo, sobre su identidad, su sexualidad y su vida cotidiana. Su cuerpo se convierte en el instrumento y el medio físico para la creación.

Pero el cuerpo de la artista no puede separarse de su contexto social, no se puede hablar de *el cuerpo de la mujer* en general sin mencionar los condicionamientos sociales y culturales que lo conforman. Cada país tiene sus particularidades y sus propios enfoques para transitar por las múltiples y variadas vertientes del performance, pero en todas ellas el cuerpo de la artista expande su significación y se torna metáfora, texto y lienzo. La temáticas y las estrategias para abordarlas han

cambiado a lo largo de las cuatro décadas de vida del performance, sin embargo, mantienen vivo el lema de que “lo personal es político” y, desde los distintos feminismos, inquietan sobre sexualidad, religión, vida cotidiana, opresión de género y de clase, comportamiento público y privado, investigan sobre los límites del cuerpo y su sensorialidad, todo ello desde una experiencia autobiográfica e intimista.

La selección que aquí se hace, arbitraria como todas las selecciones, intenta presentar a destacadas artistas de algunos países en que tiene más tradición el performance. Son muchas las artistas que faltan y a las que habría que mencionar, sin embargo, decidí escoger artistas que abordan diferentes temáticas desde distintas estrategias. Antonieta Sosa, que analiza la vida cotidiana y el acontecer social desde su experiencia como sujeto femenino. María Teresa Hincapié, que hace un entramado entre arte y vida cotidiana relacionado con lo que se considera trabajo femenino. Nao Bustamante, que usa de manera potente su imagen para cuestionar los estereotipos de belleza femenina. Marta Minujín, que analiza el papel de los medios masivos de comunicación en la experiencia cotidiana. Tania Bruguera, que realiza actos rituales con una fuerte carga política. Lygia Clark, que explora la percepción sensorial y su correlato psíquico. Lorena Wolfffer, que aborda la problemática política y social usando su cuerpo como metáfora.

Todas ellas cuestionan la separación entre las artes así como el alejamiento entre el arte y la vida. El performance, para estas artistas, ha sido el pasaporte que les permite trasladarse a lo desconocido, emprender travesías hacia sí mismas y hacia su entorno, descubrir y descubrirse.

Referencias bibliográficas

ALCÁZAR, Josefina (2001), “Mujeres y performance: el cuerpo como soporte”, ponencia presentada en Latin American Studies Association LASA, XXII International Congress, Washington DC.

ALONSO, José Ramón (2006), “Tania Bruguera o el performance como medio de reflexión”, *Estudios Culturales*, Madrid, <http://es.geocities.com/estudiosculturales2003/arteyarquitectura/taniabruquera.html>

- ALONSO, Rodrigo (2005a), “Entre la intimidad, la tradición y la herencia”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- (2005b), “Arte y tecnología en Argentina: los primeros años” *Leonardo Electronic Almanac*, 13, 4 (abril). www.roalonso.net/es/pdf/arte_y_tec/leonardo.pdf
- BARTRA, Eli (2000), “Tres décadas de neofeminismo en México”, *Feminismo en México, ayer y hoy*, eds. Eli Bartra, Anna M. Fernández Poncela y Ana Lau, México, UAM.
- BRETT, Guy (1994), “Lygia Clark: in search of the body”, *Art in America* (enero).
- DARRIBA, Paula (2005), “Fusión de lenguajes”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds., Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- FUNDACIÓ ANTONI TAPIES, (s.f.) “Lygia Clark”. www.fundaciotapiés.com/site/rubrique.php3?id_rubrique=217
- GONZÁLEZ, Miguel (2005) “Performance para la inmensa minoría”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- HERNÁNDEZ, Carmen. (2002), “Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino”, ponencia presentada en la III Jornada Nacional de Investigación Universitaria de Género. Caracas, CEM - Escuela de Sociología, FACES-UCV, Caracas. <http://performancelogia.blogspot.com/2006/12/desde-el-cuerpo-alegoras-de-lo.html>.
- HODOYÁN, Karina (2005), “Las fronteras del performance latino en California”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí (2000), “Lygia Clark”, www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS0000110321A.pdf.

- POZO, Alejandra (s/f), “Cuerpos de artistas en plena acción”, *Art News*, www.universes-in-universe.de/artnexus/no26/pozo_esp.htm.
- RAMOS CRUZ, Guillermina (2005), “La sogá invisible del performance”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones sin nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.
- RAMOS, María Elena (2002), “Estética de lo fragmentario”, *Verbigracia* (Caracas), 17. <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N230/apertura.shtml>.
- ROCA, José (2000), “Columna de arena”, Bogotá. www.universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm#vit.
- WARR, Tracey y Amelia JONES (eds., 2000), *The Artist's Body*, Londres, Phaidon Press Limited.
- ZERPA, Carlos (2005), “Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel”, *Performance y arte acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta-Fonca, Ex Teresa, Citru.

En torno a la performance iberoamericana: escena periférica, globalización y nuevas utopías

Silvio De Gracia*

La escena actual de arte de performance en Iberoamérica reviste características inéditas y promisorias, tanto por las visibles transformaciones que van operándose a nivel formal y discursivo como por su creciente expansión y consolidación dentro de sociedades largamente conservadoras, sujetas a los formalismos del arte académico e institucionalizado. Prácticas como el arte acción y la performance han sido históricamente relegadas y desvalorizadas, cuando no directamente rechazadas por el sistema del arte tradicional y por la indiferencia y hasta el temor de sociedades resistentes a propuestas no convencionales y potencialmente subversivas. Esta escasa receptividad habría de agravarse durante las etapas de las dictaduras militares que impactaron sobre casi todos los países de la región. Una vez que lo culturalmente conservador tuvo también una réplica a nivel político a partir de las prohibiciones y censuras institucionalizadas, no es de extrañar que críticos, investigadores e historiadores del arte prefirieran evitar la performance y otras proposiciones desestabilizantes, para concentrarse únicamente en ser divulgadores de experiencias artísticas que reflejaran una sujeción instrumental a las directrices de los discursos represivos de la academia y la antidemocracia. Estas circunstancias adversas explican la carencia de una bibliografía adecuada y abundante y de estudios especializados sobre performance y arte acción en la escena iberoamericana. Una carencia que parece hacerse eco de las mutilaciones y quiebres de la historia y que no permite valorar justamente la singularidad y variedad de las prácticas performativas de la región. La etapa actual que atraviesa la performance iberoamericana se caracteriza precisamente por un trabajo serio y dedicado para revertir estas falencias y reconstruir la historia de la performance y del arte acción, principalmente a través de los artículos y documentos que los mismos artistas han producido durante años y que permanecen inexplorados. En los últimos años se han intensificado los estudios de críticos e investigadores y ha comenzado

* Profesor de Historia y Ciencias Sociales. Escritor, artista visual, performer, video artista y curador independiente. Dirige y edita la revista de arte correo y poesía visual HOTEL DaDa (www.hotel-dada.blogspot.com). Es autor del libro *La estética de la perturbación – Teoría y práctica de la interferencia*. Coordina VideoPlay Project, una instancia curatorial de intercambio con festivales e instituciones dedicadas a la difusión de videoarte y arte acción.

a incrementarse la bibliografía existente. Muchos de los artistas que se dedican a la performance son conscientes de la importancia de que “el hacer” va acompañado del “dar cuenta de lo que se hace”, y unen a su práctica específica la tarea documental y la producción teórica. Los libros, las investigaciones, los aportes ensayísticos hablan de una etapa de búsqueda de mayor legitimación, o, si se prefiere, de la creación de las condiciones necesarias para aumentar la comprensión y receptividad que la sociedad y el sistema del arte le han dispensado hasta ahora a este tipo de prácticas fuertemente controversiales.

Los cambios cada vez más visibles que se advierten en la performance iberoamericana podrían asimilarse a una etapa de creciente “profesionalización”, tanto a nivel de la práctica específica como de los aspectos organizativos, de producción, de documentación y de difusión. A diferencia de etapas anteriores, actualmente gran parte de los artistas de performance se implican con todos los aspectos que rodean a su práctica: desde la producción de “obras” hasta la documentación y difusión de las mismas, pasando por la organización de encuentros y festivales, la crítica y la teorización. En realidad, se trataría de una profesionalización “forzada” que, teniendo su origen en productivos modelos de autogestión, permite suplir el desinterés o falta de apoyo de los espacios institucionales y de amplios sectores de la crítica aún no especializada. No solo hablamos de un artista profesional que conoce su lenguaje y que reflexiona sobre el mismo, sino que también organiza, promueve, impulsa archivos de documentación y, en algunos casos, hasta produce textos teóricos destinados a integrarse en un disperso y vasto registro historiográfico.

Toda la serie de cambios novedosos y significativos se inició a fines de la década de los noventa, con una acelerada intensificación a partir del 2000. Es muy probable que en su génesis haya que considerar el proceso de globalización que, montado sobre las nuevas tecnologías, llevó a rediseñar la textura inter-comunicativa y a reformular los conceptos de *centro* y *periferia*. La velocidad del flujo comunicacional, fundamentalmente a través de Internet, provocó una circulación informativa hasta entonces desconocida en una zona históricamente definida como “periférica”, y permitió su integración en inmensurables redes

virtuales que finalmente se convirtieron en redes concretas asimilables a las existentes en otras partes del mundo. En el plano del arte, y más específicamente de la performance, esto implica que artistas y grupos que permanecían aislados y subordinados al aparato informativo de los centros metropolitanos, pudieron empezar a anudar sus propias redes de información y a interactuar con artistas y organizaciones de otras partes del mundo, incorporando sus modelos de gestión y producción. Este proceso, invisible en principio, se hizo evidente cuando a fines de los noventa fueron surgiendo organizaciones y colectivos que comenzaron a producir festivales y articular redes con artistas y centros especializados en la práctica y difusión de la performance en los más diversos puntos del planeta. En México, uno de los nodos de indiscutible referencia, ya en 1993 se abrió un espacio llamado Ex Teresa Arte Actual, especializado en performance y en otras formas de arte acción, que ha contribuido de manera incomparable a una mayor socialización de estos géneros y que ha ejercido una destacable influencia sobre todo el escenario iberoamericano. En Sudamérica, no hay dudas de que la organización más influyente es Perfopuerto.org, un colectivo artístico chileno que no solo ha producido festivales que se pueden considerar pioneros en Chile y en la región, sino que también ha tenido la virtud de contagiar con su impulso a países vecinos como Argentina y Uruguay. Precisamente, estos tres países constituyen la punta de lanza de un inédito circuito sudamericano de performance, que se refleja en intercambios constantes con artistas internacionales, en la apertura de espacios alternativos de exhibición y en la multiplicación de encuentros y festivales. Además de Perfopuerto.org, existen otras organizaciones que merecen destacarse, como el colectivo Deformes, que desde 2006 organiza una sorprendente e impensada Bienal de Performance en Chile; Perro Rabioso y el espacio Plataforma en Uruguay; o el grupo Hotel DaDA Arte Acción y sus festivales de la interferencia en Argentina. Ha llegado a ser tan relevante el trabajo desarrollado por estas organizaciones que hasta espacios de consagración institucional han acogido sus propuestas. Ya en 2005, en Chile, bajo la organización de Perfopuerto.org, las actividades en torno al arte de performance parecieron llegar a un punto de máxima expansión y dar



Sembrar la memoria. *Clemente Padín.*

Fot. Archivo Hotel DaDA.

cuenta de la incorporación definitiva de la región al circuito internacional. Este año se produjo el 1^{er} Congreso Internacional de Arte de Performance, el mayor encuentro referido a la disciplina que se haya presentado en territorio sudamericano hasta la fecha. Se trató de un proyecto sumamente ambicioso que reunió a los más relevantes artistas de performance, organizadores de festivales internacionales y teóricos de la disciplina procedentes de Norte, Centro y Sudamérica, Europa Occidental y Oriental y Asia. El congreso incluyó sesiones de trabajo con artistas, teóricos y organizadores, conferencias públicas, exhibición de documentación y una muestra internacional. Comprendió además la realización del 3^{er} Encuentro Mundial de la Asociación Internacional de Organizadores de Arte de Performance (IAPAO). Como si todo esto no fuera suficiente, también hay que mencionar la actividad de organizaciones virtuales como Performancelogía, en Venezuela, o la misteriosa PerfoArtnet que propone un novedosísimo Festival de Performance online transmisible vía webcam. En el caso de Performancelogía, es sumamente valioso su esfuerzo por documentar, atesorar y difundir abundante material sobre arte de performance y arte acción mediante archivos de registros en todos los soportes posibles, incluyendo páginas de internet y blogs.



2^o Encuentro de Performance de la Ciudad de Montevideo. Seiji Simoda.

Fot. Clemente Padín.

Pero la expansión de las prácticas performativas en Iberoamérica no solo se sostiene por el impulso de sus artistas, sino también por la atención enfocada desde el exterior hacia las posibilidades de un territorio no ya emergente, sino cada vez más consolidado. Uno de los rasgos constitutivos de la performance actual a nivel mundial es su capacidad para subvertir convenciones geográficas y culturales expresadas en los términos “centro” y “periferia”. Esto ha sido el resultado de su trama evolutiva o de lo que podríamos llamar su estrategia de resistencia frente a su proceso de institucionalización, pero también, y de modo fundamental, de la nueva “cultura global” hipermediatizada que anula las cartografías del poder y que descontextualiza permanentemente los acontecimientos. Hoy en día, para un artista de performance un sitio determinado es tan bueno como cualquier otro y resulta impensable sostener nociones que apunten a jerarquizar o relegar regiones del mundo. Se ha llegado a lo que el crítico rumano Adrian Gūta ha denominado “nomadismo cultural”(1996: 39),

refiriéndose a los artistas que transitan incesantemente por un circuito de festivales y eventos que se integran en una red global, donde no solo se opera artísticamente, sino que también se hace posible la utopía de la interculturalidad. En esta escena, donde ni el “centro” ni la “periferia” son ya ubicaciones ciertas y homogéneas, donde los flujos y desplazamientos son constantes y de doble direccionalidad, Iberoamérica ha cobrado un inusitado y sostenido interés en el campo de la performance, tanto para artistas como para organizaciones, críticos e investigadores de otras latitudes. Aunque cabe mencionar que ya en 1997, en el marco de un festival de performance, visitó Sudamérica Martha Wilson, la fundadora de la Franklin Furnace, fue a partir de 2002 que comenzó la intensa circulación de artistas y organizadores entre Iberoamérica y otras zonas del mundo. En 2003, desembarcó en América del Sur el Proyecto Limes, bajo la curaduría de Ximena Narea, directora de la revista sueca de artes visuales *Heterogénesis*, y se concretaron dos muestras internacionales de arte de performance en Uruguay y Argentina, integrando a artistas locales y a invitados de Suecia, España, Inglaterra y Chile. En 2004, In transit, proclamado como Primer Festival Internacional de Arte de Performance del Cono Sur, co-organizado por Perfopuerto.org y un grupo de artistas argentinos, aportó la participación de algunos de los más reconocidos artistas de performance de la escena internacional, figuras como el escocés Alastair McLennan, el japonés Seiji Shimoda y la finlandesa Irma Optimist. Entre los puntos altos de este festival resulta imposible no destacar a un artista y educador tan entusiasta e influyente como McLennan, autor de impactantes obras duracionales, integrante del innovador Black Market International, y protagonista de una vastísima actuación internacional. Tampoco se puede ignorar la auspiciosa visita de Seiji Shimoda, animador incansable del destacado festival japonés NIPAF, quien abriera el camino para propiciar intercambios entre artistas sudamericanos y japoneses. En 2005, el performer y organizador canadiense Richard Martel visitó por primera vez Sudamérica y presentó su trabajo en el marco de una gira que incluyó a Argentina, Brasil, Uruguay y Chile. Martel, director de la galería Inter/Le Lieu y director del reconocido Rencontre Internationale d'Art Performance de Québec (RIAP), llegó con



*Picnic formal. Pancho López.
Fot. Pedro Linger.*



I'm afraid of americans. Alexander del Re.

Fot. Peter Grzybowski.

el objetivo de interiorizarse sobre la escena de performance sudamericana y seleccionar artistas para invitarlos a presentar su trabajo en Canadá durante el curso de 2006. También en 2005, desde Japón llegaron los artistas del NIPAF (Nippon International Performance Art Festival) para realizar una gira de intercambio por Argentina, Chile y Uruguay. La gira asiática no solo resultó fructífera por lo que permitió conocer de la actualidad del arte acción en Japón, sino porque también sentó las bases de una red sostenida de intercambio entre Asia y América. En este sentido, vale decir que desde su primera visita a América Seiji Shimoda ha seleccionado a distintos artistas para participar del prestigioso festival NIPAF. Más recientemente, en 2007, se realizaron intercambios con artistas de Québec, Canadá, integrantes del colectivo Inter/Le Lieu, quienes se presentaron en importantes festivales en Argentina y Uruguay. Por último, no hay que olvidar la mirada que desde América del Norte se proyecta sobre Iberoamérica, a través de los Encuentros que desde 2000 el Instituto Hemisférico de Performance & Política de Nueva York ha organizado en Brasil, México, Perú, Estados Unidos y Argentina, permitiendo la confluencia de artistas, activistas y académicos de las tres Américas.

Más allá de las transformaciones más impactantes, resumidas en una creciente receptividad a nivel local y una mayor visibilidad internacional, la performance iberoamericana también empieza a cambiar a nivel formal y discursivo. En los orígenes de la performance en esta zona del mundo, a fines de los 60 y más definitivamente en los 70, nos encontramos con una práctica que carecía de especificidad; una práctica cuya producción se ejecutaba desde los márgenes del aparato simbólico hegemónico y mediante el cruce de fronteras entre distintos campos creativos (las artes visuales, la literatura, el teatro, la poesía). Las primeras investigaciones que decantaron hacia experiencias escénicas experimentales, llegando a desarrollos dentro de la performance, las acciones colectivas y las intervenciones urbanas, no fueron realizadas solo por artistas visuales, sino también por un amplísimo arco de artistas críticos que incluía a poetas, músicos, activistas y actores de teatro convencional. Indudablemente, esta génesis accidentada y múltiple fue el resultado de circunstancias históricas traumáticas que deman-

daban nuevas estrategias de representación y de simbolización. Estas estrategias debían permitir el desmontaje de los dispositivos represivos de los regímenes autoritarios y abrir fisuras en sus discursos homogeneizantes; pero la misma urgencia de respuestas emancipatorias llevó a que muchas de estas estrategias se diseñaran a partir de un repertorio vanguardista transferido de los países desarrollados. En consecuencia, y aunque no sea tan evidente, gran parte de la performance iberoamericana quedó en sus inicios replegada bajo la influencia de la “traslación” de estilos, como en el caso del llamado Accionismo Vienés, que ejerció un gran impacto hasta los primeros años de los noventa. Algunos artistas, sin embargo, advirtieron tempranamente la importancia de desarrollar un estilo cada vez más propio que otorgara una identidad a sus prácticas. Ya en los años setenta, Ferreira Gullar señaló que “el arte de vanguardia de un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país, y jamás de la transferencia mecánica de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados” (Muñoz, 2004: 62). En cualquier caso, desde los significados, la preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, fue la tendencia que más fuertemente marcó las prácticas de arte acción y performance en la escena iberoamericana. En un contexto de profunda efervescencia política, de control policiaco y de violaciones a los derechos humanos, las distintas formas del arte acción se asumieron como mecanismos de resistencia y como medios de hacer visibles los traumas del cuerpo social condenado a la invisibilidad y al silencio. El cuerpo del artista, llamado a ser soporte e instrumento de significaciones, se redefinió como un “cuerpo político”, es decir, un cuerpo capaz de operar en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales. Estos protocolos de acción y de significación, alumbrados a la luz de la lucha política y de un enfoque crítico que desdibujaba los límites entre artísticidad y politicidad, determinaron, esencialmente en los 70, la configuración de un estilo característico de la performance iberoamericana que con mayor o menor eficacia ha pervivido hasta la actualidad. Como sostiene Clemente Padín, veterano performer y representante de esta vertiente “contenidista-



*Desplazamiento. Richard Martel.
Fot. Graciela Cianfagna.*

ta”, en los años setenta y ochenta, el compromiso de muchos artistas con la defensa de los derechos humanos, sociales y políticos ante los atropellos de los regímenes antidemocráticos, encontró en la performance “un género que ha manifestado su eficacia en la denuncia y sensibilización popular”(1990). En la búsqueda de nuevas formas de representación que permitieran referir a lo que ocurría burlando la vigilancia oficial ejercida sobre los contenidos del arte, los artistas de la acción articularon modos de significación no fácilmente decodificables, donde las prácticas procesuales del cuerpo se constituyeron en vías de una enorme potencialidad simbolizante. Con frecuencia se presentó un cuerpo que funcionaba como “zona sacrificial de ritualización del dolor en la que el artista se autoinflige una herida para solidarizar con lo históricamente mutilado” (Richard, 2007: 18). Otras veces, los cuerpos se unieron en acciones colectivas que se contrapusieron a la dinámica de la desmovilización social y el individualismo, y que a través de intervenciones en el espacio público, casi siempre clandestinas y fugaces, trataron de subvertir el formato militarista impuesto a la cotidianidad.

Los 70 y los 80 marcaron una politización de la estética, y en el campo específico del arte de performance se definió una identidad diferenciadora respecto al arte acción internacional, que permitió reivindicar la singularidad y la originalidad de la periferia iberoamericana. Esta identidad se tradujo en una preeminencia de la acción “contextualizada”, no solo una acción que como toda práctica artística provenía de un contexto específico del que no podía desligarse, sino una acción que constitutivamente enfatizaba su compromiso con la realidad y que se proyectaba como reflejo y como instrumento interpretativo de las tensiones que se desplegaban en ella.

A fines de los 80, logrado ya el restablecimiento del orden constitucional y el retorno a la democracia en aquellos países que habían soportado regímenes dictatoriales, la connotación política de las prácticas del cuerpo no desapareció, pero sí se debilitó y continuó en manifestaciones que muchas veces resultaron estereotipadas y oportunistas. Este debilitamiento, que remeció la noción de *identidad* forjada en los 70, se acentuó en los 90, cuando el neoliberalismo, que instrumentó una política de transición democrática basada en la

desmemoria y en la exclusión de toda conflictividad social bajo la figura del consenso, también llevó a una despolitización de las prácticas artísticas, logrando subsumirlas en una vacuidad acrítica y autocomplaciente. La performance no permaneció fuera de esta corriente despolitizante, replegándose hacia esferas de simbolicidad menos controversiales que las exploradas hasta entonces. Este fue un punto de inflexión, si advertimos que las prácticas corporales ya no se vieron urgidas por el compromiso de la lucha contra el autoritarismo y la necesidad discursiva de aportar líneas de fuga y desobediencia; lo que llevó a que algunos artistas abandonaran su “compromiso con la realidad”, a partir del “contenidismo” crítico y contestatario, para concentrarse paulatinamente en investigaciones encabalgadas sobre la autorreflexividad crítica de la forma.

A mediados de los 90 y más decididamente a partir de 2000, la performance iberoamericana comenzó a experimentar una apreciable modificación de su retórica significativa y de sus recursos formales. En estos cambios hay que considerar la gravitación de las nuevas circunstancias históricas, con el marco referencial hegemónico de la globalización; pero también, y de modo fundamental, la intensificación del avance en el campo del arte de las nuevas tecnologías que provocaron inéditos desplazamientos y vinculaciones entre las poéticas de los distintos géneros. Si uno de los rasgos paradigmáticos del arte contemporáneo o “globalizado” es el desborde de géneros o la transdisciplinariedad, esto resulta aún más observable en la performance, que es un género constitutivamente nacido del quiebre o cruce de géneros. En Iberoamérica, como en otras partes del mundo, la performance ya no se circunscribe únicamente a la utilización más o menos espectacular del cuerpo como soporte, sino que incorpora cada vez más la mediación de múltiples instancias tecnológicas. Como si el cuerpo se hubiera vuelto algo obsoleto, existe toda una corriente, no suficientemente definida, de artistas que conciben una performance tecnologizada, donde el cuerpo deja de ser en forma creciente un “objeto-medio” para convertirse en un “objeto-mediatizado”. Esto explica en gran medida el auge de un subgénero como la video-performance, sin olvidarnos de la cantidad de obras que incluyen proyecciones de video, utilización de cámaras y sensores, animaciones multimedia,



Experimento gramíneo. Maicyra Leao.

Fot. Archivo Hotel DaDA.



La muerte ronda en todas partes.
Fernando Pertuz.
Fot. Archivo Hotel DaDA.

y otros dispositivos tecnológicos. El progresivo acceso a las tecnologías y las búsquedas más ligadas a la mirada estética o a la poética significante antes que a las urgencias de los significados, están provocando una reconceptualización de gran parte de las prácticas performativas que podrían llegar a inscribirse en el campo diferenciado de la tecno-performance.

A lo largo de su historia la performance iberoamericana ha “contextualizado” sus prácticas en un intento por posicionar su “diversidad” frente a la hegemonía de los centros institucionales de arte y la pretendida “universalidad” de sus valores. Esto se ha traducido en una corriente “contenidista” que privilegiaba la “politización de los contenidos” y el compromiso con la realidad inmediata. Esta corriente tiene su continuidad aún hoy en día; allí están muchos artistas que siguen dotando de una connotación política a sus obras para resistir a los embates del neo-imperialismo militarizado de los Estados Unidos post 11-S, los proyectos de integración económica forzada y las avanzadas de una globalización que amenaza con desvanecer las identidades de los pueblos. Tampoco faltan las reivindicaciones ecologistas, étnicas y sociales. También es cierto que la deshumanización impuesta por el neoliberalismo y su modelo de exclusión social afectaron a gran parte de Iberoamérica en los 90, y que esto se tradujo en estrategias estéticas que para fines de la década re-instalaron el discurso del arte acción en el escenario urbano, siendo incorporadas en forma progresiva por la comunidad para ser utilizadas en sus luchas y reclamos. A la luz de estos hechos, no es exagerado pensar que Iberoamérica conserva una reserva utópica orientada a la defensa de los valores fundamentales del hombre, y que el arte acción y la performance son sus canales privilegiados de expresión. Pero también hay que considerar que otros muchos artistas trabajan en una dirección que se disocia cada vez más de la acción “contextualizada” o “contenidista”, y que prefieren una intensificación de lo estético o de la complejidad discursiva que posibilite un desplazamiento con respecto a las matrices de categorías y finalidades preasignadas en las que se supone deben calzar las manifestaciones de la performance iberoamericana. Entre una y otra corriente se mecen los cambios que quizá permitan hallar una vía intermedia, que subvierta las categorizaciones de los centros metropolitanos, y que

defina un arte capaz de conjugar la reflexión estética y la vocación crítica.

Más allá de tendencias y corrientes que hacen a la especificidad de la práctica, la multiplicación de festivales y encuentros, la visita permanente de artistas extranjeros de destacada trayectoria, las elaboraciones teóricas, la existencia de grupos y organizaciones asociadas a redes internacionales, los nuevos planteos basados en el uso de la tecnología, no dejan dudas sobre la situación actual de la performance en Iberoamérica. En pocos años se ha consolidado un circuito que va aglutinando y recuperando a algunos de los veteranos artistas de performance de la región, a la vez que propicia el alumbramiento de nuevas generaciones de artistas emergentes. La performance iberoamericana se encuentra en proceso de reconfiguración de una identidad que progresivamente se va reconociendo a nivel internacional y que se traduce en intercambios y registros documentales. La escena mundial de la performance parece volver sus ojos hacia una zona hasta ahora periférica, y como si no fuera suficiente, se permite descubrir en ella renovada energía para alimentar el futuro de la práctica.

Referencias bibliográficas

- GÜTA, Adrian (1996), *AnnART 7, International Living Art Festival*, Sepsiszentgyörgy/San Jorge, Editorial Etna.
- MUÑOZ, Víctor (2004), “Apuntes sobre el arte acción en América Latina”, *Arte Acción 2 1978-1998*, ed. Richard Martel, Valencia, IVAM Documentos.
- NELLY, Richard (2007), *Fracturas de la memoria - Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- PADÍN, Clemente (1990), “El arte en las calles”, ponencia presentada en el Primer Encuentro Bial Alternativo de Arte Tomarte, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario, Santa Fe, Argentina. Correspondencia con el autor.

Danza/Performance en Brasil: paisajes de riesgo*

Christine Greiner**

Una mujer enmarañada en una instalación de alambres apenas consigue moverse. Unos bailarines reinventan sus formas creando anagramas corporales. Una caída brusca sobre el piso se repite incansablemente hasta desestabilizar los sentidos de la acción. Un sujeto se zambulle en sangre de mentira. Se diluye en lágrimas y saliva.

Estas son algunas de las escenas que se han presentado, sobre todo en los últimos diez años, en escenarios, galerías de arte y salas de centros culturales de diversas ciudades brasileñas, asombradas por una indagación poco original: ¿al final, esto es danza?

Para entender el sentido de esta pregunta es necesario comprender un poco el contexto evolutivo de la danza en Brasil y las consecuencias de los cambios en la elección de criterios que insisten en establecer límites entre géneros artísticos utilizando, muchas veces, argumentos que giran en torno de reglas de discurso y que, por eso mismo, se han desgastado y reclaman una reflexión volcada a aspectos más coherentes, como las cuestiones propuestas por los propios artistas.

Es difícil traducir un cuerpo que danza. Susan Leigh Foster (1996: XVI) sugiere que, en los últimos años, lo que cambió es que se hizo posible pensar la coreografía también como una teoría y, de modo consecuente, se abrió un espacio donde la danza y toda tentativa de centralizar la discusión sobre el cuerpo pasó a tener una integridad y una importancia equivalentes a la de la documentación escrita, que había sido siempre más valorizada, sobre todo en Occidente. Así, el paralelo entre danza y texto escrito ha funcionado como una invitación a nuevos abordajes para el acto de traducir la danza a una descripción verbal. Las nuevas tentativas de traducción, como por ejemplo la llamada escritura performativa (*performative writing*)¹, han hecho necesario el reconocimiento de la especificidad de cada medio y la observación del modo en que los cuerpos que danzan (re)construyen paisajes de riesgo y vagan por otras instancias narrativas, no siem-

* Título original: "Dança/Performance no Brasil: paisagens do risco". Traducción de Luis Emilio Abraham.

** Profesora de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Autora de los libros *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*, *Teatro Não e o Occidente*. *Butô, pensamento em evolução*, y directora de la colección *Leituras do Corpo*.

¹ La noción de *performative writing* ha sido explorada por investigadores como Barbara Browning del Departamento de Performance Studies de la New York University. La propuesta es examinar una forma de escritura que no simplemente describa o critique la obra, sino que se aproxime a ella a partir de su propia materialidad, experimentando una especie de traducción intersemiótica entre diferentes lenguajes.

pre perceptibles, pero no por eso menos importantes.

No se trata, evidentemente, de volver a una supuesta “inefabilidad” o “intangibilidad” de la danza, sino del reconocimiento de que los viejos vocabularios usados para definirla y analizarla ya no son eficientes para explicar lo que sucede en escena. Las dificultades de allí provenientes orientan la opinión de que aquello que no cabe dentro del viejo discurso simplemente no es danza.

Las referencias han cambiado. Es inútil comparar lo que acontece en la escena con un modelo dado anteriormente, y parece más eficiente analizar e identificar los singulares intercambios que se experimentan durante el proceso de creación coreográfica entre los bailarines y el ambiente donde se exponen. La propia noción de *ambiente* se ha vuelto más compleja y envuelve no solo el *lugar* donde ocurre algo, sino también todo contexto informacional referente al ambiente cultural, político, biológico y psicológico, entre otros.

Esta complejidad parece ser el punto de partida para las experiencias de lo que se ha llamado en Brasil “dramaturgia del cuerpo”, y esto porque, en el proceso evolutivo de la danza, se hizo necesario crear un término que representara una especie de mediación y clarificara las posibilidades de creación de nexos de sentido que tiene la danza en sus vinculaciones con el ambiente. En las creaciones actuales, muchas veces la coreografía no puede entenderse como lo era en el pasado (como una composición de pasos de danza); y la misma comprensión de lo que sea una “técnica” también ha cambiado. Ya no se trata de un conjunto de vocabularios dados, posibles de repetición y creación de hábitos, justamente porque algunas coreografías no construyen más “vocabularios”, pero sí estados corporales. La técnica puede repensarse en estos casos como una habilidad especializada para determinadas acciones, no necesariamente reproducibles ni tampoco codificables.

Tales cambios de naturaleza epistemológica han cuestionado la propia naturaleza de la danza y, por eso, no es extraño que se los identifique como lo opuesto de otras experiencias ya reconocidas, y causen extrañamiento. Para definir estos nuevos modos de organización no es suficiente (ni deseable) enredarse en la tela de las nuevas o viejas nominaciones, a no ser cuando, en vez de

mistificar o crear reglas escritas de codificación, estas puedan ayudarnos a iluminar caminos poco conocidos alimentando el carácter procesual del cuerpo, reconociéndolo como una red compleja y entrópica de informaciones capaz de ligar múltiples imágenes y conceptos al mismo tiempo, es decir, cuando la propia coreografía construye conexiones teóricas y no cuando se somete a ellas.

Esta concepción de la coreografía, que no se restringe a una colección de pasos ya organizados previamente, sino a una organización neuromuscular que da visibilidad a un pensamiento, se ha hecho cada vez más frecuente tanto entre los artistas como entre los investigadores. Tales experiencias atraviesan la teoría y la práctica al modo de ejercicios de relevamiento, como propusieran Deleuze y Foucault en “Los intelectuales y el poder”:

La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo. (...) No existe ya la representación, no hay más que acción, acción de teoría, acción de práctica en relaciones de conexión o de redes (Deleuze y Foucault, 1979: 78)².

La danza de los entre-lugares

En el Brasil de los últimos diez años, tal como sucedió en otros países, decidir si una manifestación es danza o no se ha vuelto un dilema-placebo. Solo sirve para curar una patología clínica: la obsesión por las categorizaciones que transforman el pensamiento artístico en un subproducto del observador.

