

Ensaiaando
LA mirada
latino-
americana:
Ensayando
o olhar
la mirada
latino-
americano:
americana:
insistência
insistencia
de uma
cena
escena
situada
situada
insistências
de uma
esCENA
situada

Stephan Arnulf Baumgartel
Luiz Gustavo Bieberbach Engroff
José Ricardo Goulart

[ORGS.]



Depois de *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (Editorial ASPO, 2020), esta segunda publicação do coletivo REAL, *Ensaçando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada*, reúne diferentes ensaios acadêmicos que reflitam sobre América Latina e suas práticas cênicas desde nossa experiência situada; ao mesmo tempo instiga o olhar do leitor com a intenção de revelar as realidades sociopolíticas, históricas e culturais de maneira dialética, resistindo ao impulso erosivo do neoliberalismo e ao imperialismo de um discurso acadêmico europeizante. Como ato de amizade, esse livro também continua a entrelaçar os pensamentos dessa rede de estudos, criando vínculos afetivos entre vários países da América Latina através de um conjunto de pesquisadores que celebram os saberes dos territórios que habitam e que a cena visa vislumbrar.

O Manifesto que abre o livro é a materialização desse “nós” em uma rede de diversidade e solidariedade que vincula nossas experiências dolorosas e esperançosas da vida na América Latina com uma busca conceitual por escrituras capazes de falar, a partir do afeto e do pensamento, de nossas realidades. Em sua concretização formal, esse Manifesto possibilita diversos caminhos de leitura e estende um convite aos leitores para que as buscas configuradas nos ensaios reverberem em suas próprias indagações.



fapesc

Fundação de Amparo à
Pesquisa e Inovação do
Estado de Santa Catarina



IMAGENS
POLÍTICAS
GRUPO DE PESQUISA

Stephan Arnulf Baumgartel
Luiz Gustavo Bieberbach Engroff
José Ricardo Goulart
[ORGS.]

Ensaizando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada

Livro publicado com recursos da FAPESC — Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina e da Universidade do Estado de Santa Catarina (Centro de Artes).

REVISÃO EM ESPANHOL

Andre Lima

REVISÃO EM PORTUGUÊS

Milene Couto

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ
Elaborado por Meri Gleice Rodrigues de Souza — CRB 7/6439

E52

Ensaio o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada / organização Stephan Arnulf Baumgartel, Luiz Gustavo Bieberbach Engroff, José Ricardo Goulart. – 1. ed. – Rio de Janeiro : Mórula, 2021.

404 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86464-75-7

1. Teatro – América Latina. I. Baumgartel, Stephan Arnulf.
II. Engroff, Luiz Gustavo Bieberbach. III. Goulart, José Ricardo.

21-75172

CDD: 792.098

CDU: 792(8)

SUMARIO

- 7 PRÓLOGO
ALEJANDRA MARÍN PINEDA | COLÔMBIA
- 31 Manif(i)esto | Todas (l)as voz(ces)
- 40 MESA 1 | **INTERVENÇÕES DE RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL NAS ARTES DA CENA**
- 41 Teatralidades latinoamericanas e impulsos liberadores en la escena
LOLA PROAÑO GÓMEZ | ARGENTINA, ECUADOR
- 71 Estéticas Iluminadas, censura y protesta social: las acciones lumínicas de *Delight Lab* en Chile
ALICIA DEL CAMPO | EUA, CHILE
- 101 Exhibir o escuchar: formas de trabajar al otro en la escena actual
MAURICIO BARRÍA JARA | CHILE
- 125 Volver a hacernos cuerpo: afectos y re-territorialización hacia la postpandemia
LORENA VERZERO | ARGENTINA
- 149 El teatro de los comunes: aproximaciones a la poética política popular (a propósito de *Defensores de causas perdidas* (2019), de Agarrate Catalina)
GUSTAVO REMEDI | URUGUAY
- 183 Una reflexión sobre las nociones de “liberación” y “emancipación”. Su pertinencia en la praxis teatral
GUSTAVO GEIROLA | ARGENTINA, EUA

222 MESA 2 | RECONHECIMENTO E PROBLEMATIZAÇÃO DE UMA PRÁTICA CÊNICA SITUADA

223 La muerte “morrída e matada”: genocidios y pandemia, carnaval y teatro negro en Brasil
FÁTIMA COSTA DE LIMA | BRASIL

243 Ejercicios de memoria y reflexión ciudadana, a partir de acciones performáticas post estallido social en Chile
PABLO CISTERNAS ALARCÓN | CHILE

269 Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método
ROCÍO GALICIA | MÉXICO

285 Expor práticas dramatúrgicas como situadas em tempos de dominação neoliberal
STEPHAN BAUMGARTEL | BRASIL, ALEMANHA

308 MESA 3 | PRÁTICAS CÊNICAS COMO (TRANS) FORMAÇÃO DE ARQUIVOS: OU SOBRE A MATERIALIDADE DA MEMÓRIA

309 Regina José Galindo e Zynaia Teatro: arte como vetor de memória e memória como estímulo criativo
JOSÉ RICARDO GOULART | BRASIL
LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF | BRASIL

331 Políticas y polifonías del archivo
VÍCTOR VIVIESCAS | COLOMBIA

357 Cartografía del archivo escénico: memoria, acción colectiva y estrategia comunitaria
ARTURO DÍAZ SANDOVAL | MÉXICO

381 Errancia y creación, movimiento y archivo
PÍA GUTIÉRREZ | CHILE

395 SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

PRÓLOGO

ALEJANDRA MARÍN PINEDA

Pontificia Universidad Javeriana

alejandramarinpi@gmail.com

Ensaizando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada é a segunda aposta da Rede de Estudos de Artes Cênicas Latinoamericanas (REAL), com a qual tornamos público um exercício continuado de investigação e reflexão sobre a produção cênica, as teatralidades e as artes vivas em nossa região, que começou com o livro *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, publicado por esta mesma rede em colaboração com a editora ASPO, em dezembro de 2020. Igual à incursão anterior no campo do pensamento e da imaginação das artes cênicas, esta proposta também é resultado de uma prática cultivada desde os inícios da REAL em 2015, quando um grupo de investigadores e artistas vinculados a instituições acadêmicas em seus respectivos países de origem ou de residência quiseram atender à necessidade de procurar para si mesmos um espaço livre das formalidades e das exigências da produtividade acadêmica, para permitir-se a construção de uma comunidade de afetos, no encontro de seus interesses e perguntas, de seus compromissos intelectuais, criativos e políticos.

Por tratar-se de uma configuração inédita, tanto pela vontade de evitar o caráter institucional quanto por sua insistência em manter-se como uma rede autogestada, descentralizada e deshierarquizada, a REAL se moveu no terreno da auto-invenção, de uma escuta atenta às conjunturas e aos contextos dos territórios onde seus membros se desenvolvem. Foi num exercício desta escuta que em agosto 2020 a REAL organizou o colóquio “Catástrofe e paradoxo: escenas de la pandemia”, assim que ficou evidente que

a eclosão da pandemia de COVID-19 se instalou como uma nova realidade que deveria ser encarada não somente a partir da vida cotidiana ou de políticas governamentais, mas também a partir de indagações próprias da rede sobre as artes da cena.

Naquele primeiro momento de troca aberta com o público geral, quando havia menos de um ano desde o início da pandemia, nós, investigadoras e investigadores radicados em Chile, Uruguai, Argentina, Brasil, Equador, Colômbia, Cuba, México e Estados Unidos, nos colocamos o desafio de oferecer uma perspectiva deste abalo. Para isso, levamos em consideração as maneiras com as quais as artes da cena estavam desafiando a conjunção das crises sanitária, econômica, política e psíquica provocadas ou agravadas pela expansão do novo vírus e prestamos atenção às transformações, adaptações, perdas e potências que esse contexto mobilizou nas práticas cênicas na América Latina.

Desse modo, a atividade da REAL, que talvez tivesse se desenvolvido um pouco mais lentamente em outras circunstâncias, se viu convocada a responder com a urgência que esse momento reclamava e, usando os meios do novo tempo, buscou um encontro totalmente virtual entre seus membros. Da dinâmica estimulada por essa urgência e pela efervescência dos intercâmbios durante o colóquio surgiu *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, o primeiro livro da REAL, que reúne versões ampliadas e revisadas das palestras realizadas durante aquele encontro. *Mutis por el foro* documenta os primeiros momentos da pandemia, pois registra, a partir de uma perspectiva bem próxima aos acontecimentos e de forma simultânea, a experiência de seu impacto nas vidas dos habitantes dos distintos países latino-americanos. Esse é um livro que apostou em pensar as consequências desses acontecimentos nas práticas da cena, ao reavaliar o passado, os caminhos atuais e suas possibilidades futuras. Desse modo, tornava realidade os objetivos da REAL: a conexão, o intercâmbio e a colaboração entre pesquisadoras e pesquisadores das artes da cena, ao redor de um pensamento situado e articulando seus objetivos com os contextos e acontecimentos políticos na América Latina.

Se a primeira publicação da REAL se caracterizava por uma atenção especial ao presente, às rachaduras e aos paradoxos produzidos ou evidenciados por um acontecimento que impactou tudo, respondendo a ele dando prioridade a uma reação que ajuda em sobreviver ao choque, o livro atual, *Ensaçando o olhar latino-americano*, possui um ritmo e um alcance distinto. Obedece, antes, a um esforço de deter-se em uma das problemáticas que definem a tarefa da REAL: a teoria situada. Ao nomear perguntas sobre a relação entre cena e política, sobre o arquivo e sobre a teoria situada como as três questões ao redor das quais gira a atividade de pesquisa da REAL, a rede determinou um campo que fornece ao mesmo tempo fundamentos epistemológicos e bordas — que muito bem podem ser provisórias — para conter e orientar os diálogos aos quais convocam. No entanto, o que *Ensaçando o olhar latino-americano* evidencia é que nomear um território implica também em decidir sua morfologia, o que abarca e o que exclui. Mostra que essa decisão é sujeita a ser interrogada em cada caso e, nesse sentido, esta segunda publicação da REAL é resultado de uma revisão crítica de seus pontos de partida, de uma conversa mantida sobre o que são a pesquisa e as teorias situadas. Para isso, tornou-se necessário estender o olhar para além da conjuntura do fenômeno da pandemia e retomar discussões e práticas que desde a segunda metade do século XX dão forma ao pensamento latino-americano, e a partir das quais também é possível dialogar com as artes cênicas num momento anterior à pandemia.