La instancia de lo no-nombrado está siempre marcada por la impermanencia. Es propio de su naturaleza transitar por entre-lugares, sobre todo en el sentido metafórico, cuando emergen conexiones que están, evidentemente, en el cuerpo, pero se organizan en tránsito con el entorno y lo imaginado. Por eso no se trata tanto del lugar del acontecimiento. La instancia de aquello que todavía no ha sido nombrado es impermanente porque está en proceso de organización y desorganización, evitando restringirse exclusivamente a la instancia del hábito, de los patrones y del comportamiento. Desafiar los patrones mentales y motores es pro-

² Nota del traductor: Coloco aquí la versión castellana de la entrevista de Deleuze y Foucault teniendo en cuenta su asequibilidad para el lector hispanohablante, pero corriendo también el riesgo de que se diluyan un poco las asociaciones que ha querido resaltar la autora. En efecto, debe tenerse en cuenta que esos “ejercicios de relevamiento” que menciona la autora tienen un correlato directo en la versión portuguesa de *Microfísica del poder* que ella cita (Cultrix, 2004), mientras que en la versión castellana se habla de “conexiones” o “empalme”.

pio de la naturaleza de las experiencias que marcan la historia de la danza desde los años sesenta y setenta.

Hace algunos años, el coreógrafo William Forsythe (en Brandstetter, 2000: 16) afirmó que en la danza el cuerpo se presenta primordialmente en su forma temporal. Este aspecto suyo de temporalidad está relacionado, principalmente, con la percepción del cuerpo. Lo que se identifica como una ocurrencia o como la energía performativa del cuerpo que se mueve en el momento en que se mueve es aquello que se escapa de las tentativas de traducción y nominación, porque transita entre lo que tiene alguna estabilidad (la memoria y los hábitos del cuerpo) y las fugas concomitantes que caracterizan al estar vivo (el olvido, la entropía, el envejecimiento).

En este sentido, la danza siempre ha trabajado como un tipo de permanencia que no es fija porque se organiza en diferentes niveles. Esto no es una invención de la danza contemporánea, se trata de la propia naturaleza del cuerpo. Muchas veces, la danza es aparentemente estática en un nivel macroscópico, pero se encuentra intensamente trabajada por movimientos microscópicos, lo que genera una especie de impermanencia invisible que resiste y transforma los estados corporales en potencia.

Los paisajes de riesgo se hallan presentes en estas experiencias en diversos sentidos. Corresponden a una crisis de categorías y al reconocimiento de que lo que hace cambiar un sistema es precisamente lo que él excluye. De allí la expresión: “eso no es danza”. Siempre es más conveniente eliminar aquello que no cabe en los modelos dados que repensar lo que se consideraba como una matriz de pensamiento.

No hay verdad definitiva sobre lo que acontece ni en el objeto en sí, en su inmediatez, ni en la reflexión sobre el objeto. No existe acción corporal sin crisis, conflicto, tensión o incompletud. Algunas danzas identificadas como anti-danzas no hacen más que cuestionar convenciones, moldes y modos de actuar llevando sus manifestaciones al extremo, aunque sea solo por diversión, cuando no solo por dolor. Pero el humor también puede ser transformador a través de una risa que desestabiliza la escena transformándose, por ejemplo, en un juego de vértigo.

Las aproximaciones a eso que se llama performance es inevitable en esos casos. Desde 1970 hasta hoy, muchas investigaciones y especulaciones han explicado la performance como campo de *impasses*, donde un lenguaje navega a través de otro y las referencias se mezclan. La etimología de la palabra “performance”, del francés “*par-fournir*”, fue utilizada ya en diferentes sentidos, como “proveer”, “completar”, “desplazar”, y está relacionada con la construcción de algo que no es esencia ni verdad, sino trazo de conexiones que pueden emerger como potencia de vida o de acción. Se trata de algo que aconteció una primera vez y que, bajo la forma de performance, acontece siempre, o por lo menos una segunda vez, como repetición que restaura una situación que ya pasó, pero que necesita ser representada para radicalizar, distender, transformar o dar visibilidad a lo que no fue destacado la primera vez. Aquí es preciso observar que la noción de restauración no significa reconstituir ni preservar. Apunta más al sentido de re-instaurar para que la experiencia no desaparezca sin reflexión, sin dejar marcada la evidencia del acontecimiento, aun de una forma fragmentada, pero de modo que se preserve su movilidad y marcando la diferencia. Lo que se ha cuestionado en el campo de la danza es si, de esta manera, la experiencia puede constituir nuevos gestos de pensamiento o acciones políticas desestabilizadoras.

En este caso, el gesto, dice Giorgio Agamben (2000), sería justamente la exhibición de esas mediaciones, es decir, de los procesos que vuelven visible un sentido como tal. El gesto permite la emergencia del cuerpo como medio, porque es la comunicación de una comunicabilidad. No es un significado acabado, al contrario de lo que se afirma en tantas publicaciones, sino que se trata de algo que se está constituyendo. Muchas veces el gesto es en sí mismo una pérdida de memoria, lo que supuestamente alguien podría entender como un “defecto” de discurso, pero es justamente allí, en esos entre-lugares, que el cuerpo se hace presente, construye política y crea conocimiento. Hay una diferencia, explica Agamben, entre el olvido que anestesia y aquel que reorganiza y desconstruye para construir.

La política en la esfera del sentido siempre dice algo respecto de la gestualidad, de la comunicación de una comunicabilidad en un ambiente.

De hecho, eso fue exactamente lo que ocurrió en Brasil, sobre todo a partir de 1970, que fue el período en que el país vivió bajo un régimen militar y una fuerte censura. Formular pensamientos en gestos de danza fue, en ocasiones, una estrategia velada, menos explícita para los censores que los textos escritos. Más allá de eso, no se trataba, necesariamente, de una actuación para el otro, sino para el propio sujeto en situación de alteridad —cuando este se repiensa, desconfía de sí mismo, de sus propias verdades—. Parece que fue del gesto así descrito, como sugiere Agamben, que se alimentaron las primeras experiencias brasileñas de anti-danzas o danzas-performances.

Nunca fue propio de la naturaleza de la danza presentar movimientos significativos, con un léxico claro, traducible. Sin embargo, la noción de *paso de danza*, muchas veces con nomenclaturas propias, forjó durante cuatro siglos interpretaciones de metáforas corporales que obtuvieron aires de universalidad. No sin motivos el baile clásico fue considerado por tantos artistas e investigadores una especie de “lengua universal”. La interpretación de las llamadas metáforas ontológicas que se encuentran de manera semejante en diferentes culturas (Lakoff y Johnson, 1999) produjo la falsa impresión de la posibilidad de traducir la danza a un discurso verbal supuestamente esclarecedor, como si la danza fuese una ilustración o la leyenda de algo que no nace como movimiento sino como su significado.

Lo que han mostrado los estudios del cuerpo en los últimos treinta años es exactamente lo opuesto. El conocimiento nace del movimiento y es situado, singular. Migra desde la oscilación neuronal hacia el accionamiento motor y viceversa. Es para comprender esas migraciones dentro y fuera del cuerpo que se tornó fundamental reconocer diferentes niveles de complejidad capaces de conectar imágenes, pensamientos y lenguajes, y de constituir así los procedimientos de la llamada danza contemporánea.

Los cambios epistemológicos del cuerpo

En general, hasta 1970, hablar de dramaturgia significaba, en Brasil, referirse exclusivamente a textos teatrales —un tema que parecía no tener nada que ver con la danza, ya que hasta entonces

las experiencias de danza en el país se orientaban sobre todo al baile y la danza moderna—. En una época de silencio, censura y muerte (el régimen militar en Brasil abarca desde 1964 hasta 1985) es que el movimiento comienza a afirmarse como fundamento de comunicación.

Es posible observar tres cambios que marcan el inicio de la investigación y la creación de una dramaturgia de la danza, la cual será identificada dos décadas después con lo que hoy se considera danza contemporánea en el país.

En los años setenta, se destacan dos cuestiones. La primera está relacionada con la valorización del aspecto comunicativo del gesto y con la tentativa de personalizarlo. Un ejemplo relevante fue el Ballet Stagium. Esta compañía, creada por Marika Gidali y Décio Otero en 1971, fue fundamental para crear un público de danza. A pesar de utilizar fundamentalmente el ballet moderno en sus coreografías, absorbió en su obra movimientos e imágenes de la cultura brasileña, como el universo temporal de los indios en *Quarup* (1977) o una estética estilizada de la samba en *Coisas do Brasil* (1979), y llevó sus espectáculos en giras que literalmente atravesaron de norte a sur el país y fueron responsables de la popularización de la danza en diversos aspectos muy positivos.

La segunda cuestión aparece relacionada con cambios en la comprensión del cuerpo a partir de cruces entre sus diferentes niveles de descripción y experimentación, que incluían, por ejemplo:

- 1- Un “dentro” del cuerpo que era singular, pero no esencial en tanto tenía plasticidad y, en consecuencia, estaba siempre en transformación.
- 2- Un movimiento anterior a los pasos de danza visiblemente reconocibles, el que equivaldría a lo que Hubert Godard identifica como un pre-movimiento, acción que se diseña internamente antes de volverse visible y reconocible como gesto.
- 3- Y distintos niveles de conciencia corporal.

Algunos de los creadores que más colaboraron con esta discusión sobre el cuerpo pensante y sobre la percepción como ignición para el conocimiento fueron Klauss Vianna, Angel Vianna y Takao Kusuno, este último, especialmente a partir del trabajo que desarrolló como Denilto Gomes. Si

la pareja Vianna exploraba las nociones de percepción y de conciencia del cuerpo, entre otros aspectos, Kusuno buscaba la posibilidad de experimentar con el butoh japonés en Brasil, investigando las metamorfosis y la memoria del cuerpo.

En el pasaje de la década del ochenta a la del noventa, se destaca la articulación político-filosófica propuesta por creadores independientes que no formaban parte de compañías oficiales y disputaban nuevos espacios de invención y procedimientos de creación. La organización del Movimento Teatro Dança y de la Cooperativa de Bailarinos Coreógrafos son ejemplares. Si la danza que deja trazos de una acción política en su ambiente es performance, entonces ya se hacía eso hace más de treinta años, incluso sin apostar a una distinción de géneros artísticos³.

Estas iniciativas provocaron la aparición de nuevos eventos, como el circuito de festivales que ha promovido el intercambio entre artistas locales y extranjeros a través de cuatro capitales brasileñas, dos en el noreste (Recife y Fortaleza) y dos en el sudeste (Río de Janeiro y Belo Horizonte). Las experiencias que vienen siendo alimentadas por estos circuitos (y por otros no tan bien organizados, pero no menos importantes) engendran nuevos nexos de sentido, característicos de la construcción de las nuevas dramaturgias de la danza. Estas no acontecen exclusivamente en el cuerpo, sino en la conexión con ambientes específicos. Brasil es muchos Brasiles. La danza brasileña es muchas danzas. Algunas de las más importantes mediaciones pueden reconocerse en escena en el momento en que ella acontece, y en nuestros trazos de performatividad, que se evidencian de manera cada vez más incisiva, de modo que transforman los contextos por donde transitan. Un buen ejemplo puede hallarse en la formación de un público más abierto a experiencias innovadoras, en las diseminaciones de los pensamientos sobre la danza, en la formación de colectivos y en la construcción de una memoria cultural, hasta hoy en Brasil bastante precaria y fragmentada.

Algunas experiencias desestabilizadoras

En lo que hace específicamente a los procesos de creación, y no solamente a las implicaciones políticas que sugieren, un buen ejemplo de expe-

³ Es importante mencionar que es también durante los años noventa que maduran las alianzas entre teoría y práctica: las investigaciones realizadas por artistas e investigadores teóricos ponen en acto la construcción de un pensamiento crítico que comienza a atravesar otros campos de conocimiento para pensar y hacer danza. Proliferan los grupos de estudio, las facultades, los festivales profesionales, y despuntan las primeras publicaciones de autores brasileños, resultantes de disertaciones de maestría y tesis de doctorado.

riencia desestabilizadora es el de la coreógrafa Lia Rodrigues.

Luego de una formación en ballet clásico en la Academia Nice Leite, y después de completar casi la carrera de historia en la Universidad de São Paulo, a los 21 años, Lia Rodrigues se fue a vivir a Francia e integró la compañía de la coreógrafa Maguy Marin. Esta experiencia fue decisiva en su vida, pues la coreógrafa francesa desarrollaba una obra caracterizada por el compromiso político, concibiendo la danza como una posibilidad de resistencia.

Así, además del trabajo coreográfico, cuando Rodrigues regresó a Brasil, decidió comenzar casi de inmediato y comprometerse en la organización de eventos como el Atelier de Coreografia (en 1987) y el Olhar Contemporâneo da Dança (en 1991), ambos en colaboración con el coreógrafo João Saldanha.

Invitada por Lílian Zaremba, del Instituto de Arte e Cultura (RioArte), pasó a organizar un evento que se convertiría en el I Panorama de Dança Contemporânea que existe hasta hoy. El panorama no solo presentó al público la danza contemporánea sino que cambió radicalmente su imagen invitando a diversos artistas extranjeros (Pina Bausch, Win Vandekeybus, Merce Cunningham, Jérôme Bel, Thomas Plischke, Vera Mantero, Alain Buffard y Maguy Marin, entre otros) y dando visibilidad a los artistas más experimentales de Brasil, justamente aquellos que trabajaban en las fronteras, en los “entre-lugares” de la danza o la danza/performance.

En su producción personal, se produjo una transformación radical con la obra *Aquilo de que somos feitos* (2000), no tan marcada ya por la experiencia con Maguy Marin. A partir de una investigación que trataba acerca del cuerpo en la performance (sobre todo a partir de las experiencias de Lygia Clark⁴) y acerca del cuerpo en la ciencia (sobre todo en relación con los filósofos-científicos Daniel Dennett, Richard Dawkins y Antonio Damásio), esta coreografía coloca la obra de Lia Rodrigues en otro lugar, recuperando en cierta forma su papel de activista política de los tiempos de la Universidad de São Paulo.

A partir de estudios científicos realizados en el Grupo de Estudos em Dança de Río de Janeiro (creado por la propia Lia Rodrigues, Roberto

⁴ Lygia Clark fue una artista brasileña que integró el llamado Movimiento Neoconcreto al lado de otros nombres famosos como el de Helio Oiticica. El aspecto de su obra que interesó particularmente a Lia Rodrigues fueron las performances que tuvieron lugar entre 1964 y 1981. Se trataba de la propuesta de un “cuerpo coletivo” que buscaba borrar las fronteras y jerarquías entre artistas y público.

Pereira, Silvia Soter, Dani Lima y Beatriz Cerbino), las dualidades entre naturaleza y cultura, cuerpo y mente, fueron definitivamente abolidas en su obra. Esto se debe a que, en las experiencias realizadas durante el proceso de creación, quedó claro que las informaciones que llegan al cuerpo, provenientes del ambiente, no son meramente clasificadas, sino reinventadas en todo momento en el tránsito entre el cuerpo y el cerebro.

En *Aquilo de que somos feitos*, las palabras pronunciadas por los bailarines pierden su identidad social y el sentido común, a la vez que asumen nuevos papeles. La crudeza con que se presenta el cuerpo hace que el público experimente puntos de vista diferentes. No es un cuerpo espectacular, ni tampoco un cuerpo cotidiano. Pero es como si fuera un cuerpo de vida privada que aparece expuesto públicamente, sin ninguna mediación que lo prepare para la escena, a no ser los movimientos y sus formas, al mismo tiempo precisas y precarias.

En la primera parte, que lleva el nombre de “Materialidad” y se subdivide en presentación, fila y apilamiento, se invita al público a cambiar de lugar varias veces para observar la experiencia de los nueve bailarines desde ángulos diferentes. Estos construyen esculturas vivas con los cuerpos. En la segunda parte, llamada “Comunidad” y subdividida en solo y grupo, se transforma la lógica de la organización. La bailarina Micheline Torres baila entre el público, promoviendo una inserción que a continuación se amplía con los otros bailarines del grupo. Al final, casi no se distingue ya quiénes son artistas y quiénes forman parte del público.

Para radicalizar este descubrimiento, utilizado también en otras obras como *Formas Breves* (2003), que buscaba inventar movimientos a partir de manuscritos, pensamientos y proposiciones de Oscar Schlemmer, Lia Rodrigues trasladó la sede de su compañía a la Favela da Maré (una de las mayores favelas de Río de Janeiro). El trabajo en esta comunidad comenzó con la presentación de la compañía en la Casa da Cultura da Maré, una especie de galpón localizado junto al Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, una organización neogubernamental⁵.

En lugar de dirigir el proyecto para aulas regulares en función de la presentación de un espectáculo, Rodrigues construyó un galpón sin puertas

⁵ Antes de Lia Rodrigues, durante tres años, el coreógrafo Ivaldo Bertazzo había realizado un trabajo social en Maré, preparando jóvenes para formar parte de sus presentaciones. Fue después de este proyecto, y teniendo en cuenta el vacío que se había producido en el lugar, entre los miembros de la comunidad, que Rodrigues decidió probar otras formas de convivencia en la favela.

para que la gente pudiera mirar y entrar cuando quisiera. Durante los ensayos de la compañía, algunos jóvenes de la comunidad se interesaron en el proyecto y pidieron participar, como fue el caso de Allyson Amaral, Leonardo Nunes Fonseca y Gabriele Nascimento Fonseca.

Patrocinada por el Centre National de la Danse, el Festival D'Automne, La Ferme du Buisson, la Maison de la Danse de Lyon y el Tanzquartier de Viena, aparte de ensayar en la nueva sede, Rodrigues comenzó a llevar varios trabajos de otros artistas al Galpón, como fue el caso de Jérôme Bel, con la pieza *Isabel Torres* (2006).

En *Encarnado* (2005), la primera coreografía creada en la sede de la Favela da Maré, se radicalizan algunas cuestiones. La noción de cuerpo colectivo gana otra dimensión. Los bailarines se ensucian con ketchup, y presentan y discuten a través de sus movimientos (y no de un discurso verbalizado) el exceso y la banalización de la violencia en la exposición mediática del “dolor de los otros”. Inspirado en el libro de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* (2003), el espectáculo demuestra cómo el exceso de visibilidad se transforma en invisibilidad. Al vernos tan expuestos a las imágenes de violencia en nuestro día a día, acabamos por no identificarla más. La presencia de Allyson Amaral (con cuatro años ya como integrante de la compañía Lia Rodrigues) es clave en el sentido de su maduración como intérprete. En su cuerpo, más que en el de otros, están presentes las ambivalencias que permean la acción de representar aquello que, de hecho, se presenta en lo cotidiano y merece reflexión, sin renunciar al sufrimiento.

Retomando las cuestiones tratadas en este artículo, el ejemplo de Lia Rodrigues proporciona nuevas posibilidades de reflexionar sobre el papel político de la danza, pero a través de la propia danza, sin necesidad de importar elementos o soportes de otras áreas. No se trata necesariamente de ilustrar una situación o de evocar un tema. En la obra de Rodrigues, así como en otros exponentes de la danza contemporánea brasileña, ocurre una especie de reinserción de cuestiones políticas que pasan a presentarse a partir de la desestabilización de modelos estéticos y patrones de movimiento. Si el francés especialista en Bertold Brecht, Bernard Dort, tiene razón al afirmar que “la dra-



*Encarnado. Lia Rodrigues.
Fot. Lucia Helena Zaremba.*



*Encarnado. Lia Rodrigues.
Fot. Lucia Helena Zaremba.*

maturgia es una conciencia y una práctica”, esta estaría siempre presente, no como algo exterior al proceso, sino en el *continuum* cuerpo/cerebro/ambiente. Involucradas con este asunto, algunas danzas de Brasil pasan a presentar sus paisajes de riesgo en la medida en que explicitan ese proceso o que, evolutivamente, termina por convertir la danza y la performance en prácticas cada vez más próximas.

Otro ejemplo interesante para estimular esta discusión es el de la coreógrafa Marta Soares. Su formación comenzó en Brasil con Maria Duscheness, introductora del método Laban en el país. En Londres, completó el One Year Course en el Laban Centre for Movement and Dance, y en Nueva York, donde residió por seis años, hizo el bachillerato en arte en la State University of New York (SUNY) y el curso Laban de análisis del movimiento (CMA) en el Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS). Por otro lado, estudió en el Movement Research, en la Susan Klein School, en el Alwin Nickolais Dance Lab, entre otras instituciones.

En 1995, Soares ganó una beca de la Fundación Japón para residir durante un año en el estudio del maestro de butoh Kazuo Ohno. A su regreso a Brasil, comenzó a establecer conexiones bastante singulares entre esas diversas experiencias, e instauró de ese modo nuevas vinculaciones entre la danza y la performance.

En *Les poupées* (1997), por ejemplo, se inspira en los llamados anagramas corporales del alemán Hans Bellmer, autor de *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'Anatomie de l'Image* (1957), quien se hizo conocido internacionalmente a partir de la composición de sus muñecas, cuyas partes del cuerpo estaban reordenadas de modo que inspiraran controversias acerca del cuerpo femenino, erótico y subyugado. Durante la coreografía, Soares investiga las articulaciones y desarticulaciones del cuerpo, negando todo patrón de movimiento que pudiese reconocerse como un “paso de danza”. En este sentido, la experiencia con el butoh japonés contribuyó a trabajar las metamorfosis del cuerpo, ya que estas constituyen una especie de acción primaria para el cuerpo que danza butoh.

En el año 2000, la coreógrafa produce *O Homem de Jasmim*, un nuevo solo que conti-

núa con la misma investigación, buceando esta vez en el universo poético de Única Zurn, esposa de Bellmer. Pero es en su tercer solo, *O Banho* (2004), donde inventa lo que llamó “instalación coreográfica” y donde las fronteras entre danza y performance fueron abolidas definitivamente.

O Banho gira en torno de la vida de Dona Yayá, una dama de la rica sociedad paulista que a comienzos de los años veinte fue diagnosticada como enferma y encerrada, entonces, en su propia casa hasta su muerte. En lugar de relatar su historia, Soares optó por crear una única metáfora: el baño. La motivación de la metáfora se halla en que la situación de Dona Yayá representaba la vida de muchas otras mujeres que, a partir de las famosas investigaciones del médico Jean-Martin Charcot en el Hospital Salpêtrière, fueron consideradas históricas. Y una de las terapias recomendadas era justamente un largo baño de hasta doce horas de duración.

Así, la instalación coreográfica de Soares se compone de una bañera, donde ella permanece cerca de dos horas y media, que sería el tiempo requerido para realizar tres largos *loopings*. El reflejo de una ventana de luz ilumina su cuerpo y representa el paso del tiempo, como si fuera la luz del día que entra por la tronera de vidrio del baño, la única comunicación con el mundo exterior. Al fondo, unas proyecciones de imágenes tomadas en la casa de Dona Yayá completan la instalación. Más de una vez, también en estas diapositivas, no se trata de un registro del proceso o de la historia, sino que son percepciones, el cuerpo de Soares que atraviesa el jardín, la pared de la casa y luego desaparece.

Son muchas las imágenes que componen esta obra. Además de la investigación acerca de la vida de Dona Yayá y de un laboratorio individual que Marta Soares realizó en la propia casa de Dona Yayá durante cerca de tres meses, la coreógrafa buscó otras referencias: las imágenes de la fotógrafa Francesca Woodman, que experimentaba procesos de camuflaje de su propio cuerpo con paredes, con muebles y con la naturaleza; la obra autobiográfica de Cindy Sherman, que trataba el cuerpo de mujer como testimonio de una memoria asombrada; y las nociones de *abyecto e informe* a partir de la obra de Georges Bataille y algunos de sus principales



Les Pouppées. Marta Soares.
Fot. Gil Grossi.



O banho. Marta Soares.
Fot. Marta Soares.

comentadores (Julia Kristeva, Rosalind Krauss y Hal Foster).

Lo abyecto interesó a Soares en la medida en que sería todo aquello que se quiere eliminar y no se piensa como factible de ser compartido (la miseria, el esputo, el vómito, los desvíos psicopatológicos). Lo informe, que no raramente aparece relacionado con lo abyecto, sería aquello que aún no tiene forma y que se resiste a rendirse a las nominaciones, a las clasificaciones. A partir de esta investigación, el cuerpo que construye Marta Soares para su danza/performance pasa a vivir en esa fisura, en esa casi-idea, en los límites entre la vida y la muerte.

De alguna manera, investigaciones como las de Lia Rodrigues y Marta Soares radicalizan lo que se mencionó anteriormente como cambios epistemológicos del cuerpo en Brasil, y esto porque lo que se ofrece a la mirada en sus obras son los cambios del estado corporal, los nexos de sentido organizados en ambientes específicos y el trazo performativo de acciones que, de alguna manera, insisten en permanecer.

Como explicaron autores como J. L. Austin, Judith Butler y Jacques Derrida, la performatividad es el proceso que caracteriza a la acción no verbal. Así, incluso cuando se trata de un discurso, la performatividad estaría en la acción de las palabras y no en su significado. Ella nace y se organiza en el cuerpo. A pesar de que cada uno de estos autores ha puesto su atención sobre un aspecto específico de la acción (por ejemplo, las características reguladoras de la sociedad o de la identificación sexual), lo que parece común a todos ellos es el reconocimiento de que, de hecho, la performance no acaba cuando la acción termina frente a nuestros ojos. Ella sobrevive, en varios sentidos, en el cuerpo del que la ejecuta, del que asiste a ella y en el ambiente donde se da.

Las nuevas experiencias de danza/performance reclaman desplazamientos de enfoque y de pensamiento, no solo restringidos al binomio artista-público. Sugieren la necesidad de concepciones actualizadas para repensar modos de traducir y reflexionar acerca de los pensamientos de la danza (crítica y curaduría), de las políticas culturales, así como de las estrategias para cultivar memoria y documentación. En la medida en que debaten y repiensen el cuerpo, las nuevas danzas/performan-

ces se transforman en un medio poderoso para lidiar con esas cuestiones y muchas otras referentes a los juegos de poder y a las biopolíticas del mundo contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Notes on Politics. Theory out of Bounds Series*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- BRANDSTETTER, Gabriele y Hortensia VÖLKERS (2000), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers.
- DELEUZE, Gilles y Michel FOUCAULT (1979), “Los intelectuales y el poder”, en Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, pp. 77-86.
- DORT, Bernard (1995), *Le spectateur en dialogue: Jeu du théâtre*, Paris, POL.
- FOSTER, Susan Leigh (1998), *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana, Indiana University Press.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.

**ENTRE LAS ARTES DE ACCIÓN
Y LAS PRÁCTICAS
SOCIO-ESTÉTICAS**

Teatralidad(es) de la escena artística argentina de las últimas décadas. Una mirada estético-cultural

María Fernanda Pinta*

Acercamientos preliminares

En un mundo complejísimo en trance de cambio total, en un mundo no-euclidiano y no-cartesiano, en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que aconteceres, pasiones y palabras significan poco, son necesarias nuevas herramientas de representación. Simplemente porque hay nuevas realidades y nuevas relaciones entre cosas que representar y nuevas posibilidades de hacerlo (Roberto Villanueva, Centro de Experimentación Audiovisual 1965-1966¹).

A comienzos de los años 60 la sociedad argentina se encuentra en pleno proceso de modernización cultural al ritmo de las políticas *desarrollistas* llevadas a cabo desde el gobierno nacional. La dinámica del campo artístico e intelectual, concentrada en Buenos Aires (con cierto contrapeso en ciudades como La Plata, Córdoba y Rosario) se ve impulsada por la apertura de museos, galerías, instituciones de promoción, premios y difusión de los medios gráficos. El informalismo, el arte *pop*, las ambientaciones, los happenings y el arte conceptual tienen un desarrollo y una difusión equivalente a la que tiene lugar en el ámbito internacional. En el plano socio-político local, la proscripción del peronismo y la permanente vigilancia de las fuerzas armadas a los gobiernos democráticos de turno irán creando una fuerte inestabilidad institucional y un clima de tensión y conflicto que se extenderá durante toda la década del 60. En la década siguiente se abre uno de los períodos más oscuros de la historia argentina con el golpe de estado militar autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. El desarrollo de los movimientos de izquierda latinoamericanos y las políticas llevadas a cabo por Estados Unidos en la región acompañan los procesos culturales y socio-políticos de las dos décadas.

Después de la recuperación de la democracia a principios de la década del 80 y la última cri-

* Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes. Docente e investigadora (UBA-CONICET). Secretaria de *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral* (www.telondefondo.org).

¹ En el archivo *Memorias ITDT*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1963-1968.

sis económica, política, social e institucional que inauguró el siglo XXI (diciembre de 2001) como consecuencia de las políticas neoliberales desarrolladas a partir de la década del 90, Argentina no es ajena a los procesos de la globalización y los fenómenos de deslocalización y precariedad de los sistemas sociales y económicos.

Estos mapas geopolíticos se encuentran, a su vez, estrechamente ligados a las nuevas tecnologías de la comunicación, la sociedad del espectáculo y la cultura visual que transforman los modos de percepción, tanto a nivel social y político, como a nivel personal y subjetivo. En este contexto, el campo del arte realiza una lectura profunda de sus tradiciones, sus fundamentos estéticos y su rol político, en un proceso donde la experimentación de los lenguajes y los intercambios disciplinares encuentran, en la teatralidad, uno de los pasajes obligados de los distintos recorridos.

El estudio de la teatralidad y sus estrategias de representación (como fenómeno que desborda el ámbito teatral y recubre todo el espectro artístico y social) nos permitirá reflexionar acerca de algunas de las prácticas artísticas argentinas que se desarrollan en los años 60 y continúan hasta la actualidad. Ahora bien, ¿qué es la teatralidad? Dos acercamientos preliminares:

No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto —este sujeto es el espectador— como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (Féral, 2003: 44).

Bajo este paradigma de la teatralidad y su concepción de la realidad como sistemas de representación en funcionamiento se despliega la cultura moderna. Esto implica un modo de entender la realidad a partir de sus limitaciones, desde la consciencia explícita del vacío que subyace a cada sistema de representación. Sobre esa fractura abierta por la distancia de

teatralidad crece el pensamiento contemporáneo (Cornago, 2005: s/n).

Arte Vivo-Dito

Uno de los artistas más destacados de la década del 60 es Alberto Greco², su trabajo artístico incluye poesía, pintura y lo que denominó *Arte Vivo-Dito*. Entre las primeras acciones, Greco realiza una serie de graffitis en Buenos Aires (1961) y Roma (1962) en los que señala: “La pintura é finita. Viva el Arte-Vivo. Greco”, “Greco el pintor informalista más grande de América” y “Greco. ¡Qué grande sos!”. En París (1962), se exhibe a sí mismo en el Museo de Arte Decorativo con un cartel que decía: “Alberto Greco, obra fuera de catálogo”, al tiempo que entregaba una tarjeta personal con la leyenda: “Alberto Greco. Object d’art”. Esta representación de su propia persona recorre toda su obra, en una particular forma de trabajo sobre el tópico arte/vida: “(...) la afirmación radical del valor del arte en relación a la vida y el rechazo del arte a favor de la vida, sumados a una atenta ansiedad referida a las etapas más recientes de la historia del arte” (Masotta, 2004: 207).

En el *Manifiesto Dito dell’Arte Vivo*³ Greco señala:

El arte VIVO-DITO es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes, creando situaciones, lo imprevisto. Es mostrar y encontrar el objeto en su propio lugar. Totalmente de acuerdo con el cine, el reportaje y la literatura como documento vivo. La realidad sin retoques ni transformación artística. Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o en un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor. De esta manera se explica por qué, en los últimos años, el arte plástico recurrió de una manera consciente a jerarquizar el azar. Era una manera de descubrir la otra cara de la razón.

(...)

Diálogo en un ascensor, mirando tachaduras sobre la madera:

- ¿Qué es mejor? ¿Esto o hacer esto?
- Esto
- ¿Llevarlo a ver o traerlos a ver?
- Traerlos a ver



Autorretrato Vivo-Dito. Alberto Greco. Piedralaves, España, 1963.

² En www.albertogreco.com puede encontrarse documentación sobre su trabajo.

³ La primera versión fue escrita en 1962, en Génova. El manifiesto tenía forma de afiche y en él Greco señalaba: “El artista enseña a ver no con el cuadro sino con un dedo” (en Katzenstein, 2007: 38-41).

El *Arte Vivo-Dito* es la acción de *señalizar* a alguien, marcando a su alrededor un círculo u otro grafismo similar. De matriz dadaísta, esta señalización se vincula con la *apropiación* de objetos preexistentes, y más exactamente con un *modelo intervencionista* como cambio de la realidad, cuya genealogía puede pensarse desde Dadá hasta la Internacional Situacionista, Yves Klein, Piero Manzini, Ben Vautier y Fluxus (López Anaya, 2000: 235).

Ahora bien, ¿es posible que la acción artística deje “la realidad sin retoques ni transformación”? La realidad *encontrada* por el artista es señalada, enmarcada por él, esta operación transforma inevitablemente el *continuum* cotidiano en un espacio *otro*, espacio de contemplación estética y también de reflexión, poniendo en tensión la relación de ambos espacios. A su vez, la señalización funciona como estrategia autorreflexiva de los espacios, materiales, técnicas, gestos y formatos del arte (sus convenciones históricas y estéticas). Los efectos de ambas señalizaciones se potencian con las fotografías (otra mediación representacional) que documentan la acción. Desde la imagen en blanco y negro, unos personajes (incluido el propio Greco) nos miran (miran a cámara); podemos observar sus gestos, sus vestimentas, adivinar su estatus social, algunos personajes continúan su acción cotidiana, otros posan, más allá la calle, edificios, casas. Greco, a su vez, sostiene un cartel que opera como firma y como descripción de la acción que está llevando a cabo: “PREMIÈRE EXPOSITION ARTE VIVO DE A. GRECO”, “OBRA DE ARTE SEÑALADA POR ALBERTO GRECO”.

¿Por otro lado, cuál es el estatuto de esa realidad *encontrada*? El concepto de *realidad* ha cambiado a través del tiempo; durante los siglos XIX y XX se ha ido concibiendo progresivamente como un *acto de representación* (Cornago, 2005: s/n). El *Vivo-Dito* señala las convenciones que rigen tanto las representaciones de la vida cotidiana como las del arte. La aparición, en el manifiesto, del “Diálogo en un ascensor, mirando tachaduras sobre la madera” opera en este mismo sentido: la irrupción (en el *continuum* del discurso sobre el arte) de *otra* escena (un diálogo ordinario, insignificante, absurdo), pone al descubierto las convenciones discursivas de ambas escenas, que no son

otras que las que están operando en nuestra propia lectura, *nuestra propia escena*.

El libro tradicional es un objeto que encadena, desarrolla, hila, brevemente, que tiene el más profundo horror al vacío. Las metáforas benéficas al libro son la tela que se teje, el agua que corre, la harina que se muele, el camino que se sigue, la cortina que se devela, etc.; mientras que las metáforas antipáticas son aquellas que hacen referencia a un objeto que se fabrica, es decir que se “bricole” a través de materiales discontinuos. Puesto que lo que se esconde por detrás de esta condenación de lo discontinuo es el mito de la vida misma (R. Barthes⁴, en Masotta, 2004: 249).