Este livro junta um esforço reflexivo que começou a tomar forma a partir de uma série de perguntas que surgiram nos encontros quinzenais da REAL, perguntas com aparência talvez trivial, mas vitais, uma vez que colocavam em jogo os lugares de enunciação a partir dos quais a rede investiga os fenômenos que lhe dizem respeito. Pode-se refletir sobre um pensamento situado da América Latina se alguém vive fora da região, sobretudo quando se vive nos Estados Unidos ou Europa, enquanto esses são centros hegemônicos de produção de conhecimento? Ou podem falar de modo situado da

América Latina apenas as/os latinoamericanas/os que vivem em um dos países latino-americanos? E ainda: podemos construir esse pensamento a partir do espaço circunscrito às metrópoles nas quais majoritariamente nossa vida acadêmica se desenvolve? Ou também: será legítimo falar da “América Latina” ou “do latino-americano”, quando nossas próprias conversas evidenciam nítidas diferenças históricas, culturais e conjunturais entre os países? E finalmente: será que é justificável, para a busca por um pensamento situado, a prática acadêmica de considerar imprescindível um aparato crítico produzido quase sempre na Europa ou América do Norte? Bem como a pergunta inversa: seria justificável abrir mão por princípio de todo referencial teórico produzido fora da América Latina? Nenhuma dessas perguntas é muito nova e nenhuma possui uma resposta fácil nem livre de ambiguidades ou conflitos. Em todo caso, uma tentativa de responder a elas de maneira categórica corre o risco de produzir um pensamento dogmático e provavelmente excludente.

Nos distintos trabalhos presentes no livro *Ensaçando o olhar latino-americano*, é possível encontrar tentativas pontuais de posicionamento em relação a esses questionamentos, seja através da discussão de conceitos que permitam aproximar-se da prática cênica na América Latina, seja através do comentário crítico de fenômenos teatrais por meio de ferramentas teóricas que dão conta da situação própria de cada fenômeno.

Contudo, considerados transversalmente, os textos aqui reunidos dão testemunho de um fazer investigativo para o qual, mesmo em suas diferentes formas de abordagem, pensar no modo situado supõe desafiar uma epistemologia sustentada sobre a noção de “objeto”. Em primeiro lugar, porque se distancia das operações com que, a partir da academia do primeiro mundo, se estuda a América Latina e seus fenômenos culturais como externos à produção teórica, antes como disponíveis para uma observação explicativa — do subdesenvolvimento, da falta, do ainda não — ou para a extração de elementos com os quais se pode construir uma imaginação do mítico e do Outro do Ocidente. Em segundo lugar, porque se

enfrenta uma visão desencarnada e fria do investigador acadêmico que, dotado de seus recortes conceituais e ferramentas de observação, se protege da realidade para poder estudá-la ou para realizar investigações que tomam como objetos para o nosso continente, com propósitos exclusivos de ascensão acadêmica.

Ao demarcar estas distâncias, as pesquisas aqui coletadas reconhecem sua posição em um campo epistemológico atravessado por assimetrias de poder; e se pronunciam a partir de sua posição às vezes incômoda, estabelecendo, eventualmente, uma relação tensa com noções herdadas da modernidade europeia e retomadas/recriadas criticamente por um “latino-americanismo” — liberação, emancipação —; ou também, colocando em questão os marcos conceituais com os quais as práticas artísticas e teatrais são abordadas na América Latina — arquivo como repositório da memória histórica ou representação como estratégia reivindicatória do oprimido. Por outro lado, o mesmo reconhecimento da sua posição mobiliza uma prática investigativa que supõe a implicação sensível, afetiva, ética, política daqueles que investigam com os fenômenos que estudam. E assim acontece com qualquer estudo que trate das intervenções urbanas relacionadas com o surto social no Chile, com o teatro negro no Brasil em tempos de Bolsonaro, com as ações dos coletivos ativistas feministas na Argentina e com as intervenções em espaços públicos que marcaram a tomada violenta das cidades pela economia do narcotráfico no México, por exemplo. Estes assuntos/problemas são tratados através da perspectiva da atenção e da escuta de quem está *dentro* — onde quer que você esteja geograficamente —, atravessadas pelas forças que compõem um fenômeno inscrito em um território, e com efeitos sobre o corpo e a vida daqueles que participam. Portanto, o que está em jogo é muito mais que as dimensões formais de uma criação cênica.

Em suma, é possível perceber nestes trabalhos a elaboração de um pensamento sobre a especificidade e a diferença das práticas cênicas e teatrais na América Latina, que evitam os perigos do essencialismo a-histórico e das narrativas purificadoras do originário,

que não cedem ao extrativismo epistemológico nem ao objetivismo desencarnado e despolitizado, mas que sempre se preocupam em historicizar e territorializar a teoria. Os ensaios presentes em *Ensaçando o olhar latino-americano* atendem ao modo com que cada território e período expressam a ordem do capitalismo e do neoliberalismo, com que se condensam as camadas do tempo marcadas pela violência colonial e patriarcal, e com que se atualizam e revitalizam as velhas reivindicações sufocadas por agendas antidemocráticas e autoritárias na América Latina.

A compreensão da teoria situada tal como se transparece através deste livro é complexificada por um exercício de pensamento em rede. Longe de se construir uma compilação de artigos produzidos individualmente e de maneira isolada por cada uma das autoras e autores da rede REAL, *Ensaçando o olhar latino-americano* revela, em suas conexões textuais, os intercâmbios sustentados pelo grupo ao longo de vários meses, os quais encontraram sua primeira concretização em forma de conferências no XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, “Teatralidades frente a la crisis”, realizado em 14 e 15 de maio de 2021. Como uma forma de ampliar e aprofundar os diálogos e perguntas acerca das conferências, a REAL realizou um exercício de leituras cruzadas que permitiu que cada um pudesse cuidar e auxiliar o trabalho de seus colegas. Um exercício que, em sua tremenda potência afetiva, possibilitou que os artigos aqui selecionados encontrassem conexões com grande facilidade, apesar das diferenças de seus assuntos e registros.

A circulação do pensamento promovida por este exercício seguiu naturalmente a composição coletiva do “Manif(i)esto Todas (l)as voz(ces)” que antecede os artigos, como um gesto que aponta e, ao mesmo tempo, realiza a aspiração à uma forma de colaboração em rede e que não se encontra mediada pela relação de autoria individual assim como não é capitalizável pela lógica da propriedade intelectual; que celebra a simultaneidade e a coexistência de pensamentos diversos e que transitam entre as línguas, sem necessidade de protocolos.

As três seções que compõem o livro mantêm as unidades temáticas com que se organizaram as conferências no colóquio de Montevideo. Na primeira seção, “Intervenções de resistência e transformação social nas artes cênicas” se examinam, a partir de distintas perspectivas, os modos com que algumas práticas cênicas — sobretudo aquelas que intervêm em espaços de rua, de bairro e da comunidade — desestabilizam ordens simbólicas, subjetivas ou políticas, através de suas produções, intervenções e formas de fazer que as caracterizam. De uma só vez, essa seção permite a aproximação crítica a uma compreensão do que significa resistir, libertar-se e emancipar-se através de ações das artes cênicas e do teatro da América Latina.

O primeiro ensaio desta seção se intitula “Teatralidades latino-americanas e impulsos liberadores en la escena”, de Lola Proaño. Partindo de uma posição filosófica, política e geopoliticamente situada, este texto propõe uma “estética teatral da liberação”, e indaga os modos de resistência nos cenários comunitários e artistas argentinos, como exemplos de um funcionamento relacional. Desta forma, o ensaio mostra como estas teatralidades — com uma superfície de inscrição liberadora e a aparição de sujeitos articulados em uma vontade política — evidenciam a contingência da estrutura contemporânea, resistem ao determinismo causal e permitem vislumbrar a possibilidade de um mundo diferente.

Em seguida, em “Estéticas iluminadas, censura y protesta social: las acciones lumínicas de *Delight Lab* en Chile”, Alicia del Campo aborda as ações do coletivo *Delight Lab*, como dispositivos desestabilizadores das redes que garantem a manutenção do modelo neoliberal e regulam as ações do sujeito “neoliberal”. O ensaio mostra como, em sua spectralidade, ubiquidade e onipresença, essas ações, tanto em relação ao protesto social quanto à pandemia, desafiam o dispositivo de controle neoliberal enquanto fogem das estratégias que envolvem a biopolítica e a necropolítica, marcadas pela censura e pela violenta repressão dos corpos.

O ensaio seguinte, “Exhibir o escuchar: formas de trabajar al otro en la escena actual”, de Mauricio Barría Jara, aborda os

processos migratórios contemporâneos e a lei de migração chilena que trata o migrante como potencial criminoso e um “outro”, o qual viria a colocar em risco a suposta homogeneidade da cultura nacional. O artigo se propõe a pensar os limites da produção artística que tem se ocupado desta realidade, destacando algumas estratégias de representação que, ao invés de questionar a raiz política do assunto, tendem a reproduzir os imaginários racistas em formas de exotização da diferença, de objetificação sexual dos corpos ou espetacularização paternalista e condescendente com o sofrimento dos cidadãos migrantes.

O ensaio de Lorena Verzero, “Volver a hacernos cuerpo: afectos y re-territorialización hacia la postpandemia”, enfoca um arco temporal que se inicia em abril de 2020 e se encerra em maio de 2021, com o reposicionamento das disputas epistemológicas e políticas que colocavam as superfícies ou os aerossóis da respiração como a principal fonte de transmissão da Covid-19. Neste contexto, o artigo reflete sobre a afetação com que os corpos processam a ameaça de contágio de coronavírus a partir da análise de algumas experiências de ação artístico-política realizadas na cidade de Buenos Aires em 24 de março de 2021, como expressão da necessidade de “voltar às ruas” e de coletivização da vida.

Por sua parte, em “El teatro de los comunes: aproximaciones a la poética política popular”, após um desenvolvimento teórico introdutório que gravita em torno da noção de “esfera pública popular” e, mais concretamente, de “cena plebeia”, Gustavo Remedi incursiona no campo das teatralidades carnavalescas — como intervenção no arquivo — e ensaia uma abordagem teórica e, ao mesmo tempo, empírica a uma “poética política”, a partir da análise e discussão do espetáculo *Defensores de causas perdidas* (2019), da murga Agarrate Catalina.