Esta discontinuidad en el lenguaje expone sus estrategias constructivas en tanto sistema de representación de la realidad y deja, a su vez, expuesta a esta última como “un objeto que se fabrica, es decir que “se bricole” a través de materiales discontinuos”. En *Gran Manifiesto Antimanifiesto Rollo Vivo-Dito*⁵, se pueden observar similares operaciones de *bricole* entre diversos géneros: publicidad, folletín, autobiografía, poesía popular del tango, manifiesto artístico; así como la ostentación de la materialidad gráfica del lenguaje escrito, acentuando su carácter representacional.

Compre el GRAN MANIFIESTO ANTIMANIFIESTO VIVO-DITO con: (dos puntos).

Greco aclara y explica su actuación en Cristo 63⁶. Tómbola, tangos, crimen, historietas, rentas, correspondencia familiar. Cómprelo hoy mismo y siempre una confesión.

(...)

Quiero hacer el teatro total, improvisación, el público creando situaciones, por lo tanto sin público.

La aventura total, por ejemplo, toda la aventura de un espectáculo, todo el proceso hasta que tome forma. Cuando esté “hecho” acabar con él, por ejemplo, de un espectáculo común teatral.

Habría que presenciarlo todos los días.

Y sé que acaban el día del estreno.

Todo de revés de lo que se ha hecho hasta ahora por un absurdo sentido de perfección y de obra acabada.

(...)

⁴ Roland Barthes, *Mobile*, París, Gallimard, 1962, p. 177.

⁵ *Gran Manifiesto Antimanifiesto Rollo Vivo-Dito*, creado por el artista en Piedralaves, España. Esta ciudad de la provincia de Ávila fue declarada por Greco como capital internacional del *grequismo* (Katzenstein, 2007: 41-42). También aparece con el nombre *Gran Manifiesto-Rollo del Arte Vivo-Dito* (Lopez Anaya, 2000:236).

⁶ Espectáculo realizado en Roma con Carmelo Bene y Giuseppe Lenti en el teatro *El Laboratorio*. El espectáculo provoca tal escándalo que Greco debe irse de la ciudad.

Escribiré a Bertholo a ver si se digna con su espíritu de justicia a dedicarle varias páginas al arte Vivo-Dito y a los Grequistas vivant con todo lo último y lo anterior. Esperemos que así suceda.

Uno lucha como siempre y se desangra por la fe que lo empecina⁷.

Obsérvese, primero, el lugar dado a la institución. La fórmula *Manifiesto Antimanifiesto* explicita un juego de opuestos: es un texto programático de arte y es un texto que se opone a un programa de arte. Por otro lado, el texto se promociona con la fórmula de venta de un pasquín amarillista “Compre (...) Tómbola, tangos, crimen, historietas, rentas, correspondencia familiar. Cómpralo hoy mismo y siempre una confesión”. Finalmente, el autor considera escribir a Bertholo para que legitime su obra escribiendo “varias páginas” sobre ella (aparición de la figura del crítico); el artista “lucha como siempre y se desangra por la fe que lo empecina” para que se lo reconozca, la poesía popular del tango, como lenguaje estereotipado, como cliché, no hace otra cosa que darle a la escena un tono paródico.

Este *bricole* de diversos géneros, las estrategias intertextuales, el juego entre opuestos, la ostentación de la materialidad gráfica del lenguaje escrito no solo produce un efecto de discontinuidad en el lenguaje, sino que lo *teatraliza*.

Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. Esta operación tiene un efecto de vaciado de esos signos que se han subrayado. Al extraerlos de su contexto real, los signos quedan vacíos de su significado contingente y dispuestos a su utilización en un plano simbólico. (...) Esta operación está en la base de cualquier lenguaje artístico. (Cornago, 2005: n/s)

En segundo lugar, el proyecto del *teatro total* pone, una vez más, el acento sobre un arte procesual y efímero, opuesto a “lo que se ha hecho hasta ahora por un absurdo sentido de perfección y de obra acabada”, incluido el teatro tradicional. A su vez, abre el texto a un diálogo con la historia del arte (la *obra de arte total* decimonónica, revisitada por el arte del siglo XX), enrolándose en las filas del arte de vanguardia.

⁷ Parafrasea la conocida letra del tango *Uno* (1943). Música: Mariano Mores. Letras: Enrique Santos Discépolo.

En 1964 Greco realiza en Buenos Aires un espectáculo que anuncia: “Mi Madrid querido. Pintura espectáculo *Vivo-Dito*. Con la colaboración del famoso bailarín español Antonio Gades; presentación de Jorge Romero Brest⁸” (López Anaya, 2000: 237). Un prestigioso *semanario* de la época⁹ lo recordaba de la siguiente manera:

La gimnasia del Vivo-Dito - Media hora antes del show, el 9 de diciembre, el público, agolpado ante la puerta de la galería (en Maipú al 900), interrumpió el tránsito y reclamó estentóreamente que la fiesta empezara. En la primera sala se veía una pared decorada con viejos paneles de un cafetín del Bajo, abrumados por opulentas vedettes finiseculares; debajo de ellas, sendos cartelitos advertían: Mi tía María del Rosario Greco - Mi tía Ursulina Greco. Dos melancólicos lustrabotas (los que paraban en la esquina de Florida y Córdoba y en la de Florida y Paraguay) aparecían sentados ante bastidores blancos, rodeados de pomadas, cepillos y frascos de tinta.

Alberto Greco entró vestido de almirante o embajador (nadie lo supo nunca), con una banda roja cruzándole el pecho y un aludo sombrero negro desbordante de plumas multicolores. Trepó a una tarima, y desde allí esparció sobre la concurrencia claveles y banderines con la efigie de Palito Ortega¹⁰. Luego, con su voz gangosa y temblequeante, leyó un manifiesto que acumulaba medio centenar de obscenidades y palabrotas.

Harta del encierro, la comitiva de Greco decidió trasladarse a la plaza San Martín, al compás de la marcha de San Lorenzo: el bailarín Gades ensayó un fandanguillo al pie del monumento, mientras el Greco pintarrajeaba sobre un bastidor en blanco. En aquel momento, con pose de augur, explicó al público lo que quería decir *Vivo-Dito*: “Es lo que se señala con el dedo, lo que se muestra, lo que ocurre”.

Obsérvese que no es el espectáculo como resultado sino el proceso de su producción lo que se vuelve objeto de la narración. La ostentación del carácter representacional del evento, “su clima de fanfarronada y de exotismo intencionalmente banal” (Masotta, 2004: 209), es otra estrategia de la teatralidad. La acumulación de los elementos y la vorágine de las acciones provocan también

⁸ Uno de los más importantes críticos de arte de la época. Director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

⁹ “Escritores: el primer novelista pop”, *Primera Plana*, 254 (7.11.1967), pp. 60-61.

¹⁰ Cantante y actor popular, comienza su carrera artística en un exitoso programa musical de la televisión de aquellos años.

una tensión entre el *exceso* del evento y la simple explicación del mismo: “Es lo que se señala con el dedo, lo que se muestra, lo que ocurre”.

Finalmente, como señalábamos más arriba, el propio artista (su lenguaje corporal, su presencia escénica) resulta un elemento central de su obra artística. El relato periodístico¹¹ de su muerte lleva el tópico arte/vida hasta sus últimas consecuencias:

(...) Esa noche, el autor tomó el tren nocturno Madrid-Barcelona, al día siguiente se compró una docena de tarros de pintura, unos cuantos pinceles y varias telas y le confió a sus amigos: “Desde ahora me pongo a trabajar seriamente”. Cuatro días después, en un cuarto atestado de aparatos sanitarios, Alberto Greco se suicidó con tres tubos de barbitúricos. En su muñeca izquierda había escrito con tinta china la palabra “Fin”.

(...)

Greco entró en la leyenda el día que se suicidó. Todavía se cuenta en Buenos Aires que escribió en una pared “Esta es mi mejor obra”, para aludir al espectáculo de su muerte. Hay quienes dicen que saltó por la ventana, que se hizo estrangular por una prostituta del Barrio Chino en Barcelona; que legó su cerebro a la Sociedad Protectora de Animales. Murió en octubre de 1965, poco después de cumplir 35 años. Como Malraux había querido para sus personajes de *La condición humana*, el Greco vivió de tal modo que pudo elegir su muerte.

La muerte del artista abre otra cadena de representaciones no solo en el discurso periodístico sino también en el de la historia del arte y las propias prácticas artísticas. El relato periodístico pone en funcionamiento otros relatos que, participando de la leyenda, se retroalimentan unos a otros sin importar la veracidad de la historia. Importa el despliegue morbosos de las escenas, las conjeturas acerca de los personajes, lugares y situaciones y, sobre todo, reconfirmar cierta concepción romántica del artista: es aquel que, liberado y liberador, vive según sus propios deseos eligiendo, incluso, su muerte.

Para *La Muerte de Alberto Greco (en cinco personajes)*¹², un pequeño texto señala: “Breve sinopsis: Uno, dos, tres: te quiero mucho Alberto, lástima que te me moriste, estos personajes, esta

¹¹ En *Primera Plana*, *op.cit.*

¹² Nicolás Zukerfeld (director), Buenos Aires, Universidad del Cine, 2006.

En: http://www.albertogreco.com/home_muerte_alberto.htm.

Ha sido exhibido en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA, del 7 al 29 de febrero de 2008.

En: http://www.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=2708&cidciclo=476&subseccion=programacion_pasada.

calle y esta comedia son para vos”. El video comienza con una marcha fúnebre con estilo de jazz, un niño dentro de un auto describe imágenes que un hombre le muestra (solo se ve su brazo y se escucha su voz): “un perro, una calle, un hombre” —dice el niño—. Una voz en *off* masculina pregunta: “¿cuánto tarda en hacer efecto un frasco de barbitúricos?”; un joven dice que tiene 34 años y tiene pensado irse de “este país de mierda”; una voz en *off* masculina relata en primera persona una historia sobre un grupo de hombres que viven juntos, sus peleas, vidas amorosas; otros dos hombres se pelean en la calle mientras unas manos femeninas, en primer plano, pasan unas fotos antiguas; los hombres de la pelea anterior describen cosas que pasan a su alrededor fuera de cuadro; la voz en *off* pregunta insistentemente cuánto tardan los barbitúricos en hacer efecto; todo vuelve a empezar, incluida la música.

Alberto Greco es evocado desde la breve dedicatoria, desde el título de la obra, desde unos datos fragmentarios, desde miradas que ven lo que el espectador no puede ver y desde voces desde fuera de escena. Como sus *Vivo-Dito*, el film pone en tensión el binomio arte/vida haciendo ostensible las convenciones de la representación, poniendo en escena sus límites.

La muerte de Alberto Greco (en cinco personajes) es una auténtica película *Vivo-Dito* porque rodea por un momento a su personaje y luego lo deja ir. Zukerfeld responde con sencillez y con una naturalidad asombrosa a las preguntas sobre arte y biografía, sobre cine y retrato. ¿Cómo hacer un biopic en un par de minutos? La respuesta del cineasta es absurda y clara a la vez. En primer lugar, Zukerfeld acepta que es imposible y luego, a renglón seguido, sugiere que todo es posible. Todo es posible si se opera por resonancia, en forma oblicua y fragmentariamente. La desproporción y la falta de escala son, aquí, cuestiones centrales: no intentar disimular la distancia desmesurada entre la duración del film y la vida del retratado sino, más bien, acentuar la tensión (Ouvina, 2008: s/n).

Yo cometí un happening

¿(...) qué pensar entonces del *happening*? Como tiende a (...) homogeneizar hombres y cosas, el *happening* comienza por hacer más improba-

ble, más difícil la noción misma de “materia”: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su “lugar” social (Masotta, 2004: 293).

Como en la tragedia, toda comedia necesita una cabeza de turco, alguien que sea castigado y expulsado del orden social miméticamente representado en el espectáculo. (...) En los *happenings*, esta cabeza de turco es el público (Sontag, 1984: 301-302).

El teatro siempre ha enseñado perspectivas sobre el pasado... hoy retrocede para ayudarnos a ganar perspectiva acerca de cómo se forman las perspectivas (Baxandall¹³, en Masotta, 2004: 221-222).

En el prólogo de *Happening* (1967), Masotta¹⁴ realiza un diagnóstico del fenómeno argentino del happening señalando dos características: en primer lugar, que se trata de un fenómeno de sobreinformación a nivel de los medios de comunicación masiva, en la medida que la información no se corresponde con los happenings efectivamente realizados en el país; por otro, señala que para los artistas, el happening es ya “un género históricamente fechado”¹⁵. En este contexto, Masotta junto a un grupo de artistas decide hacer un ciclo de conferencias y happenings¹⁶ a modo de historia del género. “En un país donde todo el mundo habla de happening sin haber visto mucho, no era malo hacer alguno” (Masotta, 2004: 252).

Masotta mismo hará un happening, *Para inducir al espíritu de imagen*, sobre el que reflexiona: “(...) de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en *happenista*. No sería malo —me dije— si la hibridación de imágenes tuviera al menos como resultado tranquilizar o desorientar a alguien” (Masotta, 2004: 307). Inspirado en un happening de La Monte Young¹⁷, visto por él mismo durante ese año en Nueva York, el happening en cuestión tendrá un sentido *pedagógico* en la medida en que su realización dentro de una institución oficial¹⁸ le permitiría introducir las manifestaciones de vanguardia en el ámbito cultural local.

El relato del happening es el siguiente:

Entonces comencé a hablar. Les dije [a los espectadores], desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos

¹³ Lee Baxandall, “Beyond Brecht: The happenings”, en *Studies on the Left*, vol. 6, n°1, Nueva York, 1966.

¹⁴ Oscar Masotta es una de las figuras más destacadas del campo cultural argentino entre los años 50 y 70. Luego de abandonar la carrera de Filosofía se vincula con la vida universitaria desde su periferia, su bohemia. Del estructuralismo y el interés por las producciones artísticas experimentales, Masotta se concentra en el estudio y la difusión del psicoanálisis en Argentina y España, donde muere en 1979. Al respecto: Masotta (2004), Longoni (2004), Longoni y Mestman (2007).

¹⁵ Para ese momento, una parte importante de la experimentación artística se centra en lo que se denominó *Arte de los medios de comunicación*. *Tucumán Arde* resulta uno de los ejemplos más destacados de estas experiencias y de los desarrollos en torno al arte político de finales de la década del 60. Al respecto: Longoni (2004), Longoni y Mestman (2007) y Terán (2007).

¹⁶ El ciclo *Acerca (de) happenings* se realiza en el Instituto Torcuato Di Tella, entre noviembre y diciembre de 1966. El Instituto Di Tella (con tres Centros de Artes) fue, durante la década del 60, una de las instituciones más activas en la promoción y desarrollo de la experimentación artística. Al respecto: King (1985) y Pinta (2006).

¹⁷ Masotta no indica cuál es el título del happening en cuestión, pero en una pormenorizada descripción señala: “Había en este espectáculo sin tiempo una mezcla intencionada —para mi gusto un poco banal— de orientalismo y electrónica” (Masotta, 2004: 299). A pesar de esta opinión, Masotta rescata un elemento que retomará para su propio happening: la experimentación acerca de la percepción, en un trabajo de escisión de uno de los sentidos (el auditivo), a partir de la escucha de un sonido de alto volumen, continuo y ensordecedor.

¹⁸ En un primer momento se pensó hacer el ciclo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, pero se suspende por el golpe de Estado del general Onganía. Se realiza unos meses después en el Instituto Torcuato Di Tella. Con respecto a los fines pedagógicos, Masotta señala: “(...) comienzo a pensar lo contrario con respecto a esos fines pedagógicos; sobre la idea de introducir lo que hay de disolvente y de negativo en un género estético nuevo a través de la imagen positiva de las instituciones oficiales” (Masotta, 2004: 306).

entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejen mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo, no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador. Después vacié el matafuego¹⁹, y después apareció el sonido alcanzando muy rápidamente el volumen elegido. (...) Contra la pared blanca, el ánimo achatado y aplastados por la luz blanca, cercanos unos a otros y en hilera los viejos estaban tiesos, prestos a *dejarse mirar* durante una hora. El sonido electrónico daba mayor inmovilidad. Miré hacia la audiencia: ellos también, quietos, *miraban* a los viejos.

Cuando mis amigos de izquierda²⁰ (hablo sin ironía; me refiero a personas que tiene la cabeza clara, al menos respecto a ciertos puntos) me preguntaron, molestos, por la significación del *happening*, les contesté (...) Mi *happening*, repito, ahora, no fue sino “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta, 2004: 311-312).

¿Cuáles son las estrategias de la teatralidad desarrolladas aquí? En primer lugar, el relato describe un proceso que comienza con otro relato, el de la explicación de lo que ocurrirá a continuación (una palabra que hace ostensible la naturaleza del evento: *esto es un happening*), así como de lo que acaba de ocurrir (los mecanismos económicos puestos en juego), los espectadores, por lo tanto, están prevenidos de la naturaleza del evento. En segundo lugar, el espacio de los que *se dejan mirar* y los que *miran* es contiguo pero de estatutos diferentes: mientras el primero es el espacio de la *exhibición*, el segundo es el de la *contemplación*. El primer espacio se convierte (por la mirada proveniente del segundo espacio) en un *espacio otro* (distinto al cotidiano) y sus signos se proyectan hacia un plano simbólico. Finalmente, la descripción del conjunto de *viejos tiesos y amontonados* crea el efecto de *serie*, de *objetos* (distinto al *Vivodito* de Greco que singulariza a las personas por medio del *gesto artístico*).

Por otro lado, el relato es una *mirada oblicua* que transforma ambos espacio (el del espectador y

¹⁹ La utilización del matafuego tiene, según Masotta, dos motivos: uno práctico, para asegurar al público que no hay peligro de incendio; el otro estético, porque considera que el vaciamiento de un matafuego era un espectáculo de una cierta belleza (Masotta, 2004: 304).

²⁰ El artículo que relata la realización del *happening* lleva por título *Yo cometí un happening* debido a la polémica que se instala en el campo intelectual del momento, cristalizada en las opiniones del epistemólogo Gregorio Klimovsky (publicadas en el diario *La Razón* del 16 de diciembre de 1966): “Ningún intelectual puede perder el tiempo haciendo full time en la confección de *happenings* mientras las dos terceras partes de la población mundial (...) están muriéndose o padeciendo hambre” (Longoni, 2004:25). También en: Longoni y Mestman (2007) y Terán (2007).

el de los *viejos*) en otra escena, ya no la del happening, sino la de sus mecanismos de funcionamiento. Masotta, en tanto mediador de los circuitos de la mirada y del dinero, equipara a ambos grupos a través de una inmovilidad que los objetualiza y los vuelve, de esta manera, *piezas intercambiables* de ambos circuitos de intercambios simbólicos. La distancia de esta mirada teatral sobre el funcionamiento del sistema de intercambio socio-económico abre una fractura sobre estas representaciones sociales, pone de manifiesto sus límites, su perversión; el efecto es, como señala Masotta, “un acto de sadismo social explicitado”²¹.

Los *viejos* no tienen relación ni con el campo intelectual ni con el público consumidor de arte (la *clase media*); por el contrario, son trabajadores cuya exposición *por dinero* habla no tanto de ellos sino de los que miran, de los que pagan por mirar el *espectáculo patético* de unos *viejos amontonados*, soportando un sonido continuo y ensordecedor en nombre del arte. Son las propias representaciones del espectador en tanto *consumidor* de arte y *ciudadano* de clase media (las convenciones que guían sus juicios estéticos, su *buena conciencia*) lo que queda expuesto; no es la representación sino los mecanismos de construcción de las representaciones artísticas y mediáticas (la exhibición, el espectáculo, las connotaciones de la palabra “happening” en los medios de comunicación, que se pone en escena para su reflexión.

Escenarios actuales: caminos de la teatralidad

La realización de objetos de prueba es imprescindible para cumplir este trabajo. Por eso hacemos espectáculos experimentales. Estos no intentan demostrar algo. Solamente plantean preguntas. En algunos casos, nuevas. Estos trabajos no niegan las obras del pasado o las convencionales del presente. Al contrario, pensamos que constituyen vías de comunicación con ellas.

(...)

La viva aventura del hombre por los límites, continúa. Toda construcción, en esas fronteras, debe ser provisoria para poder conservarse disponible.

²¹ En *Experiencias 68* Oscar Bony expone *La familia obrera*, obra que consistía en la exposición de un obrero y su familia sentados en una tarima. Las operaciones son similares a las del happening de Masotta; Bony decide reflexionar sobre los alcances éticos de la obra y se auto-denomina *torturador*. *La familia obrera* causó polémicas en los medios, al igual que el conjunto de la muestra, realizada en mayo de 1968 en el Instituto Di Tella, que terminó con su clausura por parte del gobierno nacional (gobierno *de facto* del General Onganía) y la destrucción, por parte de los artistas, de sus propias obras como acto de protesta. También en: Longoni y Mestman (2007) y Terán (2007).

Lo que interesa es la actitud. Porque aquí, como siempre, lo que interesa es el hombre. (Roberto Villanueva, Centro de Experimentación Audiovisual, 1965-1966²²).

¿Cuáles son las búsquedas del arte argentino actual? ¿Cuáles son sus temáticas? ¿Cuáles son sus procedimientos? ¿Cómo trazar un recorrido histórico que nos permita reflexionar acerca de las experiencias del pasado en diálogo con el presente? El mapa será, inevitablemente incompleto, sin embargo, un breve trazado por el territorio del teatro y del arte de acción actual nos permitirá esbozar algunas conjeturas.

A mediados de la década del 90 el Grupo Fosa comienza a presentarse en distintos lugares públicos en los que los *performers* permanecen largo tiempo dentro de bolsas de dormir en el piso. La escena, en principio, había comenzado a ser familiar en el paisaje urbano de aquellos años, cuando el número de personas durmiendo en la calle aumentaba considerablemente. Las acciones del Grupo Fosa no tenían ninguna indicación con respecto a sus intenciones artísticas, el hecho de no parecer *homeless* (sus ropas, sus bolsas de dormir) desorientaba a los transeúntes, que interpretaban las acciones según el contexto; por ejemplo, cuando se realizaron en un supermercado, algunas personas pensaban que se trataba de una protesta de empleados despedidos, y cuando se hizo en el Monumento a la Bandera fue interpretado como un insulto a los símbolos patrios. Solo cuando se realizó en el Museo de Arte Moderno (espacio y convenciones institucional mediante), las acciones fueron interpretadas como una *obra de arte*.

Si bien las distintas reacciones del público ponen en evidencia “la productividad de la que aún es capaz el arte cuando interactúa con el entorno social” (Alonso, 2007: s/n); también es cierto que este tipo de acciones puede despertar reacciones negativas de parte de un público que se siente *estafado en su buena fe*. Esto sucedió con el *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* (2002)²³, intervención urbana de Emilio García Wehbi, coproducido por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y el Wiener Festwochen. Partiendo de la historia de Filoctetes (arquero griego mencionado en *La Iliada* que, debido a un pie engangrenado, es abandonado por sus compañeros), el proyecto consistía en colocar

²² En *Memorias ITDT*, *op. cit.*

²³ Al respecto, también: Trastoy (en esta compilación).



Proyecto Filoctetes. Emilio García Webbi.

Fot. Danna Caldara.



Proyecto Filoctetes. Emilio García Webbi.

Fot. Gustavo Fredes.



Proyecto Filoctetes. Emilio García Webbi.

Fot. Lidia de Favari.

muñecos de látex en distintos puntos de la ciudad simulando ser vagabundos, personas heridas, desmayadas, etcétera, con el fin de registrar las reacciones de los transeúntes frente a estos *cuerpos*. El registro fue realizado por un grupo de artistas y estudiantes y se dio aviso previo a la policía y al servicio de emergencias médicas acerca de la actividad. Si bien las reacciones fueron diversas (indiferencia, indignación, solidaridad, escándalo), algunas fueron violentas, terminando, por ejemplo, con uno de los miembros del grupo en el hospital luego de haber sido agredido por un vecino enfurecido (García Webbi, 2002).

La problemática que atraviesa ambos proyectos (tanto con respecto a su comprensión como a la abierta animadversión que causó la segunda) es la de la teatralidad. Si volvemos a la definición de Féral que dábamos al principio, para que exista teatralidad deben cumplirse una serie de características: espacio potencial²⁴, conocimiento de la intención, ostensión, especularidad, encuadre. Féral se refiere a la creación y/o identificación, por parte del espectador, de un *espacio otro* del cotidiano. El espectador identifica las convenciones puestas en juego y reconoce y/o construye la escena como una representación. La teatralidad, finalmente, es una *mirada oblicua* que observa tanto la representación como el proceso que la hace posible.

En las dos intervenciones urbanas, en la medida que no había signos ostensibles de la representación, los transeúntes no pueden identificar las convenciones de la representación, no hay un *espacio otro* sino el espacio cotidiano. Los transeúntes pasan a ser los actores de una representación que está teniendo lugar sin que ellos lo sepan; de allí que, una vez advertidos del *engaño*, puedan sentirse estafados. En el caso del Grupo Fosa, la acción dentro del Museo adquiere el estatuto de obra de arte en la medida que el contexto permite *encuadrar* esa acción como una acción *no cotidiana*, el espacio como un *espacio otro* y los signos de la representación pueden ser interpretados en un *plano simbólico*. En el caso del *Proyecto Filoctetes*, la exposición del material recogido y el debate posteriores cierran el proceso de la representación y le otorgan *sentido*.

Ahora bien, ¿qué pudo haber provocado las reacciones negativas en el segundo caso? Según la crónica periodística, lo que enfurecía y/o impre-

²⁴ La autora se refiere a la noción tratada por D.W. Winnicott en *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1973.

sionaba era la representación de personas tiradas en supuestos charcos de sangre, en medio de vómito, postrados: “Veo este cuerpo y me imagino que soy yo misma tirada, muerta” —llora una anciana—; “¡No pueden hacer esto! ¡Pueden matar a alguien de un susto! ¡Los voy a denunciar!” —grita una mujer que se dio cuenta del engaño—; “¡Van a la Universidad para hacer estas pavadas!” —grita otro anciano— (Sánchez, 2002: s/n). El límite es el engaño acerca de la muerte, la indefensión, el daño de la vida humana; engaño que terminó por poner en riesgo al participante agredido.

En otra línea de experiencias escénicas, podemos ubicar los trabajos de Zoe di Renzo, Adriana Bianchi, Gabriel Baggio y el ciclo Archivos de Vivi Tellas. En sus trabajos podemos encontrar el testimonio, el relato de vida, el espacio privado, la herencia, la tradición y la educación como temáticas comunes; temas que a su vez encuentran en el teatro y el arte de acción no solo medios eficaces para su representación, sino experiencias y procesos análogos.

En el 2000 di Renzo comienza a realizar una acción que consiste en impartir lecciones desde la ventana de su casa a los alumnos de una escuela que está enfrente y pueden mirarla, a su vez, desde su ventana. La artista había observado que los alumnos se distraían de sus clases mirando hacia fuera y decidió aprovechar la conexión visual entre las ventanas para realizar la experiencia; para ello preparó un programa de diez lecciones, se infiltró en la escuela y repartió el programa entre los interesados. Entre las lecciones se encuentra: “Introducción: Para poder ver se necesita de la transparencia (limpieza de los vidrios de la ventana durante 40 minutos); Lección 1: El cuerpo como soporte comunicacional a través de la danza (la artista baila frente a la ventana escuchando un discman)” (Alonso, 2007: s/n). En 2004 Tellas estrena *Tres filósofos con bigotes*, segundo espectáculo del ciclo Archivos que comenzó en 2003 cuando, después de llevar a escena *La casa de Bernarda Alba* en el teatro General San Martín, siente “la necesidad de buscar materiales más puros, más crudos. Sin maquillajes, sin nada que tape” (Sosa, 2004: s/n). Los tres filósofos en cuestión son realmente tres profesores de filosofía que cuentan anécdotas de su vida, explican complejos problemas filosóficos, juegan al arco y la flecha, bailan, evalúan los bigotes de algunos



Proyecto Filoctetes. Emilio García Wehbi.
 Fot. Maricel Álvarez.



Proyecto Filoctetes. Emilio García Wehbi.
 Fot. Pablo Rojas.



*Sopa. Gabriel Baggio.
Fot. cortesía del autor.*

conocidos filósofos y comparten, junto con los espectadores, un *banquete filosófico* después del espectáculo.

En 2001 Bianchi realiza dos series de foto-performances; la primera consistía en una serie de fotografías que la artista se hacía sacar junto a parejas de recién casados, de esa manera compartía y construía un momento especial en la vida de estas personas. Para la segunda serie, la artista se hacía sacar fotografías junto a grupos de amigos y familias que se encontraban comiendo en un restaurant con motivo de un festejo o encuentro. La comida como construcción de lazos familiares es el tema de la acción de Baggio del 2002 (*Sopa*), en la que junto a su madre y abuelas, el artista cocina comidas típicas de sus raíces italianas, judías y argentinas. La comida era preparada en escena, servida a los asistentes y evaluada por catadores profesionales; las cocinas estaban ligadas con la misma conexión de gas, poniendo el acento en el parentesco que unía a los *cocineros*. En 2003 Tellas presentó *Mi mamá y mi tía*, primer espectáculo de los archivos, en el que *su propia* mamá y *su propia* tía juegan a las cartas, recuerdan sus años de juventud, hablan del amor y comparten, junto con los espectadores, una comida *sefardí* después del espectáculo.

Frente al despliegue de *shows* y *realities* que ofrecen los medios masivos de comunicación y entretenimiento, ¿cuál es el lugar de los medios artísticos y especialmente de las artes del espectáculo en la *sociedad del espectáculo*?

Frente al nuevo paradigma realista impuesto [por la televisión], a los otros medios y entre ellos especialmente al teatro no les queda sino aceptar y potenciar su ya evidente grado de artificio (escénico) que los creadores más lúcidos sabrán transformar en una realidad poética autónoma (Cornago, 2005b: 279).

Tellas reflexiona en el ciclo *Biodrama. Sobre la vida de las personas*²⁵: “En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo?”. La pregunta puede enlazarse con el diagnóstico que cuarenta años antes realizara Villanueva: “(...) en un mundo al mismo tiempo adormilado por saturación ante el exceso de informaciones, reclamos, estimulantes y tranquilizantes, en el que acontecimientos, pasiones y palabras significan poco, son

²⁵ Este ciclo, junto a Archivos y Proyecto Museos, atraviesan un conjunto de problemáticas complementarias, al respecto: Pinta (2005 y 2007) y Trastoy, *op.cit.*

necesarias nuevas herramientas de representación”. A este trabajo parecen abocarse cada una de esas propuestas.

“Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o en un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor” —decía Greco (en Katzenstein, 2007: 38)—. La descontextualización y recontextualización de fragmentos de la vida cotidiana de personajes anónimos y de los propios artistas, el mundo del trabajo, las historias familiares, las tradiciones culinarias, la experiencia escolar, entre otras, dejan expuestas las convenciones sociales y culturales que las rigen y hacen ostensible, a su vez, tanto las estrategias constructivas detrás del verosímil realista de la televisión (por oposición), como los artificios escénicos puestos en juego en la construcción de nuevas realidades poéticas.

¿En qué consisten estos procedimientos? En el caso de *Tres filósofos con bigotes*, nos encontramos con un programa de mano impreso en una *ficha bibliográfica* (como las que se usan para estudiar) y frente a unos profesores de filosofía que recitan unos versos en un idioma ininteligible (por medio del programa de mano-ficha sabremos que es griego). Ahora bien, estos elementos, propios de un espacio académico, son puestos sobre el escenario de un teatro junto con otros que ponen en crisis el anclaje referencial de los primeros: los juegos, las representaciones, las anécdotas personales, el baile. En un reportaje, Tellas señala:

(...) el mínimo teatral es que los tres tienen experiencia en ser mirados (son profesores, están acostumbrados a dar clases para 200 personas) y saben lo que es tener un texto y repetirlo. Con esas condiciones podía empezar a trabajar (en Sosa, 2004: s/n).

En el trabajo de di Renzo, se pone el acento tanto en el contexto de la educación como en sus contenidos: con respecto al primero, es a través de la ventana de su casa que la artista da clases a unos alumnos que la observan desde la ventana del aula, la clase se presenta como una puesta en escena que necesita de un escenario (porción de espacio-tiempo acotado), como del actor y del espectador. Con respecto al segundo de los elementos, los contenidos del programa de estudios resultan ser pequeñas acciones cotidianas, carentes del valor simbólico de los saberes escolares.

En el caso de *Mi mamá y mi tía*, el propio título (la utilización del deíctico “uni” como marca del sujeto de la enunciación) forma parte de una serie de estrategias en las que la propia Vivi Tellas muestra elementos de su propia biografía (el espectáculo era realizado en su propio estudio, ante pocos espectadores, que debían hacerse invitar). La directora dice:

De todo lo que me contaban mi mamá y mi tía, por ejemplo, yo les pedía que repasáramos las muertes, las traiciones, las mentiras y todas las historias que vengo escuchando, contadas siempre de la misma manera, desde que tengo 6 años. Esas eran las condiciones que estaba buscando (en Sosa, 2004: s/n).

El trabajo de Baggio opera con elementos similares, con el acento puesto sobre las tradiciones culinarias como símbolo de lazos familiares que hablan de una identidad presente, construida sobre los antepasados (italianos y judíos) pero, a la vez, diferente a ellos (Argentina). Los trabajos de Bianchi son como el álbum familiar de las bodas y las fiestas (pero también las vacaciones, los nacimientos, etcétera); recuerdo privado y a la vez público en el que el grupo familiar construye relatos y genealogías, en el que los lazos familiares son representados y cobran sentido. En el medio de estos eventos íntimos, un extraño (la artista) pide permiso para participar en ellos, tomar fotografías, exponerlas como obras de arte con títulos como *Última cena* (2001); la foto familiar, de repente, sale del espacio privado y de la órbita del uso familiar para pasar a formar parte de otra serie, de otro relato, de otras cadenas de representaciones, de otros sentidos. El reciente fenómeno del *fotolog* resulta paradigmático con respecto a la nueva modalidades de circulación pública de imágenes privadas.

(...) lo que se ve en escena es algo frágil, con muchos errores. Ves cómo las personas tratan de hacer algo, ves cómo fracasan, cómo vuelven a intentarlo de nuevo... y a la vez hay como una inocencia: todo el tiempo se producen situaciones de azar, imprevistos que me hipnotizan. No son experiencias cerradas (Tellas, en Sosa, 2004: s/n).