O ensaio “Una reflexión sobre las nociones de ‘liberación’ y ‘emancipación’. Su pertinencia en la praxis teatral” encerra esta seção. Nele, Gustavo Geirola explora e compara algumas vicissitudes e diferenças no uso destes vocábulos nos discursos latino-americanos

desde o século XVIII, passando pelas décadas de 60 e 70, até o uso atual de “emancipação” na perspectiva da esquerda lacaniana. Da mesma forma, aborda as ressonâncias destas mudanças na “instituição teatro” e na práxis teatral.

A segunda seção de *Ensaçando o olhar latino-americano* traz como título “Reconhecimento e problematização de uma prática cênica situada”. Essa seção reúne quatro ensaios que, enfocando eventos cênicos do Brasil, Chile e México, apontam, cada um à sua maneira, aos modos como as práticas cênicas e dramáticas estabelecem relações com sua situacionalidade específica.

A seção é aberta pelo ensaio de Fátima Costa de Lima, “La muerte ‘morrida e matada’: pandemia, carnaval y teatro negro en Brasil”. Neste artigo, a política de vida do encantamento e alguns enredos políticos observados em desfiles recentes de escolas de samba servem de contexto para a análise de algumas obras de dramaturgia do teatro negro. A partir delas, o ensaio estabelece que o genocídio por Covid-19 se soma a genocídios sistemáticos que, nas palavras do dramaturgo brasileiro Jé Oliveira, produzem na história do Brasil “morridas e matadas [...] nos corredores de hospitais, na rua, nos bares, nos becos de favelas onde se realiza o espetáculo”.

Por sua vez, o artigo de Pablo Cisternas Alarcón, “Ejercicios de memoria y reflexión ciudadana a partir de acciones performáticas post estallido social en Chile” se instala nos acontecimentos vertiginosos durante os últimos anos neste país, para visualizar estratégias performativas cidadãs que possibilitam a análise da dimensão sociopolítica chilena contemporânea. Para tanto, analisa duas obras lançadas durante o período da pandemia: a montagem *Cómo se recuerda un crimen (?)* e a publicação *De Manifiesto: expresiones ciudadanas a un año del estallido social*.

A seguir, o ensaio de Rocio Galicia intitulado “Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método” expõe a proposta político-estética de um teatro para o fim do mundo, como um programa de intervenção estética que surgiu no espaço público de Tamaulipas, México, em contexto marcado pelo controle através

do uso da violência por parte do governo e dos cartéis do narcotráfico. Neste texto, a partir de Walter Benjamin, o trabalho deste coletivo é repensado paralelamente à ideia de “detritos” (como matéria de sobrevivência).

O último ensaio desta seção, “Expor práticas dramatúrgicas como situadas em tempos de dominação neoliberal”, de Stephan Baumgärtel, analisa a produtividade do aspecto “situado” numa experiência de escritura teatral, considerando que esta não somente se concretiza numa situação social específica como, sobretudo, a partir dela, como uma prática cujos procedimentos temático-formais levam a cabo a superação dessa situação. O ensaio apresenta esses procedimentos como realizações de uma “desobediência epistemológica” na dramaturgia do autor amazônico Francis Madson.

“Políticas e polifonías del archivo” é a terceira e última seção de *Ensaçando o olhar latino-americano*. Nela se recolhem quatro ensaios que abordam a relação entre as práticas teatrais e o arquivo como um campo problemático, no qual se coloca em jogo a memória coletiva, as estratégias e as disputas pela conservação da memória cultural assim como as operações específicas das artes da cena em relação com os materiais e o arquivo.

O primeiro ensaio dessa seção é “Regina José Galindo e Zynaia Teatro: arte como vetor de memória e memória como estímulo criativo”, de José Ricardo Goulart e Luiz Gustavo Bierberbach Engroff. O ensaio apresenta algumas anotações sobre produções artísticas latino-americanas que abordam o tema da memória coletiva, a partir de fatos reais ocorridos nos países de origem das e dos artistas em questão, a saber: a peça *72 migrantes / Altar*, produzida por Zynaia Teatro em México, em 2011; e a performance *Ascención*, realizada por Regina José Galindo na Itália, a partir de acontecimentos ocorridos na Guatemala, em 2016. As reflexões sobre esses trabalhos se articulam com a contribuição de aportes teóricos desenvolvidos por Diana Taylor, Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin, entre outros.

O artigo de Víctor Viviescas, “Políticas y polifonías del archivo”, identifica distintas modalidades da relação que o teatro estabelece

com o uso do arquivo: o arquivo como material, o arquivo como metodologia, o arquivo como fundamento de uma documentação que dá suporte à obra teatral e o arquivo como possibilidade de armazenamento, preservação e conservação da peça de teatro. Também sinaliza como essas modalidades se relacionam com modalidades de dramaturgias e supõem políticas de arquivo que não são hegemônicas quando preservam um lugar para um teatro crítico da realidade, de si mesmo e da institucionalização do arquivo, para um teatro que se arrisca a incursionar e se apropriar de novos espaços do comum e do sensível.

O ensaio seguinte é “Cartografía del archivo escénico: memoria, acción colectiva y estrategia comunitaria”, de Arturo Díaz Sandoval. O autor se atenta ao conflito que representa armar a memória teatral com base em um arquivo existente, e em consonância com ele busca mapear três obras teatrais que abordam as lembranças, o esquecimento e a aniquilação de algumas práticas culturais, como uma forma de restituir a memória coletiva e fazer comunidade através da voz em cena, da recuperação de sensorialidades mediante o exercício da palavra no parlamento. As três peças abordadas são *Sidra Pino*, do coletivo Murmurante Teatro; *Deus ex machina*, do grupo Teatro Ojo; e *El parlamento de la memoria*, uma criação coletiva de La Comuna.

Por último, o ensaio “Errancia y creación, movimiento y archivo”, de Pía Gutiérrez, expõe uma reflexão sobre a experimentação de práticas teatrais sob a virada forçada à virtualidade, durante a recente pandemia. Sob o eixo da errância entendida como movimento e erro, são analisadas algumas estratégias para a escuta, o diálogo e a ausência como teatralidades geradas no vínculo entre teatro e arquivo. Para isso, são dados alguns exemplos de processos criativos do teatro chileno contemporâneo.

Seja pelo modo como este livro foi concebido, seja pelos cruzamentos e tensões que o desenvolvimento de seus temas convoca, *Ensaçando o olhar latino-americano* busca dar aporte a uma prática investigativa situada sobre as artes cênicas em nosso continente, um nó onde articular o pensamento estético, ético e político para outras investigadoras, investigadores e artistas. Os trabalhos aqui

reunidos se encontram, pois, à espera de leituras que ativem ressonâncias entre eles, assim como entre eles e os fenômenos ou as manifestações dos que não chegam a deles ocupar-se. Dessa maneira, busca estender os fios e conexões estendidos por esta rede: REAL.

PRÓLOGO

Ensayando la mirada latinoamericana: insistencia de una escena situada es la segunda apuesta de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL) por hacer público un ejercicio continuado de investigación y reflexión sobre la producción escénica, las teatralidades y las artes vivas en nuestra región, después del libro *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, publicado por esta misma red en colaboración con la editorial ASPO, en diciembre de 2020. Esta nueva intervención en el campo del pensamiento e imaginación de las artes escénicas es, al igual que la anterior, el resultado de un ejercicio cultivado desde los inicios de la REAL, en 2015. En ese momento, un grupo de investigadores y hacedores adscritos a instituciones académicas en sus respectivos países de origen o de residencia quisieron atender a la necesidad de procurarse un espacio liberado de las formalidades y las exigencias de la productividad académica, para permitirse la construcción de una comunidad de afectos, en el encuentro de sus intereses y preguntas, de sus compromisos intelectuales, creativos y políticos.

Al tratarse de una configuración inédita, tanto por su voluntad de conjurar todo carácter institucional como por su insistencia en mantenerse como una red autogestionada, descentralizada y desjerarquizada, la REAL se ha movido en el terreno de la invención propia, en una escucha atenta de las coyunturas y de los contextos de los territorios donde se desenvuelven sus miembros. Fue en ejercicio de esa escucha que, en agosto de 2020 la REAL organizó el coloquio “Catástrofe y paradoja: escenas de la pandemia”, tan pronto como se hizo evidente que la irrupción de la pandemia de Covid-19 se instalaba como una nueva realidad que debía ser encarada no sólo desde la vida cotidiana o las políticas gubernamentales, sino también desde las preguntas propias de la red a propósito de las

artes escénicas. En ese primer momento de intercambio abierto al público, a menos de un año del inicio de la pandemia, investigadoras e investigadores radicados en Chile, Uruguay, Argentina, Brasil, Ecuador, Colombia, Cuba, México y Estados Unidos nos pusimos el reto de ofrecer una visión de aquella sacudida, atendiendo a los modos en que las artes escénicas estaban desafiando la conjunción de las crisis sanitaria, económica, política y psíquica provocadas o agudizadas por la expansión del nuevo virus, y prestando atención a las transformaciones, adaptaciones, pérdidas y potencias que esta circunstancia había movilizadado en las prácticas escénicas en América Latina.

De este modo, la actividad de la REAL, que en otras circunstancias se habría desarrollado quizá de un modo más pausado, se vio compelida a responder con la urgencia que el momento reclamaba, y, valiéndose de los medios del nuevo tiempo, procuró el encuentro completamente virtual de todos sus miembros. Del dinamismo concitado por esta urgencia y por la ebullición de los intercambios que tuvieron lugar en el coloquio, surgió *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, el primer libro de la REAL que recoge ampliaciones y reescrituras de las ponencias de aquel encuentro. *Mutis por el foro* es un documento de los primeros tiempos de la pandemia, pues registra desde una visión muy cercana a los sucesos y de forma simultánea, la experiencia del impacto de ésta en las vidas de los habitantes de los distintos países latinoamericanos; fue una apuesta por pensar las consecuencias de este acontecimiento en las prácticas escénicas, en su revaloración del pasado, en sus retos presentes y en sus posibilidades futuras; y una manera de hacer realidad los propósitos de la REAL: la conexión, el intercambio y la colaboración de investigadoras e investigadores de la escena en torno a un pensamiento situado y en articulación de sus objetos con contextos y acontecimientos políticos en América Latina.