Según Féral, tres son los núcleos sobre los que el teatro del siglo XX (y podemos hacerlo también extensible a las artes de acción en sus distintas mani-

festaciones) ha revisado sus fundamentos a la luz de la reconsideración de la teatralidad: el lenguaje corporal del *performer*, el espacio en tanto elemento constitutivo de la relación espectáculo-espectador y, finalmente, la materialidad de los signos teatrales que abre las problemáticas de los aspectos visuales (y podemos agregar sonoros) y la perspectiva pragmática (y performativa) del hecho teatral (Féral, 2003: 50-51). En nuestro recorrido por algunas de las prácticas y los discursos del campo artístico argentino de las últimas décadas, hemos podido observar que el desarrollo de estas problemáticas desde diferentes lenguajes artísticos, propuestas estéticas y reflexiones éticas son consecuencias de una larga investigación en torno al paradigma de la teatralidad y “su concepción de la realidad como sistemas de representación en funcionamiento” (Cornago, 2005: s/n). Esto implica, para el pensamiento contemporáneo, comprender la realidad desde las limitaciones y los vacíos que subyacen a los sistemas de representación, en un constante proceso de reflexión y revisión de los dogmas, ideologías y discursos con pretensiones de verdad universal. Como señalaba Villanueva: “Toda construcción, en esas fronteras, debe ser provisoria para poder conservarse disponible. (...) Porque aquí, como siempre, lo que interesa es el hombre”.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, Rodrigo (2007), “Arte de acción argentino en el cambio de milenio. Entre lo parainstitucional y la reactivación de la esfera pública”, *Performanceología*, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/arte-de-accion-argentino-en-el-cambio.html>.
- CORNAGO, Óscar (2005a), “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, *telondefondo*, *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 1 (agosto), www.telondefondo.org
- (2005b), *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- FÉRAL Josette (2003), *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación, GETEA, FFyL, UBA.
- GARCÍA WEHBI, Emilio (2002), “Hábeas corpus”, *Página 12*, *Suplemento Radar* (diciem-

- bre), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-2002-12-12.html>.
- KATZENSTEIN, Inés (ed., 2007), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas y Fundación Proa/The Museum of Modern Art.
- KING John, (1985), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso, 2007.
- LEHMAN, Hans-Thies, (1999), *Le théâtre postdramatique*, París, L'Arche, 2002.
- LONGONI, Ana (2004), "Óscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", en Óscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 9-105.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2007), "Después del pop nosotros desmaterializamos: Óscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo", *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, ed. Inés Katzenstein, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas y Fundación Proa/The Museum of Modern Art, pp. 160-179.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, (1997), *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- MASOTTA, Óscar (2004), *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.
- OUVIÑA, David (2008), "El cine Vivo-Dito", *Museo de Arte Latinoamérica*, MALBA, http://www.malba.org.ar/web/cine_pelicula.php?id=2708&idciclo=476&subseccion=programacion_pasada.
- PACHECO, Marcelo (2007), "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965", *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, ed. Inés Katzenstein, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas y Fundación Proa/The Museum of Modern Art, pp. 16-27.
- PINTA, María Fernanda (2005), "Escenas e imágenes sobre la vida de las personas", *Revista Teatro CELCIT*, 28, www.celcit.org.ar/sec/pub/cat/sum/sumarios.php?num=28.

- (2006), “Interdisciplinariedad y experimentación en la escena argentina de la década del sesenta”, *Archivo Virtual de Artes Escénicas*, www.artesescenicas.uclm.es.
- (2007), “Escenarios posdramáticos y espectáculos mediáticos: Acerca de *Dame morbo y Fetiche*”, *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 3 (noviembre), <http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=03.ArtesEscenicas.Pinta.htm&idautor=55>.
- SÁNCHEZ, Nora (2002), “Muñecos esparcidos por toda Buenos Aires causaron sorpresa”, *Clarín* (noviembre), <http://www.clarin.com/diario/2002/11/16/s-03801.htm>.
- SONTAG, Susan, (1964), “Los happenings: un arte de yuxtaposición total”, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984, pp. 209-302.
- SOSA, Cecilia (2004), “Cuéntame tu vida”, *Página 12, Suplemento Radar* (octubre), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1748-2004-10-17.html>.
- TERÁN, Óscar (2007), “Cultura, intelectuales y política en los 60”, *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, ed. Inés Katzenstein, Buenos Aires/New York, Fundación Espigas y Fundación Proa/The Museum of Modern Art, pp. 270-283.

De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido*

Ileana Diéguez**

(...) ¿si nunca hubo realmente representación auténtica de la totalidad, la famosa “crisis” no consistirá en el hecho de que repentinamente ha quedado al desnudo —lo cual no necesariamente significa que haya una plena conciencia de ello— ese vacío constitutivo de representación? ¿Se trata quizás de una crisis de “hegemonía”, para reiterar una remanida fórmula gramsciana, en el sentido de que es la creencia misma en el valor de la “representación” como tal lo que ha sufrido un colapso más o menos definitivo? En cuyo caso nos encontraríamos, claro está, ante una crisis profundamente cultural, en el sentido más amplio y totalizador posible.

Eduardo Grüner (2005: 338)

Más allá de las clasificaciones de *otras* y *otros* modos de hacer *teatro*, me interesa problematizar la cuestión de la *teatralidad* en el amplio campo de lo artístico y en producciones estéticas cotidianas que trascienden el arte y por supuesto el teatro mismo. Esta fue una reflexión que comencé abordando desde la perspectiva liminal para referirme a prácticas artísticas y políticas en el contexto latinoamericano como escenarios y teatralidades liminales, y que ahora enfoco hacia las problemáticas representacionales y las teatralidades que se configuran en las prácticas socioestéticas.

Preguntarse hoy por la teatralidad, el teatro o el arte en general implica preguntarse por otra cuestión mucho más trascendente: el problema de la representación y sus declaradas crisis en todos los órdenes de la vida pública y privada. Más allá de repetir el lema de una crisis, el cual de ninguna manera niego, tendríamos que escuchar a quienes se han preguntado por el lugar que históricamente han ocupado los *representados* y los *representantes*, y preguntarnos entonces si junto con la crisis de la representaciones habría que reconocer que hemos padecido un gran vacío representacional, o para no ser tan pesimistas decir entonces que

* Este trabajo, si bien es la continuidad de un proceso de investigación que se concretó en el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires, Atuel, 2007), constituye parte de otra investigación en torno a la problemática de las *re-presentaciones* y que se desarrolla bajo el nombre *Acciones de la presencia y Políticas de la memoria*. Una síntesis de este texto fue presentada en las conferencias impartidas bajo el título “El malestar de la representación” en el Diplomado Reflexiones sobre el gesto teatral contemporáneo IV, 17, Instituto de Estudios Críticos y Proyecto 3, Facultad de Arquitectura de la UNAM, 28 de mayo, 2007, y en el XIV Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 30 de agosto, 2007; y también bajo el título “Espacios intermedios: diseminaciones de la teatralidad” en el encuentro Digitalizar lo efímero. Creación escénica y documentación en el espacio iberoamericano, Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 27 de noviembre, 2007.

** Coordinadora de Investigaciones del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México, DF. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Profesora en la Universidad Iberoamericana y en la Licenciatura en Actuación en la Casa del Teatro de la Ciudad de México. Es autora de los libros *Escenarios liminales (performances, teatralidades y política)* y, en colaboración con Josefina Alcázar, *Performance y teatralidad*.

hemos padecido un adelgazamiento y una usurpación de las políticas de representación.

“Teatralidad” y “representación” son dos términos que exceden el teatro. La representación como la teatralidad nos desbordan, y esta desacomodación, este “exceso” produce un profundo malestar para las academias acostumbradas a taxonomizar y acotar. Sobre todo en un tiempo en el que ya se hizo demasiado evidente que la representación como el *logos paterno* “se encuentra en completo desorden” (Derrida 1975: 252).

En un contexto de repetidas crisis representacionales no es solo la “gente de teatro” la que se ha planteado la crisis de la representación. Esta es una problemática que hace varios años comenzó a desarrollar la filosofía —como demuestran numerosos ensayos al respecto: Derrida, Lefebvre, Nancy, Grüner— y que responde a la propia crisis representacional en todos los órdenes de la existencia: las ideas, la lingüística, la política, la religión, la economía, la cultura y como parte de esta última, el arte.

Las relaciones entre el poder y su manifestación en todos los niveles de la vida de una comunidad-ciudad-país es similar a la modalidad clásica que establece relaciones jerarquizadas entre el director y la escena con sus actores y técnicos, cuestión esta ampliamente reflexionada por estudiosos teatrales como Evreinov al considerar las nuevas disposiciones escénicas de la vida durante y después de la Revolución Francesa; por etnosociólogos como Georges Balandier, quien consideró que lo político responde a una escenología; por teóricas de crítica cultural como Nelly Richard cuando se refirió al golpe militar ocurrido en 1973 en Chile como un “golpe de representación” (2001: 103); o por sociólogos como Eduardo Grüner, quien ha analizado cómo a partir de la profunda crisis abierta en diciembre-2001 el pensamiento político y todas las propuestas de las llamadas ciencias sociales y humanísticas en la Argentina se han visto en la necesidad de repensar sus categorías.

La representación es siempre un campo para el ejercicio de lo político, y su análisis más que discutir la sustitución del término —o lo que es lo mismo, derrocar un viejo rey para imponer otro— debería implicar una deconstrucción, un desmontaje del uso tradicional del concepto. Sin embargo, esa



*Sin título, técnica mixta.
Yuyachkani.
Fot. DVD Miguel Villafañe.*

deconstrucción resultaría vana “si llevase a algún tipo de rehabilitación de la inmediatez, de la simplicidad originaria, de la presencia sin repetición ni delegación [...]. Ese prejuicio antirrepresentativo puede impulsar las peores regresiones”, nos ha advertido Derrida (1987: 95).

La historia de las representaciones ha fundado sitios de legitimación donde se duplican y se pretenden reforzar presencias. Desde los territorios de la institución política —cualquiera que ella sea— hasta las tribunas artísticas, la *representación* como concepto ha sido legitimada por las relaciones entre verdad y sustitución. El vínculo histórico entre presencia y verdad que ha marcado una cultura logocéntrica forma parte de los continuos debates que hoy suceden en torno a la representación. Obsesionados por saber si lo que vemos es verdadero o ilusorio, si estamos en el mundo de lo real o en el de la mentira, la reflexión de Foucault (1999: 149) irrumpe y provoca: “La función de la filosofía consiste en delimitar lo real de la ilusión, la verdad de la mentira. Pero el teatro es un mundo en el que no existe esta distinción. No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdadero, si es real, si es ilusorio o si es engañoso; solo por el hecho de plantear la cuestión desaparece el teatro. Aceptar la no-diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio, es la condición del funcionamiento del teatro”. En esta observación habita una alta liminalidad y carga política que da cuenta de las manipulaciones filosóficas y muy especialmente ideológicas que se han esgrimido para solemnizar e institucionalizar el teatro en nombre de “la verdad”, a la vez que se explicita la conflictividad que en el terreno del arte impone la ilusión filosófica al buscar trascender las representaciones para alcanzar una “verdad”. Ambas cuestiones nos plantean la necesidad de desnudar el “conflicto de las equivalencias” (Grüner, 2004) que han determinado el manejo del concepto de *representación*.

Rebasando la cuestión propiamente teatral, el debate de la representación como sustitución de “verdad y presencia” debería considerar los inevitables desplazamientos de la presencia, su diseminación en la diferencia. La presencia como desocultamiento o aparición, regreso al origen, a la patria de la legitimidad, también sugiere “la nostalgia de una presencia oculta bajo la representación” (Derrida, 1987: 103) y el enlace con las tra-



*Sin título, técnica mixta.
Yuyachkani.
Fot. DVD Miguel Villaña.*

mas de la autoridad y los fundamentalismos. Este sería el punto a observar en el anunciado retorno de la teatralidad hacia los cuerpos de la presencia, teniendo en cuenta que esta negatividad representacional emerge en el contexto de una crítica filosófica al logocentrismo discursivo, al imperio del autor —en cualquiera de sus acepciones— como padre luminoso fundante de presencias-palabras-conceptos.

Lo que el teatro ya no puede ocultar ni anular es la crítica a una escritura teológica cuyo valor no parece estar en la escritura misma sino en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella: una escritura de referencialidades únicas, de significados trascendentes, y organizada como un *corpus* lógico, como un sistema jerarquizado. Esta fue la problemática expuesta por Derrida como “la escena teológica”, en diálogo con la crítica inaugurada por Artaud desde la primera mitad del siglo XX. La noción de *escena teológica* está supeditada a una estructura propuesta y vigilada por un autor-creador que a distancia exige la representación exacta del contenido de sus pensamientos. Representación que es llevada a cabo por intérpretes —directores, actores, escenógrafos— que intentan ejecutar fielmente los designios de un texto dramático, estableciendo una relación imitativa y reproductiva con ‘lo real’ (Derrida, 1967: 322).

En estos tiempos de borraduras y ensayos de parricidios dramáticos, cuando se proclama el regreso a la presencia, ¿es el retorno a la presencia de un padre/autoridad/director-autor? No habría que olvidar que el padre vigila siempre la escritura, cualquiera que ella sea, ni el fácil pasadizo que comunica entre sí a las figuras del rey, del dios y del padre (Derrida, 1975: 112).

A la presencia se han vinculado las figuras del poder —padre, rey o soberano—, como en el caso del sujeto hablante y autor de la escritura; pero también estas figuras están ligadas a la representación, como destaca Carlo Ginzburg (1998)¹ al referir las sucesivas formas en que el rey muerto era representado por imágenes de cera —en el caso de los emperadores romanos durante los siglos II y III—, por imágenes de madera o cuero en Francia e Inglaterra un siglo después, y por figurillas de madera durante el medievo. En todos los casos estas imágenes sustituían al cuerpo que no debía

¹ Ginzburg retoma aquí la información aportada por los estudios de Ernst Kantorowicz.

ser mostrado. De allí que más que plantear una relación de exclusión entre *presentacionalidad* y *representacionalidad*, lo que está en juego es el uso de las representaciones —como de las presencias— al servicio de los sistemas dominantes, pero también al servicio de una reconstrucción de las representaciones colectivas (Grüner, 2004: 10). Sin reducciones maniqueas, la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* invisibilizados por presencias totalizadoras.

Si buscamos el regreso a la presencia originaria no olvidemos, como nos recuerda Derrida, que “Artaud sabía que el teatro de la crueldad ni comienza ni se lleva a cabo en la pureza de la presencia simple” (1967: 340). Problematizar entonces la representación como espacio de *diferencias* —“una diferencia que no sería repatriable” ni reducible a “representaciones de lo mismo” (Derrida, 1987: 114)— invita a mirar este dispositivo como *desplazamientos* hacia los *otros*. Se trata de explorar las funciones de la representación, de desmontar los corpus que la sostienen y que pueden producir un efecto u otro, todo depende de las construcciones específicas, de las puestas en juego y de las políticas del acto y la mirada.

Hace algunos años ha comenzado a diseminarse cierta crítica a la representación, en ocasiones no precisamente como una problematización de los vínculos entre los tejidos del arte y los tejidos de la realidad, o de las relaciones entre los representantes y los representados, aspecto que podría quedar abarcado por las relaciones entre los actores y sus personajes, entre los personajes y las realidades que nos acotan, entre las figuras del orden y los ciudadanos-*performers* que acogen o transgreden las normas. Más de un grupo de creadores preocupados y animados por estas fisuras han intentado el regreso a los trabajos con la presencia, pero este impulso ha sido en ocasiones abordado como una estrategia formal o como una manera de desmontar las clásicas relaciones actor-personaje. Hace unos años pensamos en estas propuestas como *otras teatralidades* que desde lo conceptual y lo performativo intentaban plantear otras rutas fuera del realismo y fuera de la sumisión al texto y al ejercicio canónico de las puestas en escena (Diéguez, 2004). Pero no es únicamente la presencia del actor la que asegura la transgresión



Prometeo. Mapa Teatro.
Fot. Fernando Cruz, Fotografía
Colombiana - Banco de Fotos.



Damas de Blanco. La Habana.
 Archivo Web-Damas de Blanco.

del universo representacional del personaje, como tampoco podría reducirse la compleja crisis de las representaciones a la recuperación de lo corporal o lo performativo. No es un teatro del cuerpo el llamado a llenar el *vacío de diferencias* en que nos puede haber sumido un teatro del racionalismo, del realismo decimonónico o de las modas que se imponen desde los *centros culturales*. No es solo la representación como dispositivo escénico el que se problematiza, expande o transgrede, sino el *corpus* político de todas las formas de representación, incluyendo el artista que irrumpe en los espacios como *traza ética* —más que como *trazo estético*—, no solo una presencia física sino *el ser puesto ahí*, un sujeto y un *ethos* que se expone ante otros, más allá de la pura fisicalidad. La presencia es más que objetual o corporal, abarca la esfera del *ethos* y de la ética. No es la fisicalidad o la objetualidad pura la que aseguraría la salida de las simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones. Es en el espacio intersubjetivo y social donde se desmontan las representaciones y se *exponen* las presencias.

Me he preguntado qué presencia es aquella que invocamos o percibimos cuando miramos las escenas de hoy, las de la calle, las del *arte acción* y las de los teatros. En ambos espacios hay dimensión representacional, hay dispositivos semióticos y simbólicos. Algo sucede para ser realizado ante otros, somos convocados por alguien que nos configura en efímeros espectadores y testigos de un hecho ficcional o real, y que sin embargo busca trascender la instantaneidad. En esas presencias se encuentran y chocan tejidos diversos: la presencia como texto y la presencia como textura. La presencia como relato hermeneútico —el discurso sobre cómo veo al otro— y la presencia como testimonio o documento. La presencia como velo, la presencia como acto.

Pero también la representación como *desviación*, cuando en la escena teatral se toma el texto como pretexto y no se desea representar personajes, sino la propia condición de actores, y sin embargo, por la manera en que hablan, juegan o ironizan reconocemos que estamos ante un juego de roles; o la *representación presentacional* como *simulación*, cuando los *performers* hacen como que se planchan o se agreden el rostro (Gómez Peña en *El Mexterminator*) y se maquillan o marcan el

cuerpo para reconstruirlo como el de una “modelo golpeada” representando “un pueblo golpeado y abusado que insiste en presentarse como saludable y atractivo”(Lorena Wolfffer en *If she is Mexico, who beat her up*, incluido en Ferreyra, 2000). Y estos ejemplos de ninguna manera pretenden negar las múltiples acciones reales, no simuladas, que se producen en las *performances* artísticas. Tampoco la simulación es un problema, en todo caso es un elemento poético que pese a todas las diferencias aproxima el *arte acción* (*arte del comportamiento* o *performance art*) a las representaciones teatrales.

Los relatos y cuerpos invocados por la representación y la presencia han sido enfrentados en la bina “presencia/vida” y “representación/posteridad”. Estas asociaciones se han expuesto en vínculo político con la experiencia: la segunda remite “al poder de lo establecido y sus imágenes petrificadas” en los mausoleos. La otra “refunda espacios públicos de vida” (Buntinx, 2005). Pero esta también podría ser una bina maniquea. La misma acción que da pie al texto del cual proceden las citadas frases, las persistentes rondas de las Madres de Plaza de Mayo, también podría reflexionarse desde las (re)presentaciones (im)posibles que evocan ausencias y que hacen *visibles* los cuerpos ausentes (re)presentados.

Como plantea Grüner, las discusiones en torno a las *crisis representacionales* tienen que incluir las *crisis de los representados*: ¿quiénes son los *representados* que los sistemas dominantes no solo han *dejado de representar* sino que incluso han *prohibido representar*, evidenciando un *vacío* representacional que también ha comenzado a ser llenado por los *otros representables y actuantes*? Esos otros que ante las crisis representacionales se saben no-incluidos y “optan por incluirse en los *realia* sociales irrepresentables” (2005: 360), tal y como ha acontecido cuando las multitudes² han tomado las calles, los mercados, las ciudades, dándole *cuerpo real* a todas las teorizaciones: “cuando los *imaginarios* pierden su eficacia, los *reales* más inimaginables retornan desde los subsuelos de la materia amorfa e irrepresentable”(369).

Los tejidos de la presencia en los *dispositivos representacionales* también disparan problematizaciones sobre los *retornos de lo real* en el espacio del arte. Hal Foster ya introdujo una visión



Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires.

Fot. Ileana Diéguez.

² El concepto de *multitud*, circulado en el contexto de la filosofía y la teoría política italiana y en cuya conceptualización se destacan Paolo Virno y Toni Negri a partir de las ideas de Spinoza, implica una *multiplicidad de sujetos*, un *conjunto diferenciado*. En palabras de Negri: “Ella encarna un dispositivo capaz de potenciar el deseo de transformar el mundo” (en Ladagga, 2006: 205). Me importa destacar la idea de Ladagga cuando afirma que el concepto de *multitud* actualmente apunta a “la disolución de las formas de identificación características de la primera modernidad” (206). También Grüner (2005) ha retomado este concepto siguiendo el planteamiento de Negri sobre la *potencia constituyente de la multitud* como *permanente potencial de impulsos refundacionales*.

de *lo real* como trauma, “lo real que está debajo” (1996: 149). Desde el diagrama lacaniano de la visualidad, Foster analiza el deslizamiento en la concepción de *lo real*: “de la realidad como efecto de la representación a lo real en tanto traumático” (150). Expandiendo el horizonte, sobrepasando las referencialidades psicoanalíticas, no pienso en *lo real* como inscripción de la herida, sino como irrupción de lo inmediato, acontecimiento o textura, no superficie, porque no busco reducirlo a las taxonomías *pos* de lo epidérmico ni a “la fluidez de las superficies” en las mal llamadas “sociedades transparentes”. Ni como realismo ni como realidad construida en la representación, sino *lo real* que entra o invade, que se concreta entre el desecho de realidad funcional y el conjunto de acontecimientos que tejen la vida inmediata.

Disertando sobre lo que según Alan Badiou constituye la característica esencial del siglo XX, la “pasión por lo real”, Slavoj Žižek plantea esta pasión por lo real como una inversión exacta de la pasión posmoderna por la apariencia: paralelamente a la virtualización del entorno se ha desarrollado una “estrategia desesperada de regresar a lo real del cuerpo” (2002: 14). Estudios específicos sobre el campo escénico plantean que el teatro no aspira más a representar “la realidad” como imagen global y coherente del mundo; al contrario, el teatro no cesa de invocar y acceder a “lo real”, presentando las “realidades” según el punto de vista que se asuma ante el contexto (Saison, 1998: 43).

Los vínculos entre lo real y los territorios poéticos han sido desarrollados por artistas y ciudadanos comunes, en grados diferentes. En la segunda mitad del siglo XX Tadeusz Kantor trabajó sobre la tensión entre “la realidad del drama” y la “realidad de la escena”, interesado en explorar “la materia escénica”, en disolver la ilusión “para no perder contacto con el fondo que ella recubre”, con “esa realidad elemental y pre-textual” (1984: 177). Lo que Kantor llamó “la posibilidad de lo real” (1984: 236) fue la superación del principio de imitación en el arte y el surgimiento de la “expresión de la realidad por la realidad misma”, cuando la “realidad previa” se instaló en las propuestas de Duchamp y en prácticas artísticas —como el happening— apropiándose de acciones y objetos no estéticos que sin embargo eran precipitados de su



La Tanqueta del Pueblo. Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México.
 Fot. Ileana Diéguez.

medio y privados de sus funciones prácticas para habitar en un nuevo marco.

Después de Kantor y de Fluxus, lo real de la vida o de la realidad cotidiana ha ido manifestándose en el campo del arte escénico como irrupción, horadación o fractura del orden poético. Esta presencia —y no representación— de lo real concreto, mortal y cotidiano, se ha ido desarrollando en los marcos representacionales de la teatralidad fuera y dentro del teatro. Sin duda, los acontecimientos de lo real han funcionado como catalizadores de los espacios estéticos. La espectacularidad de la sociedad ha planteado profundos desafíos y transformaciones a las ficciones y discursos artísticos. Esta hibridación de situaciones, dispositivos y lenguajes ha ido constituyendo una “estética del collage” donde —como expresa Nelly Richard— se mezclan los “estilos del arte” y “el violento desorden de lo estético” (2006: 120 y 123). En ciudades donde el cuerpo se expone desnudo y se utilizan como *taparrabos* las fotografías de los políticos, cuestionándose en las calles la incongruencia de la prometida representatividad social, se esperaría que el discurso artístico no permaneciera ajeno a estas reales exposiciones de la presencia que horadan y movilizan los dispositivos representacionales.

Si bien muchos manifiestan afinidad con las ideas que profetiza el arte como productor de cambios sociales, me inclino por la idea de que son los *acontecimientos de lo real* los que han estado modificando el arte de estas últimas décadas. Numerosas producciones escénicas, visuales y performativas se han estado construyendo con materias, cuerpos, objetos reales y/o cotidianos que exponen trazos de memorias, que proyectan una carga aurática cultural, produciendo relatos, situaciones y acontecimientos reales. Pienso en creadores como Doris Salcedo, Rosemberg Sandoval y el colectivo Mapa Teatro, en Colombia; Teresa Margolles, Vicente Razo, Jesusa Rodríguez, Rosa María Robles, Alvaro Villalobos, Lorena Wolffer, Juliana Faesler y la Máquina de Teatro, Héctor Bourges y el Teatro Ojo, Conchis León y la agrupación SA' AS TUN, Raquel Araújo y sus *performers* de La Rendija, en México. En Buenos Aires, el espectáculo *A propósito de la duda* (2000) —con dramaturgia de Patricia Zangaro—, que detonó el movimiento Teatro por la Identidad, fue construido a partir de los testimonios y archi-



*Acciones de la Resistencia Civil.
Ciudad de México.
Fot. Ileana Diéguez.*



Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Ileana Diéguez.

vos proporcionados por las Abuelas de Plaza de Mayo; en él se introducía el discurso lúdico-performativo de los *escrachés*³ que desde 1995 encabezan los miembros de HIJOS⁴.

Desde los años sesenta algunos creadores han utilizado la escena para testimoniar las memorias del horror. El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramaturgicos y teóricos que proponían la incorporación de testimonios y documentos en soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una pátina poética como representaciones simbólicas de la realidad en el marco de la ficción. El escenario del Teatro-Documento —decía Weiss— no muestra ya la realidad momentánea, sino *la copia de un fragmento de realidad* arrancado de la continuidad viva (1976: 102). El arte de la última década, al retomar procedimientos documentales vinculados a la práctica testimonial ha sido un canal para propiciar el inicio de *(im)posibles reconciliaciones*. Pienso en las acciones realizadas por el Grupo Yuyachkani durante las Audiencias Públicas coordinadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el 2002; en las creaciones que han integrado los ciclos de Teatro por la Identidad en Argentina y en la repercusión social que han logrado, apoyando la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. En Sudáfrica, William Kentridge y Jane Taylor, elaboraron *Ubu and the Truth Commission* a partir de los testimonios presentados por los sobrevivientes y por los propios verdugos durante el *apartheid*, en las audiencias convocadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 1996. Las teatralidades documentales y testimoniales hoy introducen directamente en la escena *presencias de lo real*. Hoy el documento puede manifestarse como la irrupción de lo real-testimonial produciendo un efecto de desgarramiento explícito sobre la escena, como ha podido apreciarse en el trabajo de Groupov, *Rwanda 94* (1999), al colocar declaraciones de ruandeses y la presencia directa de Yolanda Mukagsana, dando su testimonio como sobreviviente del etnocidio contra la población tutsi.

En Lima, el Grupo Yuyachkani utilizó estrategias documentales en la construcción de su último trabajo colectivo, *Sin título, técnica mixta* (2004). La documentación reunida durante el proceso de investigación y creación fue directamente introducida en el espacio escénico, el cual quedó conver-

³ Del lunfardo *escrachar*: señalar. Acciones realizadas para evidenciar a los militares responsables de las violaciones a los derechos humanos, y liberados de todo juicio por las leyes de obediencia debida y punto final hacia el final de los años ochenta en la Argentina.

⁴ Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, agrupa a los hijos de desaparecidos y asesinados por razones políticas en Argentina durante la última dictadura militar.

tido en una especie de archivo de la memoria en el que se integraban fotos y fotocopias de sucesos históricos recientes, libros de historia, cuadernos de notas, diarios de trabajo, retazos de cartas, vestuarios y elementos alusivos a la realidad peruana, muñecos, máscaras y diversos objetos. Los cuerpos de los actores/actrices o *performers*, estaban en registro documental (Rubio, 2004: X). Sobre la *kushma asháninka* que portaba Ana Correa se imprimieron las fotos tomadas por Vera Lentz en las comunidades esclavizadas por Sendero Luminoso. Sobre el traje andino que vestía Débora Correa se exponían los testimonios de mujeres campesinas víctimas de violaciones y del plan de esterilización masiva. En Bogotá, la agrupación Mapa Teatro realizó la performance *Prometeo* sobre las ruinas de El Cartucho, un barrio demolido en pleno centro de la ciudad. Los *performers* allí no fueron otros que los propios exhabitantes del barrio, exponiendo una memoria viva.

Diferenciado del teatro documento introducido y desarrollado por Peter Weiss, los llamados “teatros de lo real” no traducen, no textualizan los acontecimientos, sino que los insertan evitando la reelaboración, en una vocación casi fotográfica y *textúrica*, no solo documental sino testimonial, que algunos han llamado “realismo ético” (Saison, 1998: 19). La política del cuerpo se ha ido configurando en estrechos vínculos con la práctica testimonial. A través del cuerpo los actores y *performers* dan testimonio por los que ya no pueden testimoniar, porque fueron las víctimas de las políticas de exclusiones, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de las garantías ciudadanas tan comunes en este continente. Como expresó Miguel Rubio:

Si nuestros actores buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora. (2006: 32-33).

Estos escenarios también han modificado el *status* del artista. Practicantes a la vez que participantes, implicados a la vez que “observadores”, mediadores y testimoniantes, los creadores juegan una condición dual y roles menos protagónicos; más que representar un *status* asumen su trabajo como una praxis para develar y visibilizar utili-



Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Enrique González.



*Acciones de la Resistencia Civil.
Ciudad de México.
Fot. Ileana Diéguez.*

zando su propio “plus diferencial”. Por su presencia pasan los otros. No es presencia para sí, está contaminada, afectada, implicada, cargada de ausencias que se empeñan en visibilizar; incluso se desenvuelven como colaboradores o propiciadores de acciones que incentivan la producción simbólica del *ethos* ciudadano en los escenarios de las *polis*. Tal como lo hicieron los miembros del Colectivo Sociedad Civil en Lima (2000) durante la convocatoria para que todas las personas que lo desearan acudieran a “Lavar la bandera” en la Plaza Mayor, en plena crisis sociopolítica, cuando Fujimori intentaba terceras reelecciones. O como ha estado sucediendo en la ciudad de México con las convocatorias de la Resistencia Creativa liderada por Jesusa Rodríguez para construir acciones simbólicas y utilizar estrategias artísticas en las protestas ciudadanas.

Un año después de las manifestaciones espontáneas ante los bancos argentinos, el grupo Etcétera (conformado por artistas visuales y escénicos, principalmente *performers* de marcada influencia neodadá) realizó *El Mierdazo*, convocando a la población a lanzar su excremento ante las puertas del Congreso Nacional, en el mismo momento en que los diputados debatían el presupuesto económico del año. Esta acción (*Shit happening*) curiosamente fue seleccionada por los curadores de la muestra *ExArgentina* que se exhibió en el museo Ludwig de Colonia, Alemania, en el 2004.

Acciones como las referidas, en el campo del arte o incluso fuera de los marcos artísticos, son sobre todo *prácticas liminales* que cuestionan la categoría de ‘obras’, trascendiendo la dimensión contemplativa y proponiendo modos más participativos, configurándose también como *prácticas esencialmente políticas* en las que se involucran ciudadanos y creadores que utilizan los recursos artísticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimarlas como producciones estéticas.

El tejido que hoy define ciertos gestos artísticos revela las hibridaciones y negociaciones entre los espacios de lo real y los espacios poéticos, deteniendo el velo representacional para producir visibilidad, evidencia. Más que inspirarse en la trama social, el arte se inserta en ella (Bourriaud, 2001: 18), de manera que hoy lo real no es exclusivamente tratamiento temático en el universo de la fic-

ción, sino que es la textura y el gesto inscrito en la práctica estética, encuentro y también documento, gesto y acto ético. Muchas de las acciones en las que pienso y a las que me he referido en este texto y otros constituyen rituales de la memoria, documentos vivos, abiertas y procesuales *puestas* en el espacio social (Diéguez, 2007).

Retomo la pregunta lanzada por Grüner (2004: 17): si acaso el colapso de las formas de representación en la economía, en la política, en el arte, pueden ser indicadores o síntomas de un “retorno de lo real” que induzca a *un regreso del realismo entendido como un regreso de la materia “representable”*, de un conflicto productivo entre la imagen y el objeto que genere formas nuevas, creativas y vitales de la relación imposible pero inevitable entre lo representante y lo representado. Ante esta pregunta, más que preocuparnos por buscar neologismos deberíamos detenernos a reflexionar sobre esos acontecimientos, fuera del teatro, que hoy refundan la representación “como producción colectiva de nuevos [...] sentidos para la simbolización de la polis” (Grüner, 2004: 17).

Cuando se ha roto *la distancia* entre los *representantes* y los *representados*, cuando la representación se realiza por las acciones de las presencias que ya no admiten *delegados*, se instala la cercanía que refunda el aura de lo re-presentacional⁵. Y esa “restauración de la cercanía” mediante “el retorno de lo real forcluido por la representación” (Grüner, 2004: 11) podría ser un acto obsceno para quienes conciben la representación como la sustitución en *figuras representables* del cuerpo *descompuesto* del rey que *debería* permanecer “fuera de escena”. En un sentido diferente al desarrollado por Grüner cuando reflexiona sobre el *doble cuerpo de los soberanos* en los funerales medievales donde el cuerpo descompuesto del rey permanecía oculto mientras era representado por una figurilla, utilizo la frase *cuerpo desbordado* —y no descompuesto— que el poder desearía mantener “fuera de escena” y sustituir por *figuras adecuadamente representables*. Evidentemente, cuando digo *cuerpo desbordado* me refiero al cuerpo de *los otros no-incluidos* por los sistemas hegemónicos de representación. Esta acción consciente y a contra-sentido de los *cuerpos desbordados* la considero como *política de obscenidad* que subvierte las representaciones prohibidas.



Acciones de la Resistencia Civil. Ciudad de México. Fot. Ileana Diéguez.

⁵ Hay una directa referencia a la visión benjaminiana del aura y su reinstalación en las proximidades rituales y políticas, situación ya planteada en el texto de Grüner; también expuesta en mis análisis de las teatralidades de la resistencia en México 2006 (Diéguez, 2007: cap. VI).



*Acciones de la Resistencia Civil.
Ciudad de México.
Fot. Ileana Diéguez.*

En los acontecimientos desatados en la ciudad de México a partir de julio del 2006 por la Resistencia Civil, en los cacerolazos de las mujeres que tomaron los medios en Oaxaca o de aquellos hombres y mujeres que salieron a las calles en diciembre del 2001 en Argentina, en las caminatas de las Damas de Blanco en la ciudad de La Habana, en las rondas de cada jueves de las Madres de Plaza de Mayo, en las procesiones e instalaciones públicas realizadas por los familiares de las Muertas de Juárez y en las acciones de los Cuatrocientos Pueblos en México, se configuran *representaciones* colectivas de los cuerpos subalternos que toman los espacios públicos y los desbordan de *presencias* para *representar* sus demandas por cuenta y mandato propio, sin ninguna función delegacional o sustitutiva ellos/ellas ejercen las *políticas de obscenidad* que transforman las “disposiciones escénicas” de los espacios sociales.

Los cambios en las disposiciones escénicas y en la teatralidad de ciertas épocas marcadas por radicales acontecimientos sociopolíticos, han sido abordados por el teatrasta de origen ruso Nicolás Evreinov, interesado en estudiar “el espectáculo sin fin” (1930: 67) de la existencia humana y los roles sociales, más cercano a la premisa *shakespeareana* del mundo como un gran teatro y a buscar cada detalle que revelara “la incesante teatralización de la vida” (72), invirtiendo desde su perspectiva las miradas tradicionales que vinculan teatralidad y teatro al considerar que “el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad”(50). Evreinov planteó la teatralidad como una situación pre-estética (42) determinada por el instinto de transfiguración capaz de crear un “ambiente” diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida. Viviendo en la misma época y en la misma ciudad que Artaud, escribiendo textos relacionados en los mismos años —entre 1927 y 1930—, además de coincidir con aquel en las fuertes críticas al estilo realista que falsificaba la vida de la escena y en la apreciación de las convenciones “irrealistas” que animaban el teatro oriental, también coincidió en la observación de la teatralidad en los escenarios naturales y efímeros:

La vida de una ciudad, de cada país, de cada nación, está sometida a una disposición escénica (...) Paseándome por las calles, encontrán-

dome sentado en el restaurante, visitando los bulevares, los almacenes de París, de Londres, de Nueva York, o de algún otro sitio del mundo, analizo siempre el gusto y las aptitudes de ese director escénico colectivo —el público— que modela la materia teatral que le es sometida según sus planes y sus proyectos escénicos. Decreta el uso de tal o cual indumentaria, prescribe el arreglo de los objetos varios, determina el carácter general y el decorado de la escena en donde los juegos cotidianos son representados. Veo peatones, barrenderos, automovilistas, agentes de la seguridad, y observo la “máscra” colectiva de tal calle, de tal barrio de la ciudad (121).

También como Evreinov, Georges Balandier contribuyó a la observación de teatralidad en la vida cotidiana y consideró la sociedad como un “escenario múltiple”, mucho “antes de que el teatro hiciera de él su espacio específico” (1992: 163). Estas ideas son hoy *disparadores* productivos para percibir la teatralidad que habita en muchos acontecimientos representacionales cotidianos, fuera de los marcos artísticos. Pero es necesario plantear una doble problemática: el reconocimiento de la configuración escénica de imaginarios sociales fuera de las acotaciones artísticas, y la búsqueda de lo que Artaud planteó como “fuerza comunicativa” y realidad de las acciones que hacen de cada espectáculo un acontecimiento⁶. Es decir, me interesa especificar que no es por cansancio o agotamiento de las formas teatrales tradicionales por las que llegamos a la percepción de las teatralidades en los espacios sociales. De alguna manera, la existencia y el reconocimiento de ambos escenarios —los artísticos y los sociales— implica una puesta en relación consiente, o no, de estos espacios y situaciones. A ello me refería cuando me preguntaba sobre la posible resonancia que en el mundo de la creación artística podrían tener ciertas estrategias representacionales callejeras realizadas por la ciudadanía. Sobre el “denso contenido simbólico y ritual” que alcanzan algunos acontecimientos que interpelan al resto de la colectividad ha reflexionado Hernán Vidal para proponernos la idea de una “teatralidad social”: “Ningún aspecto de la actividad de teatro profesional podrá tener trascendencia colectiva sino en diálogo, continuidad y contraste radical con esa teatralidad social englobante”, expresa Vidal (1995: 15). Es precisamente esa capacidad de

⁶ Me estoy refiriendo al texto de Artaud (1969) “El teatro Alfred Jarry”, donde describe una redada policial como “espectáculo total” o “teatro ideal”.



Acciones de la Resistencia Civil.
Ciudad de México.
Fot. Enrique González.

diálogo con la realidad la que —parafraseando a Artaud— me ha sacudido, por el dinamismo interior de un espectáculo en relación directa con las angustias y preocupaciones de la vida, y la que me llevó a detenerme en la alta teatralidad de los escenarios sociales mexicanos durante algunos meses del segundo semestre del 2006.

La teatralidad como percepción de un espectador o “creador rebelde” (Evreinov, 1930: 197), también denotada por Josette Féral como “mirada que postula y crea un *espacio otro*”, diferente del cotidiano, y sobre todo como noción extrateatral, fuera del marco del teatro codificado por la tradición y sustentado por las instituciones, es la noción que me ha interesado recuperar para dar cuenta de los escenarios de la Resistencia que tomó calles y plazas de la ciudad de México. La capacidad de *crear un espacio extracotidiano en el flujo de lo cotidiano*, de poner en el espacio público un imaginario colectivo que contra toda disposición oficial y contra los pronósticos de docilidad, subvirtió la decisión autoritaria de la “obediencia debida” a las manipulaciones y estafas electorales que ya parecen formar parte de la historia contemporánea latinoamericana, tomó cuerpos, vestidos, colores, objetos y vida en las acciones que hicieron del zócalo de esta ciudad el más vivo escenario de “teatralidades” creadas por un “director colectivo”, para usar el término idealizado por Evreinov, y que preferiría connotar como *creadores de teatralidades y acciones colectivas de resistencia*.

Aquellas performances o “teatralidades” de la Resistencia, colocaban en los escenarios cotidianos “conductas sígnicas” que no se desvinculaban de sus fines prácticos e inmediatos (“conducta directa”). Si bien estas acciones tuvieron una representacionalidad política propia, es en el extrañamiento y en la producción de lenguajes simbólico-metafóricos donde ellas alcanzaron un *potens* y devinieron gestos extracotidianos que desautomatizaron las comunes gesticulaciones políticas. Indudablemente, esta percepción sugiere una *teatralización de la política*, un despliegue de imaginarios en formas escénicas que se concretan ante otros, exponiendo cuerpos y sujetos comprometidos con las acciones que se despliegan. No se trata de las criticadas formas de la sociedad del espectáculo que problematizó Guy Debord, porque los representantes y los

representados pertenecen en este caso al espacio social más amplio, y no al espacio jerarquizado del poder. En todo caso, se han carnavalizado las estrategias de la sociedad del espectáculo y el mundo de abajo toma las calles para escenificar y protagonizar la política.

De cualquier manera, se trata de una problemática ya desarrollada por algunos estudiosos de las artes escénicas que han indagado teatralmente los espacios sociales en momentos de crisis y/o agitación política. Además de Hernán Vidal, hay que considerar los estudios de Alicia del Campo (2004) sobre las teatralidades de la memoria en Chile durante el período de transición y sobre la teatralidad social. Otras estudiosas como Josette Féral y Helga Finter (2003) también se han preguntado si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente al cotidiano. Victor Turner ha señalado “el potencial ‘teatral’ de la vida social” (2002: 74). En todos estos casos se establece la dinámica desde la mirada del espectador. Como especifica Helga Finter la “teatralidad de lo cotidiano solo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica” (2003: 36), y aún cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en un espacio no enmarcado por principios estéticos, sino acotado por una percepción capaz de reconfigurar mundos y desatar otros imaginarios.

Teatralidades de la Resistencia, acciones-intervenciones o performances ciudadanas, ninguna de estas frases busca regresar aquellas acciones al estrecho marco de la *estética tradicional*, donde por supuesto no tendrían cabida. Incluso, la palabra “performance” no tiene como única referencia la *performance art* desarrollada por los artistas plásticos —y no los escénicos— hacia finales de los años cincuenta. Utilizo la palabra “performance” en el sentido en que la usara la “antropología liberada” de Victor Turner (2002: 107): una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante las acciones públicas. En un campo diferente al de los “performances culturales” —donde se incluirían los “dramas estéticos”—, Turner ubicó los performances y “dramas sociales”, entendidos estos últimos como expresiones “no-armónicas o disonantes del proceso social que surge en situaciones de conflicto” (107), suspendiendo los juegos nor-



*Acciones de la Resistencia Civil.
Ciudad de México.
Fot. Ileana Diéguez.*

mativos e institucionales. Curiosamente, cuando Turner escribe este texto, hacia mediados de la década del ochenta, ya vislumbraba “el derrumbe generalizado de las fronteras entre varias ciencias y artes definidas convencionalmente, y entre estas y los modos de la realidad social” (114); mientras en esta primera década del siglo XXI, según los contextos, puede resultar polémico discutir fronteras y liminalidades.

La reflexión en torno a prácticas como las desarrolladas en México, y de maneras distintas también realizadas en otras ciudades latinoamericanas, invitan a preguntarnos sobre el lugar de la teatralidad en una sociedad que se ha apropiado carnavalizadamente de las estrategias espectaculares, produciendo “teatralizaciones” de lo real insufladas por una corriente lúdica. Si bien no han sido producidos como arte tampoco se perciben como acontecimientos comunes: son gestualidades simbólicas en los espacios de lo real. Se trata de situaciones extracotidianas en las que se hace uso de dispositivos comunicacionales y representacionales utilizados en el campo artístico y que —como ya observó Finter (2003: 38) al analizar los cacerolazos argentinos— nos hablan desde “otro lugar”, que “no es el de las artes, pero tampoco el de la realidad pura”. Si bien esta teórica define ese “otro lugar” como “espacio potencial intermediario”, retomo la frase como espacios potenciales *intermedios*, pues más que ser situaciones mediadoras las percibo como *cuerpos intermedios* que se insertan en la trama social, que se construyen en el intersticio creado por la práctica social en un contexto específico, lo que desde el punto de vista de Bourriaud (2001) es una *práctica relacional*.

Desde la mirada teórica que observa los rasgos liminales como situaciones creadas en los intersticios de dos campos o realidades, la noción de espacios potenciales como *corpus intermedios* resulta una metáfora que participa de esta condición liminal, sobre todo cuando se inserta para reflexionar en torno a fenómenos de la vida social que sin ser construidos como formas estéticas devienen extracotidianos y poéticos por el extrañamiento de lenguaje que representan, y aunque emergen como gestos en el plano de la vida social, en el ámbito de la praxis política, también constituyen producciones de lenguaje. Estas prácticas como aquellas que desde el arte mezclan los espacios cotidianos

y estéticos nos invitan a problematizar el uso de conceptos como *teatralidad* y *representacionalidad*, diseminando la propia teatralidad sin ninguna posibilidad de restringirla al espacio del teatro como institución disciplinar; en todo caso podríamos entenderla como un teatro trascendido y diseminado en los escenarios cotidianos. Si el “núcleo duro de lo real” (Žižek, 2002: 21) atraviesa la fantasía y horada las ficciones, el teatro también ha sido trascendido por la diseminación de la propia teatralidad en los escenarios inmediatos y cotidianos de lo real.

Lo que potencian estas situaciones podría encontrarse, siguiendo la mirada de Adorno, en “la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica a otras cosas que ya están fuera de la estética” (1992: 240). Este “*malaise dans l'esthétique*” (Rancière, 2001) nos sitúa ante otra problemática que instala el propio malestar de la representación. No representar tendría que poner en acción la sentencia de Adorno contra la estética de la contemplación. ¿Será entonces *otra* “estética” de la participación (¿“utopías de proximidad”?) la que nos instale en un espacio donde se clausuran las representaciones? ¿Y será que la presencia puede comunicar fuera de la instancia representacional? ¿O podremos aspirar a modos representacionales que privilegian las diferencias?

(...) el ideal de la fiesta pública que sustituye a la representación y un cierto modelo de sociedad perfectamente presente en sí, en pequeñas comunidades que hacen inútil y nefasto, en momentos decisivos de la vida social, el recurso a la representación, a la suplencia, a la delegación tanto política como teatral (Derrida, 1967: 336).

Nos están recordando a Rousseau y su sospecha del *representante en general*; nos recuerdan su propuesta para reemplazar las representaciones teatrales por fiestas públicas sin exposición ni espectáculo, sin “nada que ver” y donde ya no habría espectadores ni actores, ni mediadores. Simplemente participantes o vividores. Pero siempre me causan sospecha los reemplazos, las sustituciones como las anulaciones.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1992), *Teoría Estética* (1970), Madrid, Taurus.
- ARTAUD, Antonin (1969), *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro.
- BALANDIER, Georges (1992), *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación* (1992), trad. de Manuel Delgado, Barcelona, Paidós.
- BOURRIAUD, Nicolas (2001), *Esthétique relationnelle*, París, Les Presses du Réel.
- BUNTIX, Gustavo (2005), “Desapariciones forzadas / resurrecciones míticas (Fragmentos)”, *Intermezzo Tropical*, 3, pp. 27-40.
- DEL CAMPO, Alicia (2004), *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Mosquito Comunicaciones.
- DERRIDA, Jacques (1967), “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 318-343.
- (1975), *La Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- (1987), “Envío”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 77-122.
- DIÉGUEZ, Ileana (2004), “Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo...”, *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 5, pp 87-95. Publicado también en: *Arteamérica*, 8 (2005), Revista electrónica de Artes Visuales, Casa de las Américas, La Habana.
- (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*, Buenos Aires, Atuel.
- EVREINOV, Nicolás (1930), *El teatro en la vida*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- FÉRAL, Josette (2004), “La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral”, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galerna, pp. 87-105.
- FERREYRA, Andrea (comp. y ed., 2000), *Arte Acción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*, México, s/e.

- FINTER, Helga (2003), “¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania”, *Teatro al Sur*, 25, pp. 29-39.
- FOSTER, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel (1999), “La escena de la filosofía”, *Estética, ética y hermeneútica*, Barcelona, Paidós, pp. 149-174.
- GINZBURG, Carlo (1998), *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*, São Paulo, Schwarcz LTDA, 2001.
- GRÜNER, Eduardo (2004), “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”, *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*, Buenos Aires, GESAC, pp. 7-18.
- GRÜNER, Eduardo (2005), *La Cosa política o el acecho de lo Real*, Buenos Aires, Paidós.
- KANTOR, Tadeusz (1984), *El teatro de la muerte*, selec. y presentación Denis Bablet, Buenos Aires, La Flor.
- LADAGGA, Reinaldo (2006), *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- RICHARD, Nelly (2001), “Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural”, en *Pensar en/la postdictadura*, ed. Nelly Richard y Alberto Moreira, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 103-114.
- RICHARD, Nelly (2006), “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, ed. Simón Marchán, Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 115-126.
- RUBIO, Miguel (2006), *El cuerpo ausente (performance política)*, Lima, Grupo Yuyachkani.
- SAISON, Maryvonne (1998), *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris-Montreal, L'Harmattan.
- TURNER, Víctor (2002), “La antropología del performance”, en *Antropología del ritual*, ed. Ingrid Geist, México, Instituto Nacional de

Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 103-144.

VIDAL, Hernán (1995), "Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981", *Gestos*, 19, pp 13-39.

WEISS, Peter (1976), "Notas sobre el Teatro-Documento", *Escritos Políticos*, Barcelona, Lumen, pp. 99-110.

ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2005.

REFLEXIONES DESDE LA ESCENA

Persistencia de la memoria

Miguel Rubio*

“Vine a Lima a recuperar mi cadáver”, así comenzaría mi discurso cuando llegase a esa ciudad¹.

Alfonso Cánepa, dirigente campesino torturado, masacrado, muerto, mutilado y enterrado de modo incompleto en una fosa común, viaja de Ayacucho a Lima para recuperar las partes perdidas de su cuerpo que seguramente, piensa, sus asesinos se llevaron a la capital.

Alfonso Cánepa, personaje que protagoniza *Adiós Ayacucho*, ha contado su historia en innumerables ocasiones desde 1990, año en que se estrenó la obra, y ha llegado siempre en su narración a la Plaza de Armas de Lima.

Pero el mediodía del cuatro de junio de 2001 Alfonso Cánepa no estaba en la Plaza de Armas de Lima dentro de la ficción, sino que estaba físicamente frente al Palacio de Gobierno, esperando a que el Presidente del Gobierno de Transición firmara el decreto que iba a ordenar la creación de una Comisión de la Verdad en el Perú. Mientras esperábamos junto a las organizaciones de familiares de secuestrados, detenidos, desaparecidos, víctimas de la violencia y otras organizaciones de Derechos Humanos, Augusto Casafranca, actor que le presta la voz y el cuerpo a Alfonso Cánepa, dijo una vez más:

Señor Presidente:

Por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la República lo siguiente:

El 15 de julio, fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido.

Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, a la que añado ahora la mía propia pidiéndole a Ud. me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima. Como usted bien sabe, todos los códigos nacio-

* Director y miembro fundador de Yuyachkani (Lima, 1971).

¹ De *Adiós Ayacucho*, narración de Julio Ortega, en versión teatral de Miguel Rubio y unipersonal de Augusto Casafranca estrenado en 1990.

nales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no solo el derecho inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social. Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en la subversión. No señor, la violencia se origina en el Sistema y en el Estado que usted representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si usted leerá esto mío.

Un antepasado más cándido que yo, escribió una carta dirigida al rey de España de más de dos mil páginas que tardó más de doscientos años en ser leída; en cambio el discurso de Valverde o el discurso de Uchuraccay se leerán en todos los colegios de este país como dos columnas del Estado. Por último espero que usted hará todo lo posible por no demorar más mi entierro².

Tales palabras resonaban en medio de ropas tendidas en el piso rodeadas de flores y velas encendidas, como se ponen en los velorios de los muertos cuyos cuerpos no han sido encontrados. La voz del personaje se anticipaba a lo que oíríamos más adelante de las propias voces y el llanto de las verdaderas víctimas y de sus familiares.

Estando allí, frente al Palacio de Gobierno, me hice una vez más la pregunta: ¿Y el teatro, qué puede hacer en este momento? ¿Y Yuyachkani, qué tiene que decir?

Teatro por la vida

En 1988, en pleno auge de la violencia política, y en coproducción con la Asociación Pro Derechos Humanos (Aprodeh), organizamos el Primer Encuentro de Teatro por la Vida, con la participación de grupos de teatro de Lima y del interior del país. Entonces eran frecuentes las ejecuciones de civiles, el descubrimiento de tumbas clandestinas,

² Ídem.



*Contraelviento. Yuyachkani.
Fot. Miguel Villafañe.*

y aumentaba de manera alarmante el número de personas desaparecidas.

Las condiciones en las que trabajaban los grupos teatrales del interior, especialmente en las zonas de emergencia, eran realmente inimaginables.

El Primer Encuentro³ fue realizado como parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú, en el marco de la celebración del 40 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Entonces dijimos:

Este evento es nuestra modesta respuesta, desde el teatro, contra el peligroso avezamiento ante la muerte impune, contra la indolente costumbre que parece envolvernos inconteniblemente frente a la violación permanente de los derechos humanos. El teatro, que muestra, deslumbra e inquiere, se convierte también así en una respuesta consciente y decidida, cuando la violencia política, en nuestro país, durante los últimos años, ha logrado erigirse sobre una viejísima violencia estructural que se ejerce desde las más recónditas instancias del Estado.

Nosotros nos negamos a que la vida del pueblo se consigne como un simple dato estadístico. Nos negamos a que los políticos y técnicos que manejan el país hagan pasar por verdad la inevitabilidad de la muerte de niños, mujeres y hombres del pueblo peruano. Nos negamos a aceptar el flaco humor, la broma cruel que significa decidir el número mayor o menor de muertos que se requiere para terminar, supuestamente, con la inflación. Nos negamos a aceptar la disyuntiva de muerte inmediata o muerte lenta para los hijos del pueblo, como posible solución a una crisis profunda y des-

³ En 1988 participaron en el Primer Encuentro los Grupos Audaces de Arequipa, Yawar Soncco de Ayacucho, Rodolfo Rodríguez de Cusco, José María Arguedas de Andahuaylas, Algovipasar de Cajamarca, Olmo de Trujillo y Yuyachkani.

En 1990, se realizó el Segundo Encuentro donde participaron los grupos Raíces de Lima, José María Arguedas de Andahuaylas, Expresión de Huancayo, Magia de Lima, Barricada de Huancayo, Kapuli de Cusco, Cuatrotablas de Lima. Estuvieron también Malayerba de Ecuador, La Candelaria de Colombia, Teatro Dos de Chile, Silvia Barrios de Argentina y Fora do Serio de Brasil.

En junio de 1998 dentro del marco de la celebración de los 50 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, se organizó el Tercer Encuentro, como una respuesta en contra de la impunidad y el olvido de las numerosas violaciones de los derechos humanos ocurridos en el Perú en los últimos 25 años.

En dicho evento se presentó una retrospectiva de las obras de Yuyachkani que aluden en forma directa a la problemática de los derechos humanos. Ante un público que llenó la sala teatral del grupo, en su mayoría jóvenes, se repusieron las obras *Adiós Ayacucho*, *Retorno*, *No me toquen ese valse* y *Baladas del Bien-Estar*.

Un día antes del inicio del Encuentro, cuarenta actores y músicos, tomaron la Plaza San Martín, ubicada en el centro de la capital, con una acción teatral cuyo lema, *Tenemos derecho a la Vida*, fue en protesta contra la ley de amnistía que la dictadura aprobó en beneficio de los actores intelectuales y materiales de los asesinatos de estudiantes universitarios, docentes y humildes pobladores en la Universidad La Cantuta y en Barrios Altos, respectivamente.

En 1999 se realizó el Cuarto Encuentro, dentro del marco del Año Internacional de Lucha Contra la Tortura y el Maltrato y de la Campaña Nacional a Favor de Presos Inocentes y Requisitoriaidos en el Perú.

La programación incluyó al Grupo Vichama de Villa El Salvador, Grupo Expresión de Huancayo, a la actriz Lieve Delanoy de Bélgica-Andahuaylas, Grupo Estudio 7 de Alemania y Teatro Rodante de Colombia-México.

El Quinto Encuentro fue realizado en julio y agosto del 2003 y tuvo como finalidad acompañar la espera del informe de la Comisión de la Verdad. Se presentaron obras del repertorio del grupo en diferentes puntos de la ciudad: *Adiós Ayacucho* se presentó en la Universidad Enrique Guzmán y Valle (La Cantuta), en la Universidad de Ingeniería y en la Plaza de Armas de Lima; *No me toquen ese Valse* en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, en la Escuela Nacional de Folklore y en la Galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes; *Rosa Cuchillo* en el destruido Banco de la Nación en el centro de Lima, en el Mercado Central de Huaycán, Ate, y en la Plaza de Armas de Lima; *Antígona* en el Auditorio de la Municipalidad de Comas y en el Teatro Vichama de Villa El Salvador donde también se presentó *Santiago*.

piadada. Nosotros nos negamos rotundamente a ser cómplices de esta situación injusta.

La realización de estos eventos nos daba la fuerza que necesitábamos para seguir creando en esos momentos. Sin embargo —hay que decirlo— no ha sido fácil, pues ha habido ocasiones en las que nos hemos sentido casi paralizados y sin saber qué hacer.

Volar en sentido contrario

En coincidencia con el Primer Encuentro de Teatro por la vida nos encontrábamos en la etapa final de un largo proceso creativo. Hacíamos *Contraelviento*⁴, posiblemente el proceso más doloroso que ha tenido Yuyachkani, durante el cual el grupo estuvo a punto de romperse. Las contrapuestas opiniones al interior de nuestro colectivo reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país. Entonces, las discusiones sobre lo que sucedía empezaban o terminaban con la pregunta “¿a favor o en contra de la violencia?” Tanto las fuerzas del orden como el denominado partido comunista del Perú (Sendero Luminoso) estaban interesados en esa sola respuesta. Crecía entonces, pese a la desinformación, la certeza de que en el campo sucedían, cada vez más, hechos muy graves, que eran resultado de la abierta y declarada guerra sucia. Las comunidades se encontraban en medio de dos fuegos.

Se sabía que en algunas comunidades campesinas había alguien designado a mirar desde puntos altos, como el campanario de las iglesias, para divisar desde ahí la llegada de presencias extrañas. Si eran “terruños”⁵ o del ejército, a cada cual correspondía un toque de campana distinto para que los comuneros supiesen qué hacer.

Por esos días, frente a la casa del grupo solíamos encontrar una pareja de “enamorados” que se abrazaba y besaba solo cuando abríamos la puerta. Obviamente, nos vigilaban. Pero no sabíamos entonces, ni supimos después, de qué lado venía el interés por saber lo que hacíamos. Esta situación hacía que los ensayos fueran aún más tensos.

El material de la obra que preparábamos, y que ya teníamos en sala, era visualmente sugerente pero caótico, lleno de claves que solo nosotros parecíamos entender. El caos comenzó a ordenarse cuando durante un ensayo decidimos dejar de ser nosotros

⁴ *Contraelviento*, creación colectiva de Yuyachkani. Marzo 1989.

⁵ “Terruco”, “terrucos”, voz de uso popular surgida en los andes y usada luego en todo el Perú para designar a los militantes de Sendero Luminoso, quienes en la nomenclatura oficial eran denominados “terroristas”.

los receptores de nuestro trabajo y comenzamos a jugar trayendo imaginariamente a la sala espectadores concretos. Pasar en la sala de trabajo ese material teniendo “frente a nosotros” a espectadores de la comunidad de Cóndor Cerro, a la que el grupo había visitado hacía un tiempo, fue la conexión a tierra que necesitamos para seguir.

Así fue apareciendo una estructura dramática cuya narrativa estaba emparentada con el registro de un mito. La base anecdótica de esa estructura habla de una comunidad arrasada por un viento maligno que hace desaparecer las semillas de la vida, que guardaba un viejo comunero. Entonces, para restablecer el ciclo de la vida es preciso encontrar las semillas y sembrarlas.

De ese modo logramos seguir adelante y ya no paramos. Sabíamos que nuestra apuesta por sembrar la vida sería muy polémica y así fue. El momento parecía no resistir metáforas esperanzadoras⁶.

La historia que fuimos construyendo nos permitía la distancia y la cercanía que simultáneamente nos producen algunos mitos. No se trataba de teatralizar un mito conocido sino más bien trabajar sobre nuestras preguntas en un registro mítico. Era una manera de aproximarnos a una realidad compleja.

Coya, uno de los personajes de la obra, describe así aquel caos:

Soñé que había un monte solitario y caía la noche. Apareció alguien muy viejo, con la cara triste y el traje empapado en sangre viva... ¡Escóndete! —me dijo— Vienen... Y de dos partes aparecieron. Unos avanzaban hambrientos, boqueando, con sus grandes manos levantaban por los cerros las vacas, los carneros, las semillas y las cosas, tragándolo todo para calmar su hambre. Los otros venían también hambrientos y tiraban por los aires las casas y los techos, destruyéndolo todo, sin dejarnos nada tampoco, y allí, en medio de ellos estábamos nosotros, sin saber qué hacer, al descubierto...⁷

Luego de ver *Contrael viento*, el crítico Hugo Salazar del Alcázar sintetizó lo recibido de la manera siguiente:

Apoyándose en las estructuras narrativas de la mítica y la tradición oral andinas, la anécdota

⁶ Los grupos alzados en armas a través de sus voceros periodísticos, el semanario *Cambio*, vinculado al MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru), y *El Diario*, publicación abiertamente vinculada al Partido Comunista del Perú (Sendero Luminoso), expresaron respectivamente:

(...) a nivel contenido, la puesta nos plantea una alternativa pacifista, incluso tímida y conformista frente a una serie de hechos que agreden a los protagonistas y sus coteráneos, a los que representan. Aún cuando el lugar y el tiempo no están explícitamente definidos, se infiere fácilmente que se trata de campesinos de nuestra serranía en cualquier momento de nuestra historia, desde la conquista española hasta la actualidad...

(...) las obras creadas por Yuyachkani, estas no son estructuras acabadas y selladas, sino por el contrario, son abiertas y flexibles. En función de esta premisa creemos necesaria, por parte del grupo, una reconsideración del punto de vista predominante de la obra.

Texto tomado de “*Contrael viento* (y otras apreciaciones sobre la propuesta de los ‘yuyas’)”, artículo publicado en *Cambio-cultural* el 30 de junio de 1989.

Por su lado Sendero Luminoso se refirió así acerca de *Contrael viento*:

(...) *Yuyachkani* (grupo de teatro vinculado a MOTIN) terminó el domingo último su temporada teatral en la que presentó su nueva obra denominada *Contrael viento*, pretendiendo con esta producción situarse en el escenario de la guerra que viene desarrollándose en nuestro país.

(...) “...cuando no tengas qué quemar encenderás antorchas humanas”. ¿Cuál es el fondo ideológico de esta alegoría de Yuyachkani? En primer lugar, revela el temor que como clase tienen frente a la guerra y esto tiene que ver con su incapacidad de comprender la guerra popular. Desde el principio sitúan al campesinado entre dos fuegos [Dicen “entre dos zorros”]. Esta es una elucubración porque es el campesinado la parte inmensamente mayoritaria que conforma el Ejército Guerrillero Popular. El problema está en entender cómo las fuerzas armadas y represivas quieren ahogar la revolución en sangre.

Yuyachkani rechaza la violencia revolucionaria, enarbola el pacifismo que equivale a renunciar a la lucha de clases y, por tanto, a la libertad de nuestro pueblo...

(...) el pueblo seguirá haciendo todo el esfuerzo y superará múltiples dificultades, pero cada día más consciente pagará el costo necesario, pues sabe que va a vencer. Las masas no son, pues, pesimistas, plantear eso es infamarlas; las masas combaten.

La obra plantea además que el enemigo, la reacción, es indestructible. Ello es desconocer que la guerra popular es una estrategia superior y que la burguesía nunca podrá tener una estrategia superior a esa. Así cuando los comunistas han aplicado sus principios nunca han perdido una guerra. Esto porque no hay estrategia más desarrollada que la del proletariado, porque su ideología es científica, exacta, todopoderosa...

de *Contraelviento* narra las peripecias de un viejo comunero y sus dos hijas (Huaco y Coya), que deciden salir a buscar las semillas de la vida. Coya sueña el futuro mientras Huaco desea transformar absolutista y compulsivamente el presente.

Ambas hermanas son recíprocas y complementarias, y a lo largo de toda la obra se enfrentan contra el Poder que es terrenal y mágico. El Poder está simbolizado por otra tríada de personajes míticos provenientes de la festividad altioplánica de la Virgen de La Candelaria (Diablo, Ángel y China diabla).

El Equeco, figura fetiche, amuleto de la suerte del imaginario popular altioplánico, es el elemento que articula el discurso narrativo de *Contraelviento*, y es finalmente quien cierra el ciclo mítico y teatral de la propuesta tomando las semillas de la vida (el maíz) y expandiéndolas por la platea y el escenario.

Apoyándose en la aparente inocuidad del discurso mítico arcaico de *Contraelviento*, Yuyachkani apela a un complejo juego de equivalencias donde el discurso mítico se torna en metáfora y elipsis de la historia presente. El combate ritual de sus héroes míticos se incrusta en el áspero presente de un país convulsionado y que como en la historia teatral apuesta por la utopía y la esperanza. Otra vez el mito que se vuelve a fundir con la historia⁸.

A mí me cuesta optar por un resumen, mi memoria no diferencia el proceso del resultado, más bien la obra me remite a un tiempo de agudización de la violencia política en el país, donde a las dificultades “normales” de un proceso creativo se añadían las derivadas del desconcierto del momento, de la necesidad de hacer, de decir, sin saber muy bien qué ni cómo.

En tal situación sentíamos que nuestra herramienta, el teatro, se había quedado inmovilizada frente a la violencia impune que veíamos sucederse a sí misma cotidianamente. Nada de lo que podíamos hacer en el escenario parecía suficiente. Sentíamos la urgencia de decir pero nos faltaba distancia para ver bien.

Ese límite lo expresa Huaco, otro personaje de la obra, al decir: “Papay, he visto tanta muerte y no he podido hacer nada, solo llorar y gritar de horror”⁹.

(...) La obra de Yuyachkani muestra la decadencia de un arte que ya se agotó, que no es capaz de reflejar la fuerza de los tiempos nuevos, tiempos de guerra; un arte que se ensimisma en sus viejos contenidos y que por tanto está llamado a perecer. A los hombres de hoy, a los que bregan, respiran y combaten les ha correspondido barrer a la reacción de la faz de la tierra...

(...) y el estruendo de nuestras voces armadas / los harán estremecer / de pavor / y terminarán / muertos de miedo / convertidos en pocas y negras cenizas.

Texto tomado de “El *contraelviento* de Yuyachkani”, artículo de Matilde Luna publicado en *El Diario* (vocero oficioso de Sendero Luminoso) el 24 de mayo de 1989.

⁷ Coya, *Contraelviento*. Marzo 1989.

⁸ Hugo Salazar del Alcázar, “*Contraelviento*, los viejos y los nuevos mitos”, *El Público*, 83 (julio-agosto, 1989).

⁹ Huaco, *Contraelviento*. Marzo 1989.

La voz de los ausentes

Pasados 13 años desde la realización del Primer Encuentro de teatro por la vida, se constituyó una Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) a la que se le encargó esclarecer “los hechos y responsabilidades de la violencia política y la violación de los Derechos Humanos producidos entre mayo de 1980 y noviembre del 2000”. Esto hizo que en esta nueva tarea en pro de los Derechos Humanos nuestras labores fueran distintas. Pero sería muy difícil aproximarse a la verdad de lo sucedido en esos 20 años, no solo por la complejidad del problema en sí, sino porque también implicaba lidiar con intereses opuestos de sectores contrarios a que se esclarezcan los hechos y las responsabilidades, y opuestos también a las propuestas que surgirían para iniciar un camino de justicia y reconciliación. A esto se añadieron el difícil acceso a las comunidades andinas, y los temores de la población ante la latente amenaza de Sendero Luminoso en algunas zonas del país y a las posibles represalias de violadores de los derechos humanos que aspiraban y aspiran a la impunidad.