Si la primera publicación de la REAL se caracterizaba por una atención particular al presente, a las grietas y paradojas producidas

o evidenciadas por un acontecimiento que lo ha tocado todo, y respondía a este con la premura de la reacción necesaria para sobrevivir al shock, *Ensayando la mirada latinoamericana* tiene un ritmo y un alcance distintos. Obedece, más bien, a un esfuerzo por detenerse en una de las problemáticas que definen el quehacer de la REAL: la teoría situada. Al nombrar las preguntas por la relación entre la escena y la política, por el archivo, y por la teoría situada como las tres problemáticas alrededor de las cuales se articula la actividad investigativa de la REAL, la red ha delimitado un campo que provee a la vez cimientos epistemológicos y bordes — bien pueden ser provisionales — que sirven para contener y orientar los diálogos que la convocan. No obstante, lo que *Ensayando la mirada latinoamericana* evidencia es que nombrar un territorio es también decidir sobre su morfología y sobre lo que este abarca y excluye, y que esta decisión es susceptible de ser interrogada cada vez. En ese sentido, esta segunda publicación de la REAL es el resultado de una revisión crítica de sus puntos de partida, de una conversación sostenida sobre qué son la investigación y la teoría situadas, para lo cual ha sido necesario también extender la mirada más allá de la coyuntura del fenómeno de la pandemia y retomar discusiones y prácticas que desde la segunda mitad del siglo XX dan forma al pensamiento latinoamericano y desde las cuales también es posible dialogar con las artes escénicas anteriores a la pandemia.

Este libro recoge un esfuerzo reflexivo que empezó a tomar forma a partir de una serie de preguntas que iban emergiendo en los encuentros quincenales de la REAL, preguntas de apariencia tal vez trivial, pero vitales por cuanto ponían en juego los lugares de enunciación desde los cuales la red indaga sobre los fenómenos que le conciernen: ¿se puede pensar situadamente sobre América Latina si se vive fuera de la región, en especial si se vive en Estados Unidos o Europa, en tanto son centros hegemónicos de producción del conocimiento? ¿O solo podemos hablar situadamente de América Latina las y los latinoamericanos que vivimos en algún país latinoamericano? Y aun así: ¿Podemos hacerlo desde el espacio

circunscrito a las metrópolis en las que mayormente se desenvuelve nuestra vida en tanto académicos? O también: ¿Es legítimo hablar de “América Latina” o de “lo latinoamericano” cuando nuestras propias conversaciones ponen en evidencia diferencias históricas, culturales, coyunturales notables entre los países? Y luego: ¿Es justificable, en la búsqueda de un pensamiento situado, la práctica instalada en el trabajo de investigación académica de considerar imprescindible un aparato crítico producido casi siempre en Europa o Norteamérica? Y su inversa: ¿Sería justificable prescindir por principio de todo referente teórico producido fuera de América Latina? Ninguna de estas preguntas es muy nueva, y ninguna tiene una respuesta sencilla ni libre de ambigüedades o conflictos. Y en todo caso, un intento por responderlas de modo categórico enfilaría muy fácilmente hacia la producción de un pensamiento dogmático y muy probablemente excluyente.

En los distintos trabajos recogidos en *Ensayando la mirada latinoamericana*, es posible encontrar intentos puntuales de posicionamiento en relación con estos interrogantes, bien sea a través de la discusión de conceptos que permiten acercarse a la práctica teatral en América Latina, o bien a través del comentario crítico de fenómenos teatrales por medio de herramientas teóricas que permiten dar cuenta de la situacionalidad propia de cada fenómeno.

Con todo, considerados transversalmente, los textos aquí reunidos dan testimonio de un hacer investigativo para el que, aun en sus distintos modos de acercamiento, pensar situadamente supone impugnar una epistemología sostenida sobre la noción de “objeto”. En primer lugar, porque se distancia de las operaciones con que, desde la academia del primer mundo, se estudia a América Latina y sus fenómenos culturales como exteriores a la producción teórica, y más bien como materia disponible para la observación explicativa — del subdesarrollo, de la falta, del todavía-no —, o para la extracción de elementos con los que construir una imaginación de lo mítico y de lo Otro de Occidente. En segundo lugar, porque se enfrenta a una visión desencarnada y fría del investigador académico, que,

dotado de sus marcos conceptuales y herramientas de observación, se protege de la realidad para poder estudiarla o realiza investigaciones que toman como objeto a nuestro continente, con propósitos exclusivos de ascenso académico.