Por entonces nos preguntábamos ¿por qué no ir como grupo de teatro a los lugares más golpeados? Y poco tiempo después esto sería posible a iniciativa del SER (Servicios Educativos Rurales). Fue así que pudimos presentar *Adiós Ayacucho* y *Antígona*¹⁰ dentro de una campaña informativa sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación denominada *Para que no vuelva a suceder*. Fue así que durante los meses de agosto y setiembre de



Contrael viento. Yuyachkani.
Fot. Miguel Villafañe.

¹⁰ *Antígona*, versión libre de la tragedia de Sófocles de José Watanabe. Nota del autor: Este texto fue escrito especialmente para el Grupo de Teatro Yuyachkani y, aún más especialmente, para Teresa Ralli y Miguel Rubio (actriz y director, respectivamente), quienes estrenaron el montaje el 24 de febrero del 2000, en el teatro del grupo-Tacna 363, Magdalena del Mar, Lima.

2001 recorrimos pueblos y ciudades como Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta y Huancayo.

El año 2002 será recordado en el Perú como el año en que el país comenzó a tomar conciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó, sobre todo, con los más pobres y desposeídos, violencia que ha dejado terribles secuelas, las que resultará ineludible procesar y reparar.

Siete meses antes de que se diera inicio a las Audiencias Públicas de la CVR, el Grupo había realizado un recorrido previo por algunos de los pueblos en donde estas se llevarían a cabo. También fue nuestra labor estar presentes en las Audiencias en los lugares y en las fechas previstas. Para cumplir con ese encargo Fidel Melquíades¹¹ diseñó una intervención para espacios abiertos. Él recuerda:

Cuando fuimos a la primera Audiencia Pública en Huamanga instalamos tres imágenes en el contorno de la Plaza de Armas en la noche de la Vigilia. En un espacio rodeado de fuego estaba Augusto vestido de Q'olla presentando un extracto de *Adiós Ayacucho*; en otro lado estaba Teresa, como una mujer Ayarachi vestida de blanco y mecheros alrededor; y en la parte frontal de la Catedral de Huamanga estaba Ana sobre su pequeño escenario, también vestida en blanco, haciendo *Rosa Cuchillo*, una mujer ancashina.

Todos estos momentos vividos me llevaron a construir una imagen a través de la cual pudiéramos saludar a los y las testimoniados de las audiencias, quería construir un gesto para ellos, un homenaje por su valor y su lucha, un pequeño rito para aquellos por los cuales habíamos ido y que ahora solo sus almas estaban con nosotros.

TAMBOBAMBINO, Instalación (fusión de instalación plástica y acción escénica), debe su nombre a la canción recogida por José María Arguedas. La propuesta alude a un rito tradicional en el mundo andino que consiste en velar las ropas de los ausentes. Sobre una bandera peruana yacen las ropas de un campesino. Su sombrero al igual que la pintura de Van Gogh tiene velas encendidas y flores. Este primer círculo es de color oscuro, es la imagen del Uqu pacha, el mundo de las tinieblas. El segundo círculo es de color ocre,

¹¹ Integrante de Yuyachkani. Acompañó las audiencias públicas, propiciando la realización de eventos artísticos e intervención de espacios públicos.

es la imagen del Kay Pacha, el mundo de aquí. En este espacio un hombre enmascarado toca un bombo como un latido, como un lamento, pero también como un símbolo de resistencia. El tercer círculo es de color blanco, es la imagen del Hanaq Pacha, el mundo de arriba, en este espacio una mujer andina vestida de blanco con dos banderas como si fueran sus alas se desplaza con una energía liviana como un espíritu, se acerca al hombre, le da aire, lo acompaña, danza, gira, toca el pututu. También atraviesa los tres mundos.

“Tampupampinu maqtatas yawar unu apakun...”¹² al joven tambobambino se lo está llevando el río de sangre, solo su poncho ha quedado, solo su sombrero flotando está... Nunca pensé que esta imagen que solo la conocía por un canto iba a ser parte de una historia común. Nunca pensé que “El Joven” se convertiría en cientos de jóvenes campesinos quechua hablantes en su mayoría. Siempre pensé que el yawar mayu solo era una metáfora....

Las Audiencias Públicas son posiblemente el trabajo de mayor impacto realizado por la CVR. Estas presentaciones de los afectados por la violencia política ante los Comisionados, que el país entero siguió a través de los medios de comunicación, sirvieron para enterarnos por medio de sus testimonios del abuso, los crímenes y las violaciones que estas personas sufrieron. Ese fue un primer paso para dignificar a los afectados, un acto de limpieza necesario, cuyo sentido mayor es restablecerles su derecho a decir, a buscar la justicia, y comprometer al país para que *nunca más* vuelva a producirse la barbarie.

En palabras de la CVR, las Audiencias públicas ayudaron a recoger verdades hasta entonces ocultas, pero solo constituyeron el primer y necesario paso de una amplia tarea. La voz de los afectados no solo se enfrentaba a la historia oficial heredada del régimen autoritario que presidió Alberto Fujimori, sino a una enorme indiferencia. Sin embargo hay que señalar el papel solidario que han jugado en este proceso los organismos de derechos humanos, sectores de la iglesia y otras organizaciones de la sociedad civil que cumplieron una tarea importante durante la realización de las audiencias públicas y en iniciativas artísticas de intervención en espacios públicos a medida que

¹² Carnaval de Tambobamba. Canción recogida por José María Arguedas en el pueblo de Tambobamba, perteneciente a la provincia de Cotabambas, Apurímac.

se acercaba el plazo de entrega del informe final de la CVR. Tal es el caso del Colectivo Perú-Novio¹³ que realizó una acción en las escalinatas del Palacio de Justicia de Lima.

Cásate con la verdad

A las doce del día 12 de junio de 2003 se sentía una tensa espera en el lugar. La prensa convocada y los pocos curiosos no sabían muy bien de qué se trataba. Hasta que de pronto, a las doce y treinta en punto, cerca de treinta mujeres impecablemente vestidas de novias atravesaron el Paseo de la República en dirección al Palacio de Justicia. No tenían la cara que suelen tener las novias, sus rostros más bien neutros miraban al frente, hacia un punto fijo. Cada una llevaba en mano un ramo de rosas rojas y blancas en forma de la escarapela peruana. Un grupo de jóvenes con camisetas impresas que decían “Perú-novio” les abría paso haciendo un corredor ante el asedio de los reporteros gráficos. A esta tarea se sumó, acomedida, la policía, que detuvo el tránsito para facilitar la llegada de las novias, seguramente pensando que se trataba de un matrimonio masivo de jueces, abogados o trabajadores del poder judicial.

Las novias llegaron al borde de las escalinatas del Palacio de Justicia y se detuvieron, ubicándose luego cada una de manera equidistante en un lugar de la acera. Ataviadas con sus vestidos blancos y bañadas por sus velos de tul, se tendieron en el suelo, tomaron una tiza cada una y escribieron en el piso fragmentos de algunos de los testimonios dados por mujeres ante la CVR. Todos los textos finalizaban con la frase “cásate con la verdad”. Cuando la policía se dio cuenta de lo que se trataba ya era tarde, lo que hizo inútil cualquier intento de sacar a esas mujeres de allí. La acción finalizó cuando ellas dejaron sus ramos de rosas con los colores de la bandera peruana sobre lo escrito y en las escalinatas del Palacio de Justicia. Las novias se pusieron de pie y se retiraron en dirección al centro de Lima.

Los transeúntes se quedaron leyendo los textos y comentando lo sucedido. Y algunos recogieron restos de tiza y se atrevieron a escribir en el piso.

¹³ Colectivo formado por estudiantes de la Pontificia Universidad Católica del Perú y conducido por Edgardo Muñoz Nájjar como parte del curso Taller de Producción Teatral 2, que dictó Miguel Rubio en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, durante el primer semestre de 2003.

Antígona en Huanta

*Un extranjero que cruzara Tebas de paso
vería un pueblo de orden, un rey que gobierna
y un pueblo que labora calmo.
No vería las turbulencias debajo del agua
[mansa¹⁴.*

Al llegar a la provincia de Huanta nadie se puede imaginar todo el dolor que guarda su apacible paisaje¹⁵. Allí, a decir de la Comisión de la Verdad, “se contabilizó la mayor cantidad de muertes del departamento de Ayacucho y de todo el país en el año 1984. Al accionar brutal de Sendero Luminoso a inicios de los años ochenta, se había sumado la represión de algunos sectores de las fuerzas armadas, responsables de desapariciones, torturas y ejecuciones extrajudiciales”.

“Tanto te he buscado, te encuentro y te tienes que ir nuevamente” dijo allí una señora al recibir el cuerpo de su esposo, que le era entregado luego de ser desenterrado de una fosa común. Ese cuerpo, que seguramente fue evocado mediante el velatorio simbólico de sus ropas, ahora estaba finalmente en sus brazos para despedirse de él y sepultarlo.

*Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa
[invisible o de piedra
que no necesitan sepultura
¿por qué nos formaron de materia que se
[descompone, de carne
que no resiste la invisible fuerza de la
[podredumbre?¹⁶*

La magia del teatro nos permite que Antígona derrotada y muerta vuelva a nacer cada vez que es convocada para seguir luchando contra las leyes injustas de los hombres.

Hemos visto muchas veces su sombra sigilosa buscando el cadáver de su hermano muerto, la hemos visto en diferentes montajes teatrales y también en la vida de las mujeres que buscan los cuerpos de sus hijos, maridos o hermanos desaparecidos.

El texto clásico de Sófocles nos muestra su poder: que consiste en cruzar siglos para encajar en una situación y tiempos similares y así convertirse en la fuente para generar un texto escénico que lo re-escriba, que lo haga contemporáneo, y lo haga

¹⁴ Ver nota 10.

¹⁵ “Petróleo y tierra”. Testimonio reservado de un ex infante de marina recogido por la Comisión de la Verdad:

La Marina tiene sistemas de eliminar: los matan desnudos para que no los reconozcan. Ni sortijas, ni aretes, ni zapatos, ni ropa interior y las prendas se queman. El ejército todavía eran más quedados, los avientan como están y por la ropa saben quién ha sido. Y la forma era amarrados, no los desataban... y no empleaban armas, inicialmente usaban una calibre 22 con silenciador. En Huanta había y en cada destacamento me parece que había, y después la orden era ya todo arma blanca, con la finalidad de que culparan a los terroristas. Los mataban y los enterraban lejos. Lo hacían los operativos. Los llevaban en una camioneta blanca y una roja que el ejército prestó, eran de esas que las llaman pick up. Solo en Huanta pasaba eso. Y los lugares donde los llevaban eran bien a las afueras, yo creo que era como saliendo de Huanta rumbo hacia Huancayo, muy lejos. Ellos salían a las 11 de la noche y regresaban a las 3 de la mañana. Y las zanjas en las tardes las mandaban hacer, una patrulla mandaban para eso. Y la mecánica era tierra, petróleo y tierra, para evitar las moscas. Porque llegó la queja de que en un lugar habían encontrado una fosa por las moscas, entonces qué se puede hacer contra las moscas: petróleo. Y allí dijeron que hagan las fosas más grandes o más hondas y que lleven petróleo.

¹⁶ Ver nota 10.

dialogar con el aquí y el ahora, con las razones de nuestras Antígonas.

Durante todo este tiempo hemos sentido cómo parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes. Cuando preparábamos *Antígona*, Teresa Ralli convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos para hablar de ese trabajo. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya y, más aún, al saber que esa historia se venía contando en los teatros del mundo desde hacía más de dos mil quinientos años. Ver y escuchar en nuestra sala a esas Antígonas peruanas y entrar en diálogo con su realidad cotidiana de luchar por encontrar los cuerpos de sus maridos y hermanos para darles sepultura, no solo nos hizo entender por qué hacíamos este trabajo sino que además le dio a Teresa Ralli la base de la presencia física que, sin saberlo muy claramente, estábamos buscando.

Antígona tuvo muchas motivaciones pensadas y acumuladas en las imágenes y sensaciones vividas en esos años. Ahora pienso que hicimos la obra para esas mujeres concretas, de carne hueso, y ellas están allí en el escenario, en la mirada, las manos y los gestos de Teresa. Un texto que podría considerarse de no fácil acceso, especialmente para un público no familiarizado con el “teatro universal”, encontró, a través del cuerpo de la actriz, el nexa que le permite conectar con una realidad conocida por los espectadores sin que sea necesario hacer referencias explícitas.

En las funciones dadas en barrios populares, y especialmente en las provincias del sur andino, hemos comprobado, al sentir la recepción del público, cuán prejuiciosos podemos ser, aún a pesar nuestro, cuando nos dirigimos a los espectadores que no pertenecen al circuito teatral establecido.

Por esos días Antígona estaba en Huanta, muy cerca del Estadio, el mismo lugar que antes había sido convertido en escenario de torturas.

*Hoy es el primer día de la paz.
Las armas enemigas aún no han sido recogidas
[y están dispersas
sobre el polvo como ofrendas inútiles.
Qué rápido el viento de la madrugada ha
borrado las huellas de huida de los argivos.*

*Cuando la luz es brillante como la de esta
[mañana, parece que el pasado es más lejano.
Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más
[noches.
Antes de nuestro último sueño fue el tropel de
[su desbande.*

*Vinieron
y se posaron sobre nuestros tejados cual
[águilas armadas
y pusieron en nuestras siete puertas
siete renombrados capitanes
y nunca acallaron sus siniestros gritos de
[guerra¹⁷.*

Recurrir a Antígona ha sido una manera de apelar a la memoria histórica universal para encontrar en ella señales que nos ayuden a entender nuestra propia tragedia.

El objetivo del personaje Antígona es enterrar a su hermano muerto, pese a un decreto que prohíbe hacerlo. Alfonso Cánepa se busca a sí mismo para enterrar su cuerpo ausente y Rosa Huanca va aún más allá de su propia muerte para encontrarse con su hijo.

No solo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras. Algunas veces durante las Audiencias Públicas pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecerles sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando fueron encendidos y estallaron los coheterillos de fuegos artificiales que se usan en *Adiós Ayacucho*. Todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria.

Alfonso Cánepa podría ser el hermano muerto de Antígona y Rosa Huanca su madre, que se encuentra con él después de su propia muerte en una danza sin fin que se niega al olvido.

*Informe Final
Agosto 22, 2003*

He venido a Huamanga para realizar un taller con veinte actores ayacuchanos. La idea es montar con ellos escenas que acompañarán el espectáculo *La voz de la Memoria*, Concierto por la Paz que la CVR ofrecerá como cierre luego de presentar su informe.

¹⁷ Ídem.

Un joven actor me dice que le interesa estar en el taller pero que no quiere hablar de lo vivido: “¿Para qué sirve recordar? —se pregunta—, si nada va a cambiar. Hace tiempo que viene gente, pregunta y no pasa nada”. Otro interviene diciendo que está de acuerdo con lo dicho por el primer actor porque él cuando niño jugaba en el cerro a encontrar los cadáveres más destrozados. Y entonces ¿para qué?, también se pregunta. “No queremos que se nos siga viendo como salvajes que se mataron entre sí. Ayacucho no solo es muerte, acá vivimos”, me dice una tercera voz, la de una joven actriz. Luego empezamos el taller.

Agosto 25, 2003

Aquí se vive una realidad compleja, me sorprende enterarme que hay más de 100 pandillas juveniles, seguramente compuestas por jóvenes, hombres y mujeres huérfanos, hijos de la violencia. En la calle encuentro escepticismo y casi indiferencia. Camino todos los días por la calle 28 de julio hacia el mercado y allí me encuentro con modernos cajeros automáticos de banco al lado de mendigos, modernas farmacias, puestos de curanderos, afiches de Van Damme, con imágenes del Cristo de la Columna que sale en Semana Santa. Hombres con máquinas de escribir dan servicio de redacción ambulante para las oficinas de trámite documentario que hay en el camino y, como fondo musical, desde las disqueras que encuentro a mi paso se escucha todo tipo de música, no solo huaynos.

En la Plaza de Armas de Huamanga se construye, para sorpresa de los que por ella pasan, un gran Retablo desde donde Salomón Lerner, Presidente de la Comisión de la Verdad, dará un mensaje a la nación que será traducido simultáneamente al quechua.

Los retablos, patrimonio cultural ayacuchano, han sabido dejar testimonio de los tiempos sombríos que ha vivido este pueblo. Edilberto Jiménez, uno de los grandes maestros de la retablería ayacuchana, quien ha convertido su arte en *una forma de denuncia y protesta por todas las atrocidades de la violencia en Ayacucho*, ahora presenta una muestra de 18 dibujos basados en testimonios que él mismo recogió durante varios años de investigación en Chungui, región de la provincia de La Mar conocida como “la oreja de perro”. Sendero

Luminoso ingresó a esa región en 1981 iniciándose así uno de los episodios más cruentos de la historia de los últimos 20 años en Ayacucho, que trajo como consecuencia el virtual despoblamiento de ese territorio. Edilberto Jiménez se ha convertido en un cronista contemporáneo, expone en la Plaza sus impactantes dibujos, mientras a pocos metros el Retablo-Escenario sigue construyéndose.

Agosto 28, 2003

Las organizaciones de familiares víctimas de la violencia han tomado el perímetro de la plaza para hacer alfombras de flores y preparar la Vigilia de la noche anterior a la llegada de los Comisionados. Estas organizaciones han creado una cultura de persistencia y solidaridad admirables. Es impresionante verlos ingresar a la plaza con velas encendidas y los retratos que identifican a sus familiares muertos o desaparecidos. Traen ropas, harán más tarde un velatorio simbólico, cantarán y premiarán la mejor alfombra. De todas, me llama la atención una alfombra de flores que tiene el rostro de Mamá Angélica, símbolo y emblema de la madre ayacuchana que no ha dejado de buscar al hijo ausente. Ella ha caminado y caminado, y en su largo peregrinaje se ha convertido en voz de consuelo y esperanza para quienes sienten que lo perdieron todo, para quienes no encontraron ni rastros de su gente, como esa señora que gritaba diciendo “¡y ahora qué, quién me va a devolver a mis parientes que se los comieron los perros y no me dejaron ni los huesos!”. Todavía siento su voz y recuerdo a Antígona...

*Qué impúdico, qué obsceno
es acabarse insepulto, mostrando
a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades.
[Tal castigo,
y peor, padece mi hermano
porque también es abasto que desgarran
[alimañas, buitres y perros¹⁸.*

Angélica Mendoza es Mamá Angélica, su hijo Arquímedes Ascarsa Mendoza, fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho el 12 de julio de 1983. Desde ese día ella se convirtió en la madre de todos los desaparecidos y la de todos los que sufren por ellos. Mamá Angélica también ha influenciado e inspirado a la actriz Ana Correa en la creación de la acción escénica *Rosa Cuchillo*, 2002,

¹⁸ ídem.

basada en el texto homónimo de Óscar Colchado Lucio.

Rosa Huanca es la mujer que en su juventud dormía al costado de un cuchillo plantado en medio de una cruz, dibujada en el piso para defenderse de los violadores, y que más adelante será la protagonista de la búsqueda de su único hijo desaparecido, a quien continuará buscando aún después de muerta. Su perro, Huayra, que crió cuando niña y al que un puma mató para robarse una oveja, ha venido por ella y la acompañará en su búsqueda por los tres mundos, el Kay Pacha (Nuestro Mundo), el Uqhu Pacha (El Mundo de Abajo) y el Hanaq Pacha (El Mundo de Arriba). Todo esto es evocado por Ana en las diversas calidades de energía de su danza.

Conocer a Mamá Angélica fue encontrar el modelo indiscutible del personaje que buscaba Ana, tal es así que muchas de sus palabras han sido incorporadas al breve texto que dice la actriz:

De Ayacucho hemos caminado a Quinua. Allí en Huayco anciano, jóvenes profesores han baleado en su espalda, en la cabeza, todos amarrados. Criaturas han muerto haciendo así con sus manitos.

De repente por acá está vivo mi hijo, de repente ha escapado. “Arquííímedes”.

Así he dicho. Me contestan los barrancos nomás. Mi hijo no me contesta, solo el barranco. “Papacito Arquííímedes”. Nunca me ha contestado.

Otro día mirando así en un barranco, balace-
ra hemos escuchado y he levantado para mirar y llenito de militares estaba. “¡Carajo, vieja de mierda qué haces? Vas a morir carajo o vas a salir” así me ha dicho. “Oye, mierda, estoy buscando a mi hijo. Qué cosa quieren conmigo ustedes”. “Sal vieja burra o mueres allí nomás” me dicen. Entonces yo he dicho “Yo quiero a mi hijo buscar acá. Dónde está. Tantos cadáveres hay acá. No lo he encontrado. Dónde está mi hijo”. “A esa vieja hay que fusilar” ha dicho el militar. “Fusílamelo pues. No tengo miedo. Ustedes dicen he perdido mi bala en esa vieja. Tengo cinco soles. Voy a pagar. Por mi hijo no tengo miedo”¹⁹.

La acción escénica ha sido diseñada para instalarse en los mercados como un puesto ambu-

¹⁹ En “Mamá Angélica, memoria para los ausentes”, capítulo del programa de televisión Retratos, producido por Carmen del Prado para Televisión Nacional del Perú.

lante más. Un módulo de 1.50m. x 1.50m. con techo y paredes de plástico azul son la única escenografía de este puesto que ha recorrido los mercados, plazas y atrios de iglesias de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima.

Rosa Cuchillo llega al mercado, lo recorre como un alma viva que regresa, sube a su escenario, da su testimonio, danza y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida, y aromas de naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara, algunos se acercan a Ana e incluso después de la función le piden un poco del agua aromatizada y flores. A veces no alcanza y hay que tomar un poco de lo guardado para la siguiente acción.

Quizás todavía es prematuro saber todo lo que nos está enseñando esta experiencia tan intensa, que ha cuestionado hasta la médula nuestros recursos escénicos, y que ha exigido en cada momento replantear el trabajo. Ana me escribió después de la Audiencia Pública en Huanta:

Querido Miguel:

Acabamos de terminar la acción de saludo a los Testimoniantes en la primera audiencia pública en Huanta, y estamos embalsando las cosas para que salgan hoy a las 2 p.m. hacia Lima.

La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llegamos al atrio de la Iglesia en donde hice Rosa Cuchillo para unas 500 personas en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos.

En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho

a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. Cuánta tristeza, cuántos suspiros.

Una vez Hiromi me contó que después del terremoto en Kioto el gobierno japonés había puesto en todos los colegios y trabajos asistencia psiquiátrica y psicológica. Aquí tenemos que hacerlo, urgente. Y aquí también entramos nosotros, con nuestros ritos, con nuestros olores, flores, danzas, cantos. Sé que estas audiencias son el inicio, que cuando haya justicia y los responsables tengan que responder por sus actos, empezarán a cerrarse las heridas (...)

Después de la función las comunidades tomaron toda la Plaza de Huanta. En una esquina podías ver a las comunidades campesinas quechuahablantes evangélicas haciendo cruces y cantando sus cantos evangélicos en quechua, por la otra estaban los jóvenes de familiares que habían hecho siluetas de los desaparecidos, torturados y muertos y las habían puesto en el suelo, donde las velaban. En otro extremo de la Plaza estaba Aprodeh, que había solicitado a los familiares que tuvieran fotos de sus parientes víctimas de la guerra que las trajeran. Habían acudido cientos con sus fotografías. Aprodeh las fotocopiaba y las pegaba en murales. En el centro de la Plaza estaban los de la Comisión de la Verdad. Las comunidades que habían venido estaban juntas unas a otras y las mujeres se sentaban en el suelo para dar de mamar a sus hijos pequeños y conversar entre ellas. Fue una vigilia fervorosa, con esa verdad y sencillez que tienen las comunidades campesinas.

Después de la vigilia en Huamanga, en donde participamos con Teresa, al día siguiente di función de Rosa... en la puerta del Mercado de Huamanga, y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mimitas llorando también conmigo. En la Iglesia de San Francisco que está al frente del mercado hicimos todo Adiós Ayacucho bajo un sol intenso. Al día siguiente creamos la acción de saludo a los Testimoniantes y lo hicimos por la mañana en la Universidad. En el piso un espacio de cal blanca y luego otro de tierra roja. En medio la bandera peruana y sobre ella la

bolsa negra de Adiós..., con la ropa de Cánepa y el sombrero de Retorno con las velas prendidas. Agosto, sentado, como velando, con un bombo que tocaba en un tiempo lento y ritual. Vestido de campesino, con la máscara del Huacón de Retorno, chullo y sombrero. Yo atrás con el vestido de Qörihuaman, el sombrero de plumas y dos banderas peruanas en las manos como alas, como el aliento a seguir, a develar, a conocer, a seguir adelante. Ese mismo día hemos ido a la radio para anunciar las funciones de Rosa Cuchillo, en la puerta principal del Mercado Central y de Adiós... en el Colegio Mixto Mariscal Cáceres.

Antes de empezar las funciones en Huamanga, mientras Fidel y Pachón armaban y buscaban las conexiones y puntos de luz, yo recorría dentro y fuera del mercado, con el Anti al lado, invitando a la gente a seguirme.

Después de la función se nos acercaban a contarnos de sus familiares muertos, de la Comisión de la Verdad, de qué iba a pasar ahora.

Nos vimos con Carlos Iván²⁰, quien ha visto las acciones de saludo pero nos cruzamos en horarios y no pudo ver Rosa Cuchillo, sin embargo pudimos agradecerle el apoyo. Terminando este e-mail, tendremos acceso a la Audiencia. Hasta ahora los pocos momentos libres lo hemos visto por TV que están colocados fuera del recinto, sin embargo ahora nos han prometido pases.

Por la tarde-noche nos iremos a Huamanga para regresar a Lima. El sentimiento es de llenura y hay que suspirar para poder seguir. Gracias por Rosa Cuchillo y por Adiós Ayacucho. Muchas gracias, Miguel. Un fuerte abrazo. Ana.

Agosto 29, 2003

En medio de un sol ardiente y gran expectativa la gente se fue juntando en la plaza. Las organizaciones de familiares fueron las primeras en llegar, también se hizo presente un pequeño grupo que sin haber leído el informe ya se oponía a él. Los Comisionados estaban sobre el estrado rodeados por un coro de trescientos niños ayacuchanos. El día anterior había sido la entrega del informe final

²⁰ Carlos Iván Degregori, antropólogo, comisionado de la CVR.

al presidente de la república y todavía resonaban las palabras de Salomón Lerner:

La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica postración nacional. Pero, con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y del deshonor como el fragmento de historia que estamos obligados a contar en las páginas del informe que hoy entregamos a la Nación. Las dos décadas finales del siglo XX son —es forzoso decirlo sin rodeos— una marca de horror y de deshonra para el Estado y la sociedad peruanos...

La Comisión ha encontrado que la cifra más probable de víctimas fatales en esos veinte años supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado...

Salomón Lerner tiene la mirada del hombre sabio que ha sabido convertir el dolor en esperanza. Con voz pausada y serena se dirigió al pueblo ayacuchano, cerrando así un arduo y ejemplar trabajo cuyo informe final está llamado a cambiar la historia del Perú.

La ceremonia culminó con el Coro de Niños entonando el emblemático huayno ayacuchano *Huérfano pajarillo*, mientras los Comisionados colocaban ofrendas florales en la placa de bronce que ha quedado en la plaza con la inscripción: “A los peruanos y peruanas víctimas del período de violencia más largo y doloroso que sufrió nuestro país. Que este proceso que hemos iniciado nos acerque a una paz y justicia duradera. Comisión de la Verdad y Reconciliación”. La placa está en el piso para siempre. Ahora la gente se acerca, mira y lee. Las ofrendas de flores que ya están secas nadie las retira, ni las habían retirado dos días después cuando pasé por allí antes de dejar Ayacucho.

Agosto 30, 2003

Estoy nuevamente en los portales de la plaza de Huamanga, parece que toda la ciudad pasa por allí en algún momento, y recuerdo la foto de la mujer vestida de negro que cruzaba los arcos que rodean la plaza. Esa foto de una exposición de los años 80 fue una de las primeras imágenes que acompañó nuestro proceso de *Antígona*. Hace calor y miro

cómo desarmen el retablo. La plaza está semi vacía, solo recorre sus calles una pequeña procesión de Santa Rosa de Lima. Se oyen cohetes y una pequeña banda de músicos se acerca. Anoche, allí mismo, había miles de personas gritando para que el Concierto por la Paz no terminase.

Agosto 31, 2003

Huamanga vuelve a su cotidianidad, pasaron los días de la tensa espera, de los rumores. Es domingo por la tarde y 20 mujeres a caballo atraviesan la Plaza vestidas a la usanza Huamanguina, con pollera, lliqlla y sombreros blancos. Detrás, una banda de músicos las acompaña a pie y más atrás son arreadas unas 40 mulas perfectamente ornamentadas con fajas rojiblancas. Llevan en el lomo sendos atados de retama y van rumbo al barrio de Santa Ana. La fiesta va a empezar, la vida continúa, pero nada será igual en el Perú después del Informe de la Comisión de la Verdad. Mañana temprano regresamos a Lima, siento que ya casi me voy, ya me estoy yendo, aquí renace la esperanza.

Adiós Ayacucho.

Estas notas fueron iniciadas como una reflexión desde el teatro pero se mezclaron las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción, se mezclaron las voces y ahora ya no sé si escribe el hombre de teatro o el ciudadano que se ha sentido renacer en estos días.

Huamanga, agosto 2003.

El mono que aprieta los testículos de Pasolini

Angélica Liddell*

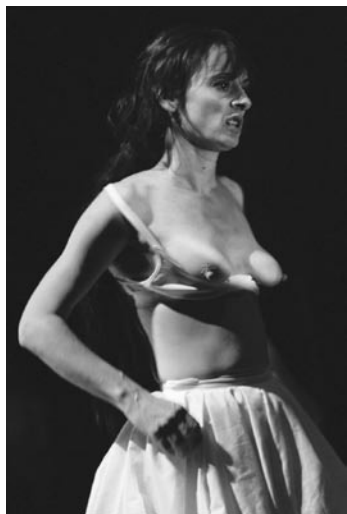
La pasión nutre al mono. Es el mono que aprieta nuestros genitales. La pasión estalló en el estómago del mono de Pasolini. El mono que apretaba los genitales de Pasolini llegó al punto máximo de fuerza justo cuando Pasolini concibió Saló. Cuanto más dolor hay sobre la tierra, cuanto más decepcionados nos sentimos, más aprieta el mono. Nuestros dientes rechinan en la medida en que se tensan los tendones de la mano del animal. Las venas de sus dedos están cargadas con la nitroglicerina del resentimiento y del asco. El mono siente asco por todos nosotros. El mono siente asco por la sociedad. El mono es el origen del dolor humano. El mono tiene que enfrentarse a su propia evolución degenerada, es decir, a los hombres. Soporta las celdas más pestíferas que un ser vivo puede soportar, circos, zoológicos y laboratorios como en una parodia bizarra y cruel de lo que un hombre es capaz de hacer contra otro hombre. La fuerza del mono proviene de su sufrimiento. El mono insiste en el sufrimiento para intentar comprender el disparate de su metamorfosis.

Mi punto de vista incluye al mono enfermo que aprieta mis genitales. Mi punto de vista incluye a Pasolini. Mi punto de vista, como el del mono, es totalmente antisocial, pasional. Mi punto de vista incluye las definiciones de pasión: “acción de padecer; cualquier perturbación o afecto desordena-



Y los peces salieron a combatir contra los hombres.

* Dramaturga, poeta, directora escénica e intérprete. En 1993 funda la Compañía Atrabilis, en Madrid, con la que ha desarrollado la mayor parte de su trabajo, en colaboración con Sindo Puche.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes.

Fot. Alberto Nevado.

do del ánimo; en medicina, afecto o dolor sensible de alguna de las partes del cuerpo enfermo; inclinación o afición vehemente a una cosa”. Contra una sociedad ruin que aspira a cualquier tipo de poder, que consume poder compulsivamente, me declaro apasionada. Mi obra, que es una acción más de mi vida, sobrevive apasionada. He nacido demasiado. El cuerpo enfermo se hace verbo. Mi obra acaba siendo una oveja rabiosa y epiléptica, inevitablemente oveja de la manada, pero al menos oveja rabiosa.

Si el arte pudiera ser meningítico y contagiar. Pero el arte es simplemente el ansia de lo realizable, como el suicida que ama demasiado la vida, como el suicida que vive suicidado, como el suicida que nunca muere. El arte es el ansia de lo realizable, porque quisiera crear una conciencia trágica del fracaso humano, pero nunca llega a conseguirlo. La sociedad impone su maldad y su ignorancia una y otra vez. La ignorancia pequeño-burguesa no integra el arte como epifanía reveladora ni como alianza con el alma humana. No integran el arte como revolución ni como ratificación de la individualidad. La sociedad, despegada por completo del arte, es fea y dañina. No soporta la coherencia artística, siempre brutal. La bondad, la belleza y la verdad son demasiado peligrosas. Ya lo avisa Hölderlin, “La poesía es un juego peligroso”. Es natural que los mezquinos de la tierra huyan desfavoridos ante la poesía. Corren a refugiarse en sus raquílicas convenciones y compromisos. Está claro que el pacto social es hipócrita, necesariamente hipócrita, pero el arte no puede ser social, el arte debe romper ese pacto, el arte debe ser antisocial para no ser hipócrita.

Me incorporo a la reflexión de Musset, “Hay un predominio del sufrimiento en lo moderno”. La silla eléctrica de Warhol es modernísima. Modernísima la virgen muerta y podrida de Caravaggio. Modernísimo el autorretrato que Miguel Ángel realizó en el repugnante pellejo de San Bartolomé. Moderno el suicidio de Madame Bovary y *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne. Entiendo lo moderno desde la perspectiva del mono iracundo que hubiera deseado convertirse en algo no humano. Lo moderno es la desesperación del mono que jamás deseó llegar a ser hombre. De igual modo que el mono prehistórico es el origen del dolor, lo moderno es el origen de la violencia poética.

Pero la sociedad pequeño-burguesa, bienpensante, correcta, es falsamente moderna, y por esa razón es también falsamente tolerante, falsamente comprometida, falsamente culta. Cuando se intenta comprender el origen del dolor humano, cuando se intenta comprender el sentido de la vida mediante la violencia poética la sociedad se vuelve intolerante. Si formulamos las grandes preguntas del hombre mediante actos de violencia poética la sociedad se acobarda, se agusana y se vuelve injusta, sorda y ciega.

Esta abstracción nauseabunda que es la sociedad, tan ávida de violencia televisiva, coprófaga, bulímica de violencia informativa, es la misma sociedad que escupe contra la violencia poética, es la misma sociedad que se siente amenazada por la violencia poética. Vomitan la violencia poética mientras devoran la televisiva. Degluten guerras, hambrunas, crímenes, degluten todo aquello que es televisado sin que nada, incluso lo más horrendo, les agrada. Pero si concentráramos las mismas guerras, hambrunas y miserias en un escenario, esos burguesotes en vez de deglutirlo lo vomitarían, porque en sus míseras vidas vomitan todo aquello que no tiene que ver con el poder y con sus repugnantes ambiciones. La violencia poética les mancha. La violencia televisiva deja intactas sus ambiciones. La violencia televisiva nunca ataca. Sin embargo la misión de la violencia poética es atacar, atacar sin descanso. A la violencia televisiva nos enfrentamos con la mezquindad del que elude responsabilidades. Frente a la violencia poética no podemos eludir responsabilidades porque como espectadores formamos parte del acontecimiento violento. La violencia real viene provocada por una imbecilidad atroz. La violencia poética por una lucidez atroz. Es triste, realmente triste, que la una no exista sin la otra.

La violencia poética es como el hambre. Dice Artaud, “No me parece que lo más urgente sea defender una cultura cuya existencia nunca ha liberado a un hombre de la preocupación de vivir mejor y de tener hambre, sino extraer aquellas ideas cuya fuerza viviente sea idéntica a la del hambre”. La violencia poética consiste en escapar de los tópicos, en escapar de la opinión general, es intentar que el pensamiento llegue hasta donde llega la emoción, es despiojarse de una vida de compromisos y medianías, es no mentir, es ver un poco más allá, es el ansia de lo realizable, es el hambre.



Perro muerto en tintorería: Los fuertes.

Fot. Alberto Nevado.

La violencia poética es necesaria para que lo violento se revuelva contra los depredadores de violencia televisiva y los depredadores de información. Es necesaria para que lo violento se revuelva contra los violentos. La violencia poética es por tanto un acto de resistencia contra la violencia real. Es decir, la violencia poética es necesaria para combatir la violencia real. Pero por encima de todas las cosas la violencia poética pone a prueba la conducta moral de la sociedad. Es preciso hacer obras inaceptables, siempre inaceptables para los bienpensantes oficiales. La violencia poética es la única revolución posible. No se pueden hacer las paces con los burgueses. Ser imbécil, dañino e ignorante tiene un precio y alguna vez tienen que pagarlo. Pero la violencia poética fracasa al certificar que nada transforma a los idiotas. Los idiotas ni siquiera pisan el teatro. Y entonces uno se cubre con los relámpagos de la impotencia.

La sociedad quiere encerrarnos en el vientre de un burro muerto. Allí quiere que terminemos nuestros días.

Así que me parece que mañana degollemos a este asno, y sacadas del todo las entrañas, por medio de la barriga, cosámosle dentro esta doncella y solamente tenga la cara de fuera, todo el cuerpo de la moza se encierre en el cuero del asno; y después me parece que se debe poner este asno así relleno y cosido encima de un risco de estos, adonde le dé el ardor del sol. Y de esta manera sufrirán ambos todas las penas que vosotros derechamente hayáis sentenciado. Porque este asno recibirá la muerte que días ha merecido, y ella sufrirá los bocados de las bestias fieras cuando sus miembros serán roídos de



Perro muerto en tintorería: Los fuertes.
Fot. Alberto Nevado.



Y los peces salieron a combatir contra los hombres.

los gusanos; y también pasará pena de fuego cuando el sol encenderá el vientre del asno, con sus grandes ardores, y asimismo sufrirá pena de la horca cuando los perros y bueyes llevarán sus carnes y entrañas a pedazos; además de esto, debéis pensar muchos tormentos y penas que pasará ella; siendo viva morirá en el vientre de la bestia muerta, y del gran hedor sus narices penarán, y de no comer se secará de hambre mortal, y como estará cosida, no tendrá libres las manos para poderse matar.

Este fragmento de *El Asno de oro* de Apuleyo es un buen ejemplo de violencia poética. La sociedad que nos describe Apuleyo no es muy distinta a la española que nos describe Cervantes en *El Quijote*, un pueblo zafio, necio, sucio, capaz de moler a palos a un pobre loco. El Quijote, otro ejemplo imprescindible de violencia poética.

No debemos permitir que la represión triunfe sobre la expresión. Nuestras democracias son cada vez más turbias y represivas bajo la máscara de una tolerancia infantil. ¿Qué podemos hacer en este momento de fracaso de los sistemas tradicionales? ¿Qué podemos hacer en esta época de infantilismo monstruoso? No me reconozco en un uso normativo del arte político. Sería terrible caer en la demagogia o en el mesianismo, en el tópico humanitario o en la denuncia baba, sería asqueroso tomar la palabra por otros, yo no hablo por boca de los desgraciados, sería un ultraje a su dignidad. No soy una portavoz. Los portavoces están instrumentalizados. Simplemente me entrego a actos pasionales, *acción de padecer a causa de una inclinación vehemente*, los desgraciados



Perro muerto en tintorería: Los fuertes.

Fot. Alberto Nevado.

causan una afección en mi cuerpo. Todo tiene que ver con la pasión, actúo como un Cristo falso y hambriento, soy una figurante sin importancia, apenas sin papel, como el figurante que hace de Cristo en *La Ricotta* de Pasolini, un Cristo de bulto, un Cristo no milagroso, desclavado, mirando los agujeros de sus manos y sus pies sin saber muy bien hacia donde se dirige, seguramente en busca de un trozo de queso para saciar el hambre. El Cristo de *La Ricotta* tiene tanta hambre que cuando encuentra el queso lo devora y revienta clavado en la cruz.

Solo quiero convertir la información en horror. Solo quiero concentrar el horror en un escenario para que el horror sea real, no informativo sino real. Aquí nos enfrentamos a una gran paradoja. Está claro que la violencia poética es lo que se opone a la violencia real, sin embargo el sufrimiento televisivo acaba siendo irreal porque no nos afecta, no nos hiere (al fin y al cabo la información es una estrategia más del poder), de tal modo que el sufrimiento estético y poético acaba convirtiéndose en el sufrimiento real porque es el que verdaderamente nos afecta, es el único sufrimiento capaz de conmovernos o al menos de hacernos comprender un atisbo de verdad. Así llegamos a la conclusión de que hay que poner el sufrimiento humano en un escenario para que el sufrimiento sea real.

Pero a la sociedad no le interesa el arte sino la información. Y lo cierto es que esta sociedad fría, ignorante y malvada, orgullosa de su falta de cultura, prepotente, alienada por el consumo y sus aspiraciones mezquinas, caníbal de desgracias humanas como de *spots* publicitarios, se ha acabado adaptando a la información del mismo modo que las ratas a la mugre. Este es el gran triunfo del poder, haber conseguido adaptar a la sociedad a la información, a la violencia informativa. De esta forma la realidad queda totalmente desdramatizada. Hay que convertir al espectador en un inadaptado. Hay que convertir a los seres sociales en asociales. Intentar que el mono iracundo apriete sus genitales. Solo con el arte puede llegar a alcanzarse una comprensión del mundo, una comprensión no televisada.

Sin embargo es tan insalvable el vacío entre el propósito del arte y su consecuencia, un barranco hasta el centro de la tierra, un barranco sin Mazinguer Z al fondo y sin Coyote, el arte es el

ansia de lo realizable, no lo realizable, sino el ansia. Es tanta el hambre de ideas del creador y tan poca su influencia en la comprensión del mundo, en el cambio del mundo. El arte no pasa de ser un esguince sentimental privado sobre el que la sociedad siempre triunfa. La ignorancia siempre triunfa. Siempre electrocutan al mono. El mono muere entre espasmos dentro de una jaula en la que ni siquiera puede revolverse.

Por otra parte, no hay que identificar al creador con un mártir ni con un héroe doliente, más bien el creador se avergüenza de sí mismo y trabaja bajo la presión de esa vergüenza, con el mono prehistórico al lado. El creador se identifica con la ira y la frustración del mono. El creador se siente mono en celdas pestíferas, mono de circo, de zoológico, de laboratorio, mono ingenuo con violencia poética auestas, mono inútil, frecuentemente apaleado sin motivo, fagocitado en muchas ocasiones por los cultísimos necios y los modernísimos necios, esos que devoran la violencia poética con el mismo estómago que la violencia televisiva sin entender nada. Esos que no tienen más que un estómago ocioso. Son algunas de la miserias de la violencia poética, caer en la concesión a un público carroñero, caer en lo gratuito, caer en lo pretencioso, caer en un parque de atracciones del horror, otro tipo de Disney.

Para concluir, el creador vive en una paradoja sin solución: Comparte la acción rabiosa con un sentimiento infinito de inferioridad. Al fin y al cabo sabemos que el arte nunca nos convertirá en mejores personas. Según Steiner este es uno de los mayores escándalos de la humanidad. Son innumerables los genocidas que disfrutaban con Schubert.

El artista como testigo: testimonio de un artista

Rolf Abderhalden Cortés*

Soy solamente un portavoz del proyecto al que voy a referirme. Uno de sus muchos autores, uno de sus muchos *actores*. Este proyecto, que forma parte del trabajo que hemos realizado con Heidi Abderhalden desde hace veinte años en Mapa Teatro, vincula a un grupo muy diverso de personas, artistas y no artistas, de distintos ámbitos y disciplinas. Y vincula también a una zona muy significativa de Bogotá, el Barrio Santa Inés-El Cartucho. En este lugar —hoy desaparecido del mapa de la ciudad— Mapa Teatro realizó entre el año 2001 y el año 2005 un proyecto artístico transdisciplinario: el Proyecto C'úndua. Este proyecto, que pone de manifiesto las estrechas relaciones que pueden tener el arte y la realidad, el teatro y la ciudad, la presentación y la re-presentación, tuvo una resonancia singular por sus características e implicaciones, tanto de orden estético como político, antropológico y sobre todo de orden humano, *relacional*. De hecho, el Proyecto C'úndua podría inscribirse en la esfera de lo que actualmente algunos teóricos del arte llaman *arte relacional*¹.

En 1998 la administración distrital emprendió un ambicioso plan de renovación urbana en Bogotá. Y para ello tomó decisiones *radicales* que tuvieron consecuencias importantes sobre la configuración urbana y social de la ciudad y, en particular, de la zona centro. En ese momento el barrio Santa Inés, conocido genéricamente como El Cartucho, constituía un lugar estigmatizado, cargado no solamente de una larga y rica historia urbana, sino también de una infinitud de mitologías que nos acompañaron a todos; para mí el barrio Santa Inés, que apenas conocía desde mi lejano barrio del norte, fue motivo de miedos y fantasías en mi infancia: era un sitio específico del miedo —*el centro de temor*— de la ciudad.

El barrio Santa Inés, hoy un hueco en la memoria colectiva de nuestra *urbis*, tiene una larga historia: es uno de los barrios *fundacionales* de Bogotá. Con la decisión tomada en 1998 de demolerlo completamente, de hacer *tabula rasa* para

* Artista transdisciplinar. Co-director de Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas (www.mapateatro.org) y fundador de este grupo en 1984 (Bogotá). Profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Charla realizada en diciembre de 2006 en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

¹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Presses du Reel, 2000.

construir en su lugar un parque, un hueco cubierto de verde, se ha puesto fin a una parte de nuestra historia, de nuestra historia social y urbana que es, en definitiva, una historia de *modos de hacer*, de prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global.

En El Cartucho, esa calle flotante bajo la cual se conoció todo un barrio, se generó lo que Giorgio Agamben denomina un *campo virtual*. Agamben entiende por campo virtual aquel espacio físico en el cual el establecimiento legitima un *estado de excepción*: una porción de territorio queda entonces por fuera del orden jurídico establecido. En este campo virtual de la ciudad se organizó un *modus vivendi sui generis*, con sus propias leyes y sus propias reglas, bajo la mirada ciega del Estado.

Allí vivió y sobrevivió, durante décadas, una comunidad humana muy heterogénea: recicladores, bodegueros, pequeños comerciantes, prostitutas, hombres solos y familias; pero también, por las condiciones económicas favorables de las múltiples formas de hospedaje y alojamiento que se desarrollaron en la zona, inmigrantes de otras regiones de Colombia, desplazados por el hambre o la violencia. Debido a ese particular estado de excepción que la caracterizaba, la zona se convirtió en un punto estratégico de la ciudad para toda suerte de negocios y transacciones, legales e ilegales, pero también para el desarrollo de las actividades más ingeniosas de la *economía del rebusque*.

Entre los años 2001 y 2005, Mapa Teatro-Laboratorio de Artistas desarrolló un proyecto artístico. En 2001, a nuestra llegada a Santa Inés-El Cartucho, el equipo de Mapa Teatro se confrontó con la visión de un paisaje urbano parcialmente devastado. La construcción de la primera fase del Parque Tercer Milenio avanzaba paralelamente a la negociación y compra de los inmuebles restantes. La imagen aterradora de la demolición de las casas desalojadas despertó inmediatamente en nosotros el impulso de querer detener el tiempo y de no dejar borrar las huellas tangibles de la historia. El patrimonio arquitectónico de la ciudad se desplomaba ante los ojos de sus moradores y los nuestros.

A lo largo de esta experiencia, “demoledora” en todos los sentidos del término, íbamos tomando conciencia de que cada demolición de un inmueble iba borrando la perspectiva de una memoria fundamental —fundacional— de la ciudad. Una memoria arquitectónica y una memoria social y cultural pero también un patrimonio intangible, constituido por una narratividad que no cuenta sino con la oralidad como fundamento de existencia.

Nuestro proyecto inició con una primera acción artística que partía del mito de Prometeo: *Prometeo I^{er} Acto*. ¿Por qué recurrir al mito? El mito es *el relato* por excelencia. Su naturaleza originaria hace de él un potenciador de relatos; estos se repiten como los sueños, configurándose y desconfigurándose continuamente en una estructura móvil que siempre se vivifica. Los relatos de la comunidad eran para nosotros una parte sustancial de la arquitectura de la memoria del barrio. Una forma de resistencia ante el olvido, una posible huella entre las ruinas.

Prometeo es junto al águila, la figura fundamental de este mito. Prometeo roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres. Prometeo transgrede una ley, un acuerdo pactado entre él y los dioses, al darle el fuego a los hombres. Cuando los dioses descubren que Prometeo ha transgredido la regla es condenado a un exilio en el Cáucaso: allí es encadenado a una piedra donde un águila se alimenta diariamente de su hígado. A su vez, Prometeo se alimenta de las heces del águila, manteniendo así un ciclo que hace posible la supervivencia, tanto del águila como la suya. Tres mil años después, los dioses deciden que el castigo ha sido suficientemente largo y envían a Heracles a liberar a Prometeo. Una vez en el Cáucaso, Heracles debe franquear el muro de hediondez que rodea a Prometeo antes de alcanzarlo para liberarlo. Esta imagen y la descripción de este lugar coincidían para nosotros con el paisaje devastado de Santa Inés-El Cartucho.

Este mito, traducido y reinterpretado por muchos autores de todos los tiempos, entre ellos Kafka y Gide, fue retomado por uno de los más importantes dramaturgos de nuestro tiempo: el alemán Heiner Müller. Este autor “post-dramático” revisa el mito, lo actualiza pero, a diferencia de sus antecesores, lo coloca en una nueva pers-



C'úndua. Archivo Mapa Teatro.



C'úndua. Archivo Mapa Teatro.



C'úndua. Archivo Mapa Teatro.

pectiva: una especie de tensión paradójica, una *contradicción* que hace que su fábula no puede concluir de manera definitiva y unívoca.

Escogimos la versión del mito que hace Müller porque en ella Prometeo, una vez frente a Heracles, no está muy seguro de desear su liberación. Heracles no entiende cómo Prometeo no quiere ser liberado después de tantos años y de tanto esfuerzo. Prometeo duda y señala estar acostumbrado al águila: no sabe si podrá vivir sin ella. Es en este punto, precisamente, en este *turning point* de la fábula que se genera el “centro de temor”² de la historia: Prometeo le tiene más miedo a la libertad que al pájaro.

Abandonar El Cartucho representaba para muchos de los habitantes la posibilidad de una liberación y, al mismo tiempo, un destierro. Así llegamos al lugar: con la intención de proponer a un grupo de pobladores del barrio *lecturas* posibles de este mito.

En este punto, me parece importante subrayar que el artista y el etnógrafo sostienen, desde un inicio, miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o, en este caso, sobre los mismos sujetos. Por lo general, un científico social llega con *hipótesis* que serán *objeto* de verificación; el artista tiene, ante todo, *intuiciones* que le permitirán o no *hacer visibles* objetos, prácticas, imágenes, relatos. Aunque esta oposición puede parecer hoy un tanto reductora debido a la óptica transversal que aplican actualmente en su trabajo tanto artistas como investigadores sociales, es interesante observar que la finalidad o el *destino* de un proyecto como este no hubiera sido el mismo desde la perspectiva de un “puro” investigador social.

Así, sin saber muy bien qué íbamos a hacer de todo esto y mucho menos cómo iba a terminar, nos acercamos a un pequeño grupo heterogéneo de la gran comunidad de El Cartucho, representado por mujeres y hombres de distintas edades, estratos socio-económicos y procedencias. Con esta *comunidad experimental* llevamos a cabo, a lo largo de un año, un laboratorio de creación que tenía como punto de partida el texto escrito por Heiner Müller. Este texto funcionó tal como funciona un *ready made*: un objeto encontrado que es sacado de su contexto para ser interpretado y re-significado por una multiplicidad de lecturas, de miradas y de gestos. A medida que el texto se

² Expresión de Müller que designa el lugar en el texto donde se haya el *nudo* dramático.

leía, cada uno o iba reinventando su propio relato, reactualizando el texto original y reescribiendo su propio mito.

Al final de este laboratorio, que tomó la forma de un *laboratorio del imaginario social* como lo llamó Heiner Müller, se llevó a cabo una noche de diciembre de 2002 en un barrio semi-destruido, un acto “performativo”, *una instala-acción*, con la participación de un grupo de habitantes: *Prometeo: 1^{er} acto*. En esta presentación de carácter público, en la cual se encontraban muchas de las personas que habitaban el sector pero también otro público de la ciudad, se pusieron en escena los relatos y las narraciones visuales, sonoras y gestuales nacidas de la experiencia del laboratorio.

Un año más tarde, en otra noche de diciembre de 2003, se presentó *Prometeo: 2^o acto*: sobre las ruinas del barrio, miles de veladoras sirvieron para delimitar nuevamente calles y paredes de algunas casas de antiguos habitantes. En ausencia de toda huella, habíamos propuesto a cada uno de los participantes escoger el lugar más significativo de la casa: algunos escogieron el dormitorio o la sala, otros el baño o la cocina, según la relación que hubiesen tenido con esos espacios. Instalamos allí, en ese fragmento temporalmente *re-construido* de barrio, los muebles y los objetos escogidos y, allí mismo, se *re-instaló* cada uno de los participantes por espacio de una noche. Pequeñas acciones, individuales y colectivas, alternaron con proyecciones de video sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. Al final, el grupo de participantes, y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho, bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio. Como cuando el dios Shiva baila sobre la destrucción: algo en la vida renace y se regenera.

La tercera acción artística de este proyecto se llevó a cabo en la sede de Mapa Teatro: una casa republicana de arquitectura muy similar a algunas de las casas del Barrio Santa Inés. La casa funcionó, físicamente, como una instalación y, simbólicamente, como una metáfora del barrio: cada espacio activaba, a través de diferentes dispositivos de interactividad, una dimensión particular de la memoria viva de Santa Inés-El Cartucho. En el



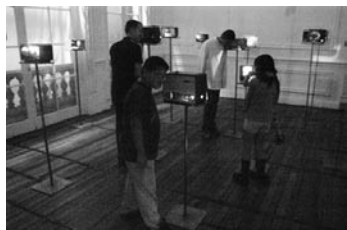
Proyecto Prometeo. Archivo Mapa Teatro.



Proyecto Prometeo. Archivo Mapa Teatro.



Proyecto Prometeo. Archivo Mapa Teatro.



Recorridos. Archivo Mapa Teatro.



Recorridos. Archivo Mapa Teatro.

umbral de la puerta de entrada de la casa fue instalado el grito del “campanero”, que se activaba con el paso de los visitantes. *Restos* de la última casa demolida —escombros, puertas, ventanas— se encontraban en el patio central de la casa, bajo dos proyecciones de video enfrentadas, en las cuales esa misma casa era, al mismo tiempo, demolida y re-construida sin cesar (por la imagen editada al revés). El reciclaje, una de las principales actividades de la economía informal de esta zona, estaba presente en otra habitación por medio de carros de reciclaje tradicionales: monitores de televisión sustituían los objetos de reciclaje con imágenes de distintos recorridos de recicladores por la ciudad. Una balanza permitía a los espectadores controlar su peso y, al mismo tiempo, ver su equivalente en material reciclado sobre una imagen proyectada. El sonido, el olor, el tacto y la imagen de miles de botellas suspendidas en el techo de otra de las habitaciones de la casa, generaba en el visitante una experiencia sensorial y semántica, sencilla y compleja a la vez. La imagen proyectada de la fachada de la última casa demolida aparecía en una habitación vacía solo al transpasar el umbral de la puerta. Al ingresar por esa puerta (un hueco en la pared) a la habitación siguiente, el espectador entraba —literalmente— al interior de una habitación: allí se podía ver, proyectada sobre una pared, la imagen de la habitación de uno de los antiguos habitantes del barrio que la describía enumerando cada uno de sus objetos. En otra habitación *vacía* el visitante podía percibir grietas y huecos en las paredes: al acercarse a las grietas podía escuchar relatos (sonoros) con las voces de antiguos habitantes que narraban historias relacionadas con sus cicatrices; al acercarse a los huecos podía ver esas cicatrices proyectadas sobre la pared de la habitación contigua. Al salir de allí, se encontraba en un corredor cerrado por numerosos guacales que bloqueaban el paso. Entre estos, un monitor de televisión permitía ver la acción de reciclaje de los mismos guacales y el recorrido del reciclador por distintos lugares de la ciudad. Finalmente, el espectador ingresaba en una última habitación donde encontraba viejas radios iluminadas que emitían, cada una, un relato particular sobre la vida del barrio.

La cuarta acción *La limpieza de los establos de Augias* se inició en 2004 con la construcción del Parque Tercer Milenio y fue realizada en dos lu-

gares de la ciudad: el lote del antiguo barrio Santa Inés, donde se construía el Parque Tercer Milenio, y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El título de la obra hace referencia nuevamente a una narración mítica: *Los trabajos de Herakles*, uno de los cuales es *La limpieza de los Establos de Augías*. Esta obra, una video-sonido-instalación, enlaza en tiempo real los dos lugares, llevando al espacio del museo dos imágenes del lote en construcción: la imagen de la valla que lo encerraba y el interior del lote en proceso de construcción. En uno de los costados de la valla se instalaron doce monitores de televisión que transmitían en *loop* la grabación de la demolición de la última casa de El Cartucho, en el llamado callejón de la muerte. Frente a esas doce “ventanas del pasado” se construyeron tres columnas que contenían cada una una cámara. El registro directo de la cámara era transmitido, vía Internet, a la sala del Museo donde era proyectado, a escala real, sobre una gran pared. Otra cámara fue instalada en la terraza del único edificio que no fue demolido (Medicina Legal): desde allí se registraba, también en tiempo real, el proceso de construcción del parque, que era un proceso invisible para el público de la ciudad. Había pues un ir y venir entre el lugar original del proyecto, Santa Inés-El Cartucho, y un lugar de destino público como el museo, en el marco del Salón Nacional de Artistas. Sin embargo, en ninguno de estos espacios se podía abarcar por completo el proyecto. Aquellos que querían ver la transmisión tenían que desplazarse hasta el Museo y quienes querían ver el objeto real y la instalación tenían que trasladarse hasta el Parque. Este ir y venir entre dos espacios físicos de la ciudad implicó igualmente un desplazamiento en el tiempo: un continuo movimiento entre las imágenes del pasado y las imágenes del presente; no un ejercicio mecánico del recuerdo sino una experiencia dinámica de la memoria, entendida esta en el sentido de Benjamin, como “constelación” de tiempos heterogéneos. Asimismo, el proyecto generó un movimiento de personas entre un lugar de la ciudad y otro: obreros y antiguos habitantes del barrio Santa Inés-El Cartucho visitaron por primera vez el Museo de Arte Moderno de Bogotá y visitantes usuales del Museo se desplazaron, por primera vez, al antiguo barrio Santa Inés.

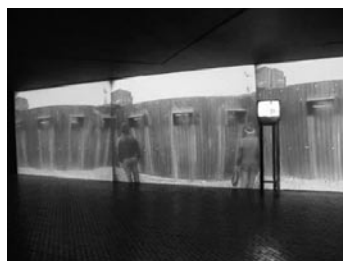
También, contrario a lo que muchos pensaron, la instalación que se hizo sobre la valla con los



La limpieza de los Establos de las Augías. Archivo Mapa Teatro.



La limpieza de los Establos de las Augías. Archivo Mapa Teatro.



La limpieza de los Establos de las Augías. Archivo Mapa Teatro.



La limpieza de los Establos de las Augías. Archivo Mapa Teatro.



Testigo de las ruinas. Archivo Mapa Teatro.



Testigo de las ruinas. Archivo Mapa Teatro.



Testigo de las ruinas. Archivo Mapa Teatro.



Testigo de las ruinas. Archivo Mapa Teatro.

doce monitores de televisión permaneció intacta hasta el final de la exposición: para los residentes de la zona, las imágenes tenían más valor que los objetos. La necesidad simbólica primó sobre la necesidad económica.

Este fue un proyecto en construcción, como la obra, que culminó con la inauguración del parque Tercer Milenio en agosto de 2005. Con todo el material reunido desde el comienzo de las demoliciones en 1998 hasta la finalización de los trabajos del parque en 2005, realizamos un último proyecto artístico: *Testigo de las ruinas*.

Este montaje, que combina audiovisual y performance, condensa nuestra experiencia como *testigos* de uno de los proyectos urbanísticos más ambiciosos de la ciudad en el umbral de los dos milenios. Sintetiza nuestra opción como artistas confrontados a las grandes paradojas de lo real: nuestro rol testimonial. Presentado en escenarios teatrales o museales, pero también en espacios no convencionales, *Testigo de las ruinas* reúne en un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento, las imágenes, los testimonios y los relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del barrio Santa Inés y de la aparición de un no-lugar, el parque Tercer Milenio. Ante y a través de la mirada de la última habitante de El Cartucho, que realiza en vivo la misma acción de sus últimos años en el barrio (preparar arepas y chocolate), asistimos a la ceremonia de despedida de un episodio importante de la historia de nuestra ciudad. Este acto de despedida constituye, sin embargo, un acto de resistencia frente al olvido y la desaparición de la huella. La vitalidad de esta mujer, su carcajada final en medio de la soledad del parque, son un testimonio contundente de la fuerza vital de los seres humanos frente al desastre producido por las arbitrariedades del poder.

El parque Tercer Milenio fue ganador del premio al mejor proyecto en espacio público de la Bienal de Arquitectura en Colombia en 2006. Se trata, en realidad, del premio a un cementerio.

Acerca de lo “real”

Beatriz Catani*

Desde hace ya un tiempo en el teatro, y en el arte en general, se verifica un proceso de acercamiento a lo “real”.

Se trata de querer que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra áreas de sensaciones distintas de la simple representación. ¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo “real-aparente”, se llegue a un registro sensible y propio de lo “real”?; este es un pensamiento de Francis Bacon que yo misma tomé como punto de partida, hace ya 5 años.

(En ese momento el trabajo se asentaba en el uso de espacios reales, y en la aparición de elementos de la realidad que generaban una suspensión de la ficción fuertemente perturbadora, como la gallina de *Zoedipus*, la madre sumergida de Jack o las hermanas de *Cuerpos A banderados* haciendo pis, entre otras propuestas que definieron su estética en esa fricción.)**

Resulta que este acercamiento a lo real aparece ahora extremado y cobra otros sentidos.

Todo este año me he pasado preguntándome sobre la eficacia de los procedimientos teatrales, fundamentalmente sobre la representación, base de la ficción, en un país en medio de una crisis tan notable y contundente; en un país, precisamente, fisurado en su representación política.

(No creo que de una manera absoluta se pueda decir que no hay lugar para la ficción. De hecho lo hay, pero me interesa explorar el borde. En todo caso, estoy en crisis con el teatro, como obra cerrada en sí misma, como construcción de ficción y sostenimiento de esa ficción.)

Todo este año, decía, que ha sido de una gran crisis para mí, (y sigo perdida, intentando y perdida), en relación también a qué decir, de qué hablar hoy.

Parece que “hemos probado todo, visto todo, oído todo” (como diría Bernhard), y todo se vuelve escénicamente insoportable, porque parece ser que en todo lo visto hay algo no solo viejo, sino fisurado, incapaz de dar respuesta (tal vez porque las nuevas preguntas no están definidas).



*Agnes. Fot. Jan Saudek. 1973.
Utilizada en el programa de mano
de Ojos de ciervo rumanos. Dir.
Beatriz Catani.*

* Dramaturga y directora escénica. Trabaja en La Plata (Argentina), donde también es titular de la cátedra Dirección de Actores de la Facultad de Artes de esta Universidad. Este texto fue escrito en noviembre de 2002 a petición del crítico teatral Carlos Pacheco para una nota del diario *La Nación*.

** Las referencias provienen de obras que circularon por las salas alternativas de Buenos Aires en los últimos años 90: *Zoedipus*, del Periférico de Objetos, *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*, de Federico León, y *Cuerpos A banderados*, de Beatriz Catani.



Gli amori d'Apollo e Dafne. *Beatriz Catani*.

Mi empeño ahora está en cómo repensar procedimientos que puedan dar cuenta de una experiencia real y un vínculo dialéctico entre forma y contenido.

Algo de eso está en este último trabajo *Los 8 de julio. Experiencias sobre registros de paso del tiempo*, que además está inscripto dentro de un ciclo como Biodrama que reclama se experimente sobre estas cuestiones.

Hasta donde yo he podido trabajar con lo real, aparece escénicamente sin demasiada construcción, sin agregado de simbolización, porque no es momento todavía para que esto ocurra, pero su aparición ya crea algo que me parece desestabiliza la escena, la pone en riesgo.

Confunde o irrita. Escucho decir por qué tal persona actúa “mal”, por qué imágenes tan “tristes”. Hay confusión e irritabilidad. Es algo.

Tampoco la idea es hacer realismo social, o crónicas, por eso es necesario insistir con los procedimientos que soportan la obra. En el caso de *Los 8 de julio*, obra realizada en conjunto con mi amigo escritor y director, Mariano Pensotti, la propuesta fue recortar un período de tiempo: los 6 meses anteriores a la obra y crear allí una “ficción”. El trabajo consistió en la generación de registros y en la organización estética de los mismos, para su exhibición.

Esta idea de experiencias reales o de procesos de investigación que integren lo real, me atrae en este momento; aún corriendo ciertos riesgos, como



Llanos de desgracia. *Beatriz Catani*.
Fot. *Francisco Lissa*.

es que tal vez puedan ser más interesantes en su formulación o en su proceso que al mostrarse.

Por supuesto que estos trabajos nos llevan a replantear todos los lenguajes, y muy especialmente, el de actuación.

En *Los 8 de julio* hay uso de video, una esposa “en representación” de su marido que trabaja, y de hecho intervenciones de personas reales, es decir, no actores. Esto lleva a tomar su manera de ser, o de entender la actuación como modelo de trabajo. No se trata de convertirlos en actores, y buscar “estados” o eficacia, sino mostrar su realidad, su modalidad, sus cuerpos y presencias “reales”, es decir es necesario que estén y que se “presenten” a sí mismos.

Por supuesto que esto se complica mucho cuando se trabaja también con actores. Aunque parezca extraño, el mayor trabajo en este punto fue cómo desarrollar un lenguaje acorde a esta propuesta con un actor.

Elegimos trabajar con un actor (mi compañero Alfredo Martín), porque el punto de partida es el teatro (un actor se presenta a sí mismo como actor), y después se va abriendo a lugares más documentales, más “reales”.

Definir cómo se trabaja una actuación “real” con un actor no fue sencillo.

En este caso trabajamos para que lo artificial o construido esté puesto en la forma (muy precisa y ajustada en tiempo, sincronizada con video), y que aparezca un decir propio y recreado en el vínculo diferente y renovado con el público. Se trata de que realmente esté en esa situación, despojándose de su “saber”, de su oficio, si esto es posible. Claro que si es actor uno ya sospecha de todo (y ve su actuación). Pero eso es parte del juego.

Toda esta nueva relación entre realidad-ficción, ligado estrechamente al cuestionamiento de modelos de representación, genera una cantidad de preguntas y replanteos en cadena. Por ejemplo, empezar a replantearnos, al menos si no la inutilidad del arte, cuál es el marco ideológico que sustentó un arte autónomo. Y la necesidad tal vez de unir un lugar de producción teatral con lo que le sucede a la gente.

La comprensión de que hay otro saber, algo que, por su naturaleza real, creo, necesita ser “presentado” y no “representado”.



*Espacio de Finales. Beatriz Catani.
Fot. Guillermina Mongan.*

Las reglas de este juego

Roger Bernat*

Antes de interpretar lo que me rodea, antes de extraer conclusiones de unos hechos que apenas conozco, quiero un tiempo para la observación. Es la única manera de salvar el tópico, la idea preconcebida, el error. Es un instante en el que la observación es puro deleite, un momento en que la realidad es observada como manifestación del devenir. Deseo que el escenario sea un espacio de observación. Mi objetivo no es re-producir la realidad, ni siquiera re-presentarla, sino conseguir que ésta se exprese en el contexto artificial del teatro.

Trabajo con extraños a los que sitúo en el escenario para observarlos. Ese es el espectáculo. Pero me contento con contemplar a las personas como objetos; dicen que el sujeto se emancipa en su acción. Es cuando el sujeto se ve abocado a la acción que una cascada de acontecimientos se vuelca sobre el observador como en un espectáculo. Georges Pérec, citando a Marcel Mauss, definía así el valor de la acción en el ser humano: “Hechos triviales, observados en silencio, pasados por alto, que se dan por sentados; (...) remiten, con mucha más agudeza y presencia que la mayoría de las instituciones e ideologías de que suelen nutrirse los sociólogos, a la historia de nuestro cuerpo, a la cultura que modeló nuestros gestos y posturas, a la educación que moldeó nuestros actos motores no menos que nuestros actos mentales”¹.

La necesidad de entender la realidad nos ha llevado a falsearla. Nuestro deseo de ver el mundo como un todo ordenado no nos ha permitido contemplar los hechos por lo que son sino que los hemos tomado por lo que “demuestran”. El espíritu de mi trabajo es el de recuperar la estética de los hechos y los discursos. Para ello he tenido que dejar de imponerme a la realidad y aprender a crear las condiciones para que ésta se exprese².

Teatro y juego

Un texto dramático es un libro de instrucciones con normas precisas. Las palabras de los intérpretes ya han sido asignadas e incluso se han definido movimientos, silencios y entonaciones. Toda la trama de didascalías es, junto al texto dramático,



Domini public.

* Director y creador escénico. Entre 1997 y el 2001 impulsó en Barcelona la General Elèctrica, junto con Tomás Aragay. Profesor en el Institut del Teatre. Este texto fue escrito en agosto de 2006. Puede consultarse otra versión en la página web del autor www.rogerbernat.com.

¹ *Pensar / Clasificar*. G. Pérec.

² Para este trabajo me ha sido útil ser testigo del giro que ha dado la ciencia del último medio siglo para abordar las aporías a las que la realidad nos enfrenta.

un pliego de *reglas de juego*. En algunas ocasiones el director y otros profesionales de la escena se hacen valedores de esas reglas y actúan como árbitros de la partida. Una pieza teatral es pues un juego en el que las reglas ocupan más espacio que el propio desarrollo de la “partida”. En este sentido puede afirmarse que un texto teatral es un pliego de reglas de juego hipertrofiado.

Mi trabajo reflexiona sobre esas *Reglas del Juego*. Se trata de definir tipologías, grados de libertad, proporciones y objetivos de la norma. Al contrario de lo que pudiera parecer, no me alejo de la tradición teatral sino que me intereso por uno de sus aspectos fundamentales: *la convención*.

Si dejamos de lado el contenido de la obra dramática, lo que queda ante nosotros es un conjunto de órdenes por las cuales unos hombres invitan a otros a reproducir unas acciones y unos discursos fijados en un texto. Pero, ¿cuál es la naturaleza de esas órdenes?, ¿qué grado de libertad llevan implícito?, ¿cuál es su objeto? Al responder a estas preguntas estaremos definiendo una tipología teatral.

La tipología teatral se define, antes que por el relato, por el pacto entre la persona que se presta a ser mirada y la que desea mirar. Ese pacto compromete al actor y al espectador pero también al acto teatral. El horizonte de expectativas del espectador se asienta, antes que en los elementos ficcionales de la historia, en la convención. Es una relación “contractual” que se establece con el intérprete a partir de la cual se definen los límites que separan lo teatral de la realidad. La diferencia que hay entre un espectáculo de *peep-show* y una ópera no está tanto en la historia que se representa sino en la frontera que intérprete y espectador han decidido trazar entre ambos. Es precisamente en ese terreno fronterizo en el que pequeños movimientos permiten a las artes dar luz o ensombrecer espacios de nuestra existencia que de otro modo estarían expuestas a la uniforme luz de lo invisible.

La convención es al teatro lo que la organización del trabajo a la fábrica. Ambas son poderosas herramientas de construcción de significados.

Certezas y probabilidades

El hecho teatral puede definirse en función del grado de libertad con que se establece la propia

representación. El intérprete prevé lo que está dispuesto a ofrecer al público y este quiere ser testigo de un acontecimiento “en vivo”, en cierto modo irreplicable. Por un lado está la necesidad de orden y por el otro el deseo de desorden que ofrece la propia vida. Podría decirse que se trata del tradicional enfrentamiento entre Apolo y Dionisos que esta vez se da en el campo de batalla de la *convención*.

Interrogarse sobre la mecánica misma del hecho teatral es intentar reformular las consignas por las que los actores se rigen en el escenario y crear mecanismos que, si bien condicionen la acción, dejen espacio para que el azar permita que la realidad genere sus propios mecanismos de adaptación y cambio.

Se trata pues de crear organismos teatrales que no necesiten ser gobernados desde el exterior sino que sean auto-reproductivos y auto-organizados³. Se trata de crear reglas que no impongan significados sino que condicionen realidades. El material creativo se articula indirectamente. Como si fuera un inventor de jaulas, construyo todo aquello que condiciona el comportamiento de los actores y luego los dejo libres *allí dentro*. Creo espacios de libertad acotada o, lo que los filósofos han llamado, espacios de “infinitud concreta”⁴.

Asimilo la representación teatral a un juego. Construyo objetos de una sola estructura e infinitas formalizaciones. Como si se tratara de un juego de ajedrez en el que, si bien solo hay 32 piezas y 64 casillas, podemos formalizar infinitas partidas, los espectáculos tienen una estructura determinada y, sin embargo, solo conozco parte de lo que ocurrirá o se dirá sobre el escenario. Las variables que hacen imprevisible el resultado son muy diversas. Desde el *principio de indeterminación* que nos advierte de que la propia observación de un hecho lo modifica (el “peso” de la mirada del espectador condiciona el comportamiento del intérprete)⁵, hasta los inevitables errores o malentendidos (*mutaciones*) que se producen al observar las *Reglas de Juego* pactadas.

Como se ha apuntado más arriba, apenas hay diferencia entre juego y teatro. Como es bien sabido, en idiomas como el inglés o el francés se asimila el hecho de *interpretar* al verbo *jugar*. Y, en sentido más amplio, al igual que en la ficción, el

³ Como los mecanismos cibernéticos, capaces de evaluar lo que ocurre a su alrededor para variar su funcionamiento.

⁴ Hace algunos años inicié un proyecto llamado *The Friendly Face of Fascism* (FFF) junto con Pedro Soler y Juan Navarro. El título del proyecto era una declaración de principios al tiempo que una constatación de nuestras realidades. En esa ocasión los intérpretes eran los propios espectadores que asistían a la representación.

⁵ Lo mismo ocurre cuando el físico pretende observar las partículas sub-atómicas, la potencia de los rayos que son necesarios para captarlas modifican su comportamiento haciéndolas imprevisibles. Solamente los intérpretes profesionales están “entrenados” para minimizar la presión de la mirada del otro. Tanto es así que las diversas técnicas de interpretación pueden leerse como otras tantas estrategias para obviar y/o usar la presencia del público.

fin último del juego es crear la ilusión de un tiempo ordenado que nos haga creer en la *necesidad* de nuestro devenir. Juego y teatro son una misma cosa aunque el primero ponga el acento en el funcionamiento de la acción y el segundo en su significado. Uno y otro funcionan y significan.

Solo hay espectáculo si hay desequilibrio

Los intérpretes se someten a unas reglas dadas y a su vez tienen la libertad de hacer en ese contexto lo que crean oportuno. Pero, a diferencia de las jaulas que organizan el espacio y sus recorridos, estas mecánicas organizan el tiempo.

La duración de un juego equivale al tiempo que se tarda en pasar de un estado de equilibrio A a otro A'. Entre los estados A y A' se produce el desequilibrio (→) que las propias reglas del juego activan.

La dramaturgia tradicional también sigue el modelo equilibrio-desequilibrio (A→A'). La ficción suele articularse a través de un conflicto desestabilizador (la llegada del héroe o el monstruo) que tiende a purgar una situación de equilibrio viciado (A) y que desemboca en un final nuevamente equilibrado y “feliz” (A')⁶. La dramaturgia clásica desarrolla este esquema desde una óptica figurativa. La perspectiva del juego lo hace desde la abstracción. Asimismo, los mecanismos del juego hacen que el desequilibrio se dé en *tiempo real*⁷ lo que provoca que los obstáculos y retos no sean idealizados sino que responden a la micropolítica de la vida cotidiana.

La mecánica del espectáculo pasa de una situación de desequilibrio en la que los intérpretes, en principio aislados ante un reto del que no conocen el desarrollo, se reconducen a una conducta unitaria sirviéndose de su propia inestabilidad para generar formas de orden. Para que eso ocurra es necesario tiempo para que el proceso se organice de forma autónoma y que las reglas del juego sean *iterativas*, es decir, que los intérpretes repitan continuamente la misma regla. Si se dan estas dos condiciones el procedimiento tiende a exhibir una *forma*. Se pasa así del desequilibrio al equilibrio.

⁶ Ver Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla del tiempo*.

⁷ Una acción se desarrolla en *tiempo real* cuando los estímulos y las reacciones a estos estímulos ocurren sin mediar tiempo. Tomamos prestado este concepto de la tecnología *streaming* que, en el ámbito de Internet, permite que un archivo sea descargado y reproducido al mismo tiempo. También resulta interesante la interpretación que de este concepto hace Joao Fiadeiro para su método de composición coreográfica.

Tiempo y repetición

El tiempo del espectáculo cobra aquí un sentido específico puesto que deja de ser el hilo en el que se engarza la información, la pauta que nos permite dosificar la información del drama, para pasar a ser potencia creativa. El tiempo dota al juego de la *posibilidad* de un final. Si bien la situación de partida del espectáculo es muy desequilibrada (los intérpretes no saben lo que tienen que hacer y hay delante un público que *espera*), la forma en la que el tiempo se alía con el juego hace que toda la situación tienda al equilibrio, a un final en reposo. Toda mecánica de juego lleva implícita la idea de que hay que llegar al final en el menor tiempo posible. No solo se juega contra el adversario —en el caso que lo haya— sino que se juega contra el tiempo. La jugada más apreciada es la que permite llegar al desenlace en el menor tiempo posible. Mientras que en situaciones estables el tiempo tiene un papel secundario, el desequilibrio propiciado por el juego precipita el papel vertebrador del tiempo y este pasa a ser un personaje más de la acción. Solamente el tiempo genera forma.

Sin embargo, todo espectáculo necesita de una duración. Y en este caso esa duración está ligada al tiempo necesario para que una misma regla se repita suficientemente como para *formalizar* el espectáculo. Siguiendo con el símil del juego, diríamos que es necesario tirar muchas veces los dados para llegar a la última casilla de la oca. Si el juego finalizara después de tentar una sola vez la suerte, la mecánica y por tanto la forma del juego serían invisibles. El sentido del juego de la oca se define en la iteración de sus reglas. Es repitiendo la mecánica de tiro de dados y avance de casillas que se configura la forma del juego mismo.

El espectáculo está condicionado por una fuerza que acelera el juego hacia su final y por otra que tiende a suspenderlo en una duración sin límite. Son el azar y la necesidad. Por un lado el universo creativo que tiende a cambiar continuamente y por el otro, las leyes de la mecánica que tienden a que todo se repita sin evolución aparente. J. S. Bach se enfrentaba al mismo dilema al componer sus fugas. Una misma melodía se repetiría con algunas variaciones, no demasiadas para poder reconocer el camino trazado pero suficientes para mantener la pulsión del tiempo cambiante⁸.

⁸ Ver *Patience dans l'azur* de Hubert Reeves.

La repetición permite sentir la seguridad de un camino trazado mientras que, al mismo tiempo, la libertad del intérprete nos enfrenta a la posibilidad de que en cualquier momento ocurra cualquier cosa. Este enfrentamiento entre tiempo y duración hace que solo podamos llegar a la conclusión de que el tiempo necesario para llegar al equilibrio es tanto más imprevisible cuanto mayor es el grado de libertad que las reglas de juego permiten. Es por ello que mis espectáculos son a menudo de duración variable a diferencia del universo que es de duración infinita.

Dependencia y autonomía

Estos juegos son sistemas auto-organizados. A diferencia de los sistemas hetero-organizados, que necesitan de un ente superior que los gobierne, los sistemas auto-organizados permiten modificarse desde el interior para encontrar en el transcurso del tiempo soluciones a los avatares de la acción.

La realidad, desprovista de un Dios intervencionista, funcionaría de la misma manera: la materia (protones, electrones y neutrones) junto con la acción de unas fuerzas (leyes de la mecánica y la termodinámica) generarían unas interacciones sin finalidad aparente. Dadas unas condiciones de existencia el proceso es totalmente auto-organizado y genera en sí mismo cambios y evolución. El Dios judío creó el mundo actual tras 26 tentativas fracasadas. Al dejar listo este universo en el que vivimos exclamó “Halway shéyaamod” (con tal que aguante)⁹. Este sería aproximadamente el sentido del juego.

Una de las ventajas de este tipo de sistemas es que no tienen apenas espacio para el error. Al no haber un modelo preconcebido toda reacción forma parte del discurso del espectáculo. Lo que sí hay son estrategias fértiles y estériles en cuanto que un tipo de acción tiende a continuar la producción de estructura y la otra lleva la acción a una vía improductiva. La propia situación de desequilibrio, supongamos que los intérpretes se quedan en el escenario sin saber qué hacer, genera acciones que vuelven a poner la estructura *en movimiento*. Es en el desarrollo mismo de la acción que se tiende a descartar las desviaciones hacia el equilibrio. Que el funcionamiento sea *iterativo* permite

⁹ Relatado por Ilya Prigogine en *¿Tan solo una ilusión?*

que la propia estructura “aprenda” de sus errores. Al repetirse siempre la misma regla las respuestas tienden a mostrar un orden cada vez más definido y complejo¹⁰. La reacción de los actores a las reglas de juego es siempre necesaria e inevitable. Si la norma está mal concebida, en lugar de producir una situación de desequilibrio, mantiene a los intérpretes en un equilibrio caótico u ordenado que no precipita la acción y, por tanto, la forma. En el ámbito de la industria el objetivo es producir más y mejor, en el divino producir infinitamente; en el mío, producir sin intervenir.

Actor, intérprete y personaje

Construyo unas reglas que hacen posible que los intérpretes tomen de nuevo acción y palabra como medios de expresión de sus identidades. El intérprete es contratado para un trabajo con unas mecánicas determinadas; solo tiene que ser consciente de las tareas que se le han asignado. No se trata de convertir a los intérpretes en actores.

Este esquema está premeditadamente calcado del que se produce en las relaciones profesionales. No se contemplan plusvalías de tipo artístico. Intento hacer visible el hecho teatral en cuanto inserto en el orden económico de la sociedad. Tratar un hecho cultural en abstracto, separado de sus condiciones económicas, sería una falsificación, no ya por el hecho de que se haga abstracción de esas condiciones y se practique una separación no realista, sino en cuanto que el hecho cultural tiene que llevar en su propia estructura la impronta de esas condiciones sociales¹¹.

La identidad del intérprete está ligada a su sexualidad, profesión, origen o edad. Los espectáculos generan un corte en la masa social y ponen sobre el escenario un grupo de personas que comparten alguna de estas características. El discurso que se desprende no tiene que ser de grupo, sino individual. Aparecen las opiniones, costumbres y gestos de la masa. Se produce así un singular retrato de la “opinión pública”¹².

El uso la ficción es por tanto una estratagema para “cubrir” o “proteger” a los intérpretes. Por ejemplo, unos adolescentes encarnando personajes de dramas medievales o taxistas haciendo de *cow-boys*. La utilización de estos arquetipos permite ligar los discursos individuales a los relatos de nues-

¹⁰ En este sentido, es útil acercarse a los “juegos de caos” que ofrece la matemática, en los que la iteración azarosa de ciertas reglas captura datos sobre alguna forma —los fractales— y, en vez de mostrar el resultado de un proceso determinista, muestra el límite de un proceso azaroso. Ver *Caos y Orden*, A. Escotado.

¹¹ Ver en alguna parte Agustín García Calvo.

¹² Ver James Surowiecki en *Cien mejor que uno*: “A partir de las respuestas de un grupo grande se puede alcanzar la respuesta correcta al problema. Esa respuesta será más precisa que la dada por un comité de expertos. El grupo más inteligente no es el que contiene el mayor número de personas inteligentes, sino el que contiene la mayor diversidad de inteligencias”.

tra cultura a la vez que dotan al intérprete de una máscara que hará más visible lo que queda detrás. En su manera de enfrentarse al personaje estará también el gesto que hablará de su identidad.

Epílogo

Puede resultar ridículo que desde el teatro quiera reproducir la manera en que funciona la realidad, pero ¿no es acaso una de las mayores obsesiones del artista reproducir aquello que nos rodea con el único fin de gozarlo y, en ese gozo, entender la realidad por la vía de la emoción? En mi caso, el objetivo no ha sido el de reproducir la realidad en sus formas sino en sus mecanismos. He intentado reproducir los mecanismos de la vida en el momento en que se generan, no en su cristalización. Trabajar con intérpretes que no saben lo que ocurrirá durante la representación es reproducir lo que nos ocurrirá al salir de este teatro cuando tengamos que decidir qué comer o qué camino tomar para volver a casa, articular conversaciones con desconocidos o imaginar una vida mejor. En cada decisión se rompe la simetría que se establece entre dos opciones. Es en la superación de cada una de estas pequeñas bifurcaciones que se define un nuevo universo. En mi caso el pequeño universo de un espectáculo teatral, en el suyo el de la realidad que poco a poco construyen.



Tot es perfecte.

Some things happen all at once

Rosa Casado y Mike Brookes*

El texto impreso a continuación es un fragmento de la performance *Some things happen all at once*. Este texto es uno de los elementos que constituyen la acción y se escribió para ser dicho.

La pieza combina ideas sobre sostenibilidad, fases de transición del agua, entropía, progreso y comportamiento social; el texto se nutre, directamente, del libro de Philip Ball *Critical mass —how one thing leads to another—* y del artículo de Buckminster Fuller “Operating manual for spaceship Earth”.

El trabajo se estructura en torno a la construcción, colocación y descomposición de un bosque modelo hecho enteramente de hielo. Este modelo consiste en 200 árboles de hielo individuales en el que hay un pueblo con 40 casas y una iglesia también de hielo; el bosque tiene una estructura circular de 3.5 metros de diámetro.

El público entra y se encuentra: el bosque colocado directamente en el suelo del espacio y está rodeado, parcialmente, e iluminado por lámparas con bombillas de calor de luz infrarroja; el pueblo iluminado por una pequeña bombilla de 6W suspendida sobre el mismo; una persona que pedalea en una bicicleta generando, así, la corriente que alimenta la bombilla suspendida sobre el pueblo y, al lado, dos bicicletas vacías. Hay dos termómetros: uno que muestra la temperatura del pueblo de hielo y otro que muestra la temperatura de la sala. Cuando el público se coloca y se habitúa al espacio, la persona que está pedaleando en la bicicleta empieza a decir el texto tranquila y suavemente; su voz está amplificadas y llena el espacio de manera uniforme. El calor generado por la presencia humana y la actividad del ciclista acelera la descomposición del hielo; a lo largo de la acción el público puede intentar mantener el bosque de hielo usando las otras bicicletas que hacen funcionar un sistema de enfriamiento improvisado.

* * *

* Rosa Casado es creadora y performer. Vive entre Madrid, La Rioja (España) y Roma (www.palomachueca.com). Este trabajo es su tercera colaboración con Mike Brookes, artista y diseñador del Reino Unido, cuya actividad se centra en la producción de objetos e intervenciones duracionales y en la creación de *context specific performances* (www.mikebrookes.com). En esta obra desarrollan ideas que ya aparecen en sus colaboraciones anteriores: *Las sin tierra —7 intentos de cruzar el estrecho—* y *Paradise 2 —el sonido incesante de un árbol caído—*. Puede encontrarse más información sobre sus trabajos en www.butitwillturnout-wrong.com.

Siempre quise ser astronauta y viajar en una nave espacial. Y en realidad, aunque parezca increíble, podría decir que eso es lo que he hecho toda la vida. Supongo que podemos pensar que todos somos astronautas aunque no sintamos que estamos a bordo de una fantástica y auténtica nave espacial, una nave esférica: la Nave Tierra. De esta minúscula esfera hemos visto una pequeña parte; en cualquier caso, hemos visto más que los seres humanos que vivieron antes del siglo XX: estas personas, en toda su vida, vieron una millonésima parte de la superficie de la Tierra. Nosotros hemos visto mucho más; y, por ejemplo, los pilotos comerciales veteranos han visto alrededor de una centésima parte de la superficie terrestre. Pero incluso esa cantidad no es suficiente para ver y sentir la Tierra como una esfera.

La nave Tierra tiene un diámetro de 12.875 kilómetros, una longitud insignificante en la inmensidad del universo. La estrella más cercana: el Sol, la abastece de energía y está a una distancia media de 149 millones de kilómetros; la siguiente estrella más cercana, Centauro, está 100 mil veces más lejos. Este es el tipo de distancias en las que volamos. Desde la nave estelar que nos provee de energía, la luz tarda en llegar a la nave Tierra 8'3 minutos. Esta pequeña nave viaja alrededor del Sol a 96.560,4 km/h y a la vez gira sobre sí misma a 161 km. por minuto, es decir a 9.660 km/h. Esto es girar y volar muy rápido.

La nave Tierra es tan extraordinaria que los seres humanos hemos estado durante 2 millones de años sin saber, ni siquiera imaginar, que estábamos a bordo de una nave espacial. Y está tan bien diseñada que es capaz de regenerar la vida a bordo



Fot. Rafael Gavalle.

a pesar de perder energía, como hacen todos los sistemas del universo. La nave Tierra es un sistema igual que lo son un lago de montaña con las laderas y valles que lo rodean o el conjunto de planetas que orbitan alrededor del sol; lo importante es que somos capaces de definir, con cierto grado de exactitud, los componentes relevantes del sistema y cómo interactúan. La nave Tierra obtiene la energía regenerativa de otra nave espacial: el Sol. Así que volamos en compañía del Sol, tan cerca como para recibir la radiación suficiente que nos mantiene vivos y tan lejos como para no quemarnos.

Parte del extraordinario sistema de la nave Tierra, de su equipo, de sus pasajeros y de su sistema de base internos es que estamos dotados con capacidades intuitivas e intelectuales que nos han permitido descubrir los genes, el ADN, el ARN y otros principios fundamentales que controlan los sistemas vitales, así como la energía nuclear y las estructuras químicas. Por eso supongo que es paradójico, aunque explicable, que infrutilicemos, abusemos, y contaminemos este increíble sistema de intercambio de energía que, hasta el momento, ha sido capaz de regenerar con éxito la vida a bordo.

Una de las cosas interesantes de esta nave es que es un vehículo mecánico, como una bicicleta o un coche. Si tienes un coche, por ejemplo, te das cuenta de que tienes que ponerle gasolina, agua en el radiador y cuidarlo en su totalidad. Empiezas a desarrollar, un poco, un sentido del cambio y del deterioro, es decir: un sentido termodinámico. Sabes que tendrás que mantener la máquina en buen estado o tendrás problemas y dejará de funcionar. En estos 2 millones de años no hemos visto la nave Tierra como una máquina diseñada integralmente que, para funcionar bien, necesita ser entendida y cuidada como un todo. Y en realidad, podríamos leer el destino de la nave Tierra, y de todo el universo, en el comportamiento de un motor. Para hacer funcionar un motor lo que hacemos es generar calor y dejarlo fluir; entonces, parte de este calor se transforma en otro tipo de energía, en movimiento, en energía mecánica, y entonces una bomba gira, un coche se mueve, un avión despegar. Pero parte de ese movimiento se vuelve a transformar en calor, calor que se pierde, que se disipa. Lo mismo pasa en la nave Tierra y en el universo: hay una tendencia universal a la disipación, a la pérdida de energía mecánica, de movimiento, en forma



Fot. Mikebrookes.



Fot. Mikebrookes.

de calor; esto quiere decir que siempre hay parte de energía que se malgasta como calor. El calor siempre se mueve de algo que está caliente hacia algo que está más frío y la energía ni se crea ni se destruye, solo podemos transformarla. Por eso presumo que las consecuencias inevitables de todo esto es que el universo acabará como una reserva de calor uniforme y tibia. Supongo que podría pensar que el calor es movimiento y que el movimiento es cambio. De manera que si todo se vuelve uniforme, si todo se vuelve lo mismo, no hay cambio posible y sin posibilidad de cambio nada más puede pasar.

Ahora, hay un hecho extraordinariamente importante concerniente a la nave Tierra, y es que no tenemos un manual de instrucciones que nos explique cómo funciona. La falta de este manual nos ha obligado a descubrir cosas como por ejemplo que hay dos clases de bayas rojas: unas que podemos comer y nos alimentan y otras que pueden hacernos daño e incluso matarnos. Por eso, hemos tenido que encontrar maneras de saber anticipadamente qué bayas rojas podemos comer sin peligro de enfermar o morir. Como no tenemos libro de instrucciones, debemos usar nuestro intelecto para interpretar de manera efectiva el significado de lo que hemos encontrado a través de la experiencia; es decir, estamos aprendiendo cómo adelantarnos con seguridad a lo que no conocemos, a las consecuencias de un número en aumento de modos alternativos de supervivencia y, así, alargar nuestra permanencia en la Tierra.

Todos los recursos y riqueza de la nave Tierra han sido, y son, un factor importante de seguridad que nos ha permitido ser ignorantes durante

mucho tiempo, el tiempo necesario para acumular suficientes experiencias de las que extraer progresivamente los principios generales que gobiernan el medio ambiente. La falta de un libro de instrucciones para manejar y mantener la nave Tierra y su complejo sistema de vida y regeneración nos ha obligado a descubrir retroactivamente nuestras capacidades más importantes. Nuestro intelecto ha tenido que descubrirse a sí mismo. El intelecto compila los hechos de su experiencia y los revisa comprensivamente haciéndose más consciente de los principios generales que subyacen en todas las experiencias singulares. Solo cuando aprendimos a generalizar los principios fundamentales del universo el ser humano aprendió a usar su intelecto eficazmente. Y así, a partir de las experiencias particulares vividas en las que hemos descubierto cosas accidentalmente, hemos obtenido, por ejemplo, el principio general de la palanca o el principio de evolución. El principio de evolución nos explica por qué las cosas ocurren de una manera y no al revés; para entender este principio es importante saber que todos los sistemas tienen un grado de desorden que se puede medir y que esa medida nos habla del número de estados en los que el sistema puede existir, y cuando un cambio espontáneo sucede, este desorden aumenta tendiendo todo a uniformizarse. Por ejemplo, si ponemos una cosa caliente al lado de una cosa fría el calor irá, espontáneamente, de la cosa caliente a la fría hasta que las temperaturas de ambas cosas se igualen. Y esto sucede de este modo y no al revés porque es, simplemente, infinitamente más probable que el proceso inverso. Así que podemos pensar que en el universo hay procesos que solo suceden en una dirección, es decir, que son irreversibles; y tal vez este es el secreto de todo cambio: si hay procesos irreversibles entonces podemos pensar que el tiempo tiene una dirección y esta dirección está definida por las probabilidades de que suceda una cosa en vez de otra. A veces los cambios en los sistemas suceden repentina y abruptamente, como cuando el agua se congela o el hielo se derrite. El agua es líquida y móvil o es sólida y rígida, pero no se hace viscosa y lenta antes de hacerse hielo. Este tipo de cambios afectan exactamente en el mismo momento a todos los componentes del sistema y surgen, generalmente, de sus interacciones locales: cada componente presta atención a su vecino sin saber ni preocuparle lo que sucede más allá. Así



Fot. Rafael Gavalle.

que en un momento los elementos se comportan normalmente, como si nada los importunara, y de repente, en el instante siguiente, sin aviso previo, todo cambia y se comporta de manera completamente diferente. Estos cambios conectan dos estados posibles de existencia de la misma cosa, del mismo sistema: los elementos son exactamente los mismos pero organizados de manera diferente. Hay cambios en la sociedad que suceden, exactamente, de este modo. Por ejemplo, como cuando una multitud camina por la calle y estalla una tormenta. De repente, todo el mundo comienza a moverse de otra manera, acortando las distancias entre los individuos, juntándose más, permitiendo que los otros se acerquen en el intento de evitar las zonas húmedas de la calle. En ese preciso momento sientes cómo la multitud, de la que formas parte, y su comportamiento, de golpe funcionan y se organizan con reglas totalmente diferentes.

Las acciones colectivas y sus efectos son inevitables; imagino que no importa lo independiente que pienso que soy o lo únicas que pueden parecer mis acciones, entiendo que lo que hacemos son detalles de una realidad más amplia. La física nos muestra cómo preocupándonos solo de cómo interactuamos con nuestros vecinos más cercanos podemos adquirir una influencia global y colectiva. Teniendo en cuenta todo esto además de saber que el tiempo solo pasa hacia adelante, que hay procesos irreversibles y que no podemos crear energía sino solo transformarla, trato de imaginar cuál es nuestra posición de vuelo actual en el universo y su evolución; supongo que la abundancia de recursos de la nave Tierra ha sido suficiente como para permitirnos la supervivencia a pesar de nuestro desconocimiento y pienso en cuánto tiempo más podremos sobrevivir satisfactoriamente sin cambiar nuestro comportamiento. Me gustaría pensar que los seres humanos somos capaces de entender, y no solo de experimentar, los cómo y los porqués de la existencia. Así que suponiendo que el éxito o el fracaso del planeta y de la especie humana dependan en algo de cómo soy y de lo que hago, lo que en realidad me pregunto es cómo podría ser y qué podría hacer.

Esto es un experimento

Tatiana Fuentes y Amapola Prada*

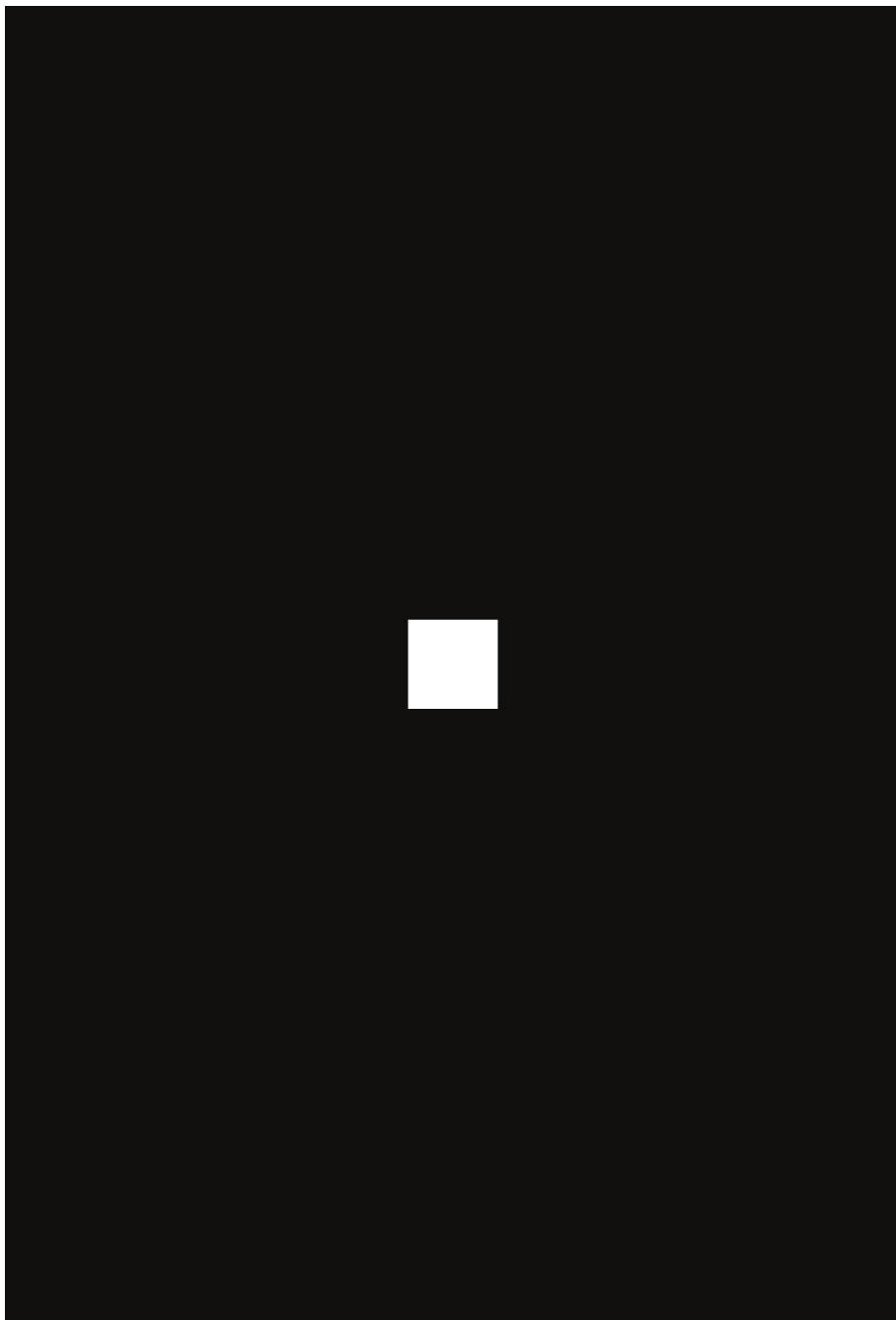
Me reuní con Amapola Prada durante tres semanas para conversar acerca de nuestro trabajo. El objetivo era encontrar o señalar las guías de nuestras exploraciones al momento de entrar al espacio a crear. No fue fácil poder distinguirlas sobretodo si ambas nos reconocemos más en preguntas que en certezas. Partiendo de algunas premisas básicas como la idea de no representar, la acción como tiempo presente / espacio concreto y el cuerpo como lenguaje, encontramos que éstas son ideas no estáticas, mutantes e incluyentes de lo que pueden ser aparentemente opuestos, complementarios, como la acción en que el artista camina pero no solamente camina y al mismo tiempo simplemente está caminando. Al ser así decidimos que lo que correspondía era construir un juego donde el lenguaje se articulara de una manera tal que visualmente entregara su sentido, y pudiera ser al mismo tiempo, un esfuerzo de reflexión desde el espacio creativo.

* Tatiana Fuentes estudió Artes Escénicas y Danza en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Colabora con el Grupo Yuyachkani en proyectos de creación e investigación. Crea junto a otros artistas el Colectivo La Penúltima, que tiene como objetivo realizar proyectos de arte interdisciplinario. Su obra incluye performance, fotografía y video, enfocándose en los procesos de identidad y memoria.

Amapola Prada estudió Psicología Social en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Como artista de performance ha participado en encuentros artísticos interdisciplinarios, así como en espacios públicos con carga histórica y simbólica. Su trabajo explora las emociones y símbolos que se construyen y activan en el cuerpo del individuo, en interacción con el espacio social.

ESTO
ES
UN
EXPERIMENTO

cuando un cuerpo entra en un espacio
cuando un cuerpo entra en el mundo es exigido
a usar multiples artificios para adaptarse
a generar ingresos
el cuerpo en el mundo lucha por algo
de lo que ni siquiera sabe
contra algo que ni siquiera conoce



EXPERIENCIA

conocimiento que se adquiere gracias a la practica y la observacion