Al marcar estas distancias, las investigaciones aquí recogidas reconocen su posición en un campo epistemológico atravesado por asimetrías de poder, y se pronuncian desde esta posición a veces incómoda, estableciendo, por ejemplo, una relación tensa con nociones heredadas de la modernidad europea y retomadas/recreadas críticamente por el latinoamericanismo — liberación, emancipación —, o también, poniendo en cuestión los marcos conceptuales con los que suelen abordarse las prácticas artísticas y teatrales en América Latina — archivo como repositorio de la memoria histórica, representación como estrategia reivindicatoria del oprimido —. Por otra parte, el mismo reconocimiento de esta posición moviliza una práctica investigativa que supone la implicación sensible, afectiva, ética, política de quienes investigan con los fenómenos que estudian. Esto es así, ya sea que se trate de las intervenciones urbanas relacionadas con el estallido social en Chile, del teatro negro en Brasil en tiempos de Bolsonaro, de las acciones de colectivos activistas feministas en Argentina, de intervenciones en el espacio público en el marco de la toma violenta de las ciudades por la economía del narco en México, por ejemplo. Estos temas/problemas son tratados con la mirada, la atención y la escucha de quien está *adentro* — esté donde esté geográficamente —, atravesadas por las fuerzas que componen un fenómeno inscrito en un territorio, y con efectos sobre el cuerpo y la vida de quienes de él participan y, por tanto, en el que está en juego mucho más que las dimensiones formales de una puesta en escena.

En suma, es posible ver en estos trabajos la elaboración de un pensamiento sobre la especificidad y la diferencia de las prácticas escénicas y teatrales en América Latina, que evita los peligros del esencialismo a-histórico y las narrativas purificadoras de lo originario, que no cede al extractivismo epistemológico ni al objetivismo

descorporizado y despolitizado, sino que se preocupa siempre por historizar y territorializar la teoría. Los ensayos presentes en *Ensayando la mirada latinoamericana* atienden al modo en que, en cada territorio y momento, se expresa el orden del capitalismo y el neoliberalismo, se condensan las capas de tiempo marcadas por la violencia colonial y patriarcal, y se actualizan y revitalizan los viejos reclamos sofocados por agendas antidemocráticas y autoritarias en Latinoamérica.

La comprensión de la teoría situada tal como se trasluce en este libro se ve complejizada por el ejercicio de un pensamiento en red. Lejos de constituir una compilación de artículos producidos individualmente y de manera aislada por cada una de las autoras y autores de la REAL, *Ensayando la mirada latinoamericana* revela, en sus conexiones intertextuales, los intercambios sostenidos por el grupo a lo largo de varios meses, los cuales encontraron su primera concreción en forma de ponencias en el XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, “Teatralidades frente a la crisis”, realizado el 14 y 15 de mayo de 2021. Como una forma de ampliar y profundizar los diálogos y preguntas alrededor de estas ponencias, la REAL hizo un ejercicio de lecturas cruzadas que permitió a cada quien cuidar y alimentar el trabajo de sus colegas. Un ejercicio que, en su tremenda potencia afectiva, ha hecho que los artículos aquí recogidos conversen con gran facilidad a pesar de las diferencias en sus temas y registros.

A la circulación del pensamiento promovida por este ejercicio siguió naturalmente la composición colectiva del “Manif(i)esto Todas (l)as voz/ces” que antecede los artículos, como un gesto que apunta y a la vez realiza la aspiración a una forma de colaboración en red que no se encuentra mediada por la relación de autoría individual y no es capitalizable por la lógica de la propiedad intelectual; que celebra la simultaneidad y coexistencia de pensamientos diversos y que transita entre las lenguas sin necesidad de protocolos.

Las tres secciones que componen el libro mantienen las unidades temáticas con que se organizaron las ponencias en el coloquio de

Montevideo. En la primera sección, “Intervenciones de resistencia y transformación social en las artes escénicas” se examinan, desde distintas perspectivas, los modos en que algunas prácticas escénicas — sobre todo que intervienen en los espacios de la calle, del barrio, de la comunidad —, desestabilizan órdenes simbólicos, subjetivos, o políticos a través tanto de sus producciones o intervenciones como de las formas de hacer que las caracterizan. A la vez, esta sección permite aproximarse críticamente a una comprensión de lo que significa resistir, liberarse, emanciparse como acciones de las artes escénicas y el teatro en América Latina.

El primer ensayo de esta sección se titula “Teatralidades latinoamericanas e impulsos liberadores en la escena”, de Lola Proaño. Desde una posición filosófica, política y geopolíticamente situada, este ensayo propone una “estética teatral de la liberación”, e indaga los modos de resistencia en los escenarios comunitarios y artistas argentinos, como ejemplos de un funcionamiento relacional. El ensayo muestra, así, cómo estas teatralidades, con una superficie de inscripción liberadora y la aparición de sujetos articulados en una voluntad política, evidencian la contingencia de la estructura contemporánea, resisten al determinismo causal y permiten vislumbrar la posibilidad de un mundo diferente.

Enseguida, en “Estéticas Iluminadas, censura y protesta social: las acciones lumínicas de *Delight Lab* en Chile”, Alicia del Campo aborda las acciones del colectivo *Delight Lab* como dispositivo desestabilizador de las redes que aseguran la estabilidad del modelo neoliberal y regulan el accionar del sujeto ‘neoliberal’. El ensayo muestra cómo, en su espectralidad, ubicuidad y omnipresencia, estas acciones tanto en el estallido social como en la pandemia desafían el dispositivo de control neoliberal en tanto escapan a las estrategias que comportan la biopolítica y la necropolítica, marcadas por la censura y la represión violenta de los cuerpos.

El siguiente ensayo, “Exhibir o escuchar: formas de trabajar al otro en la escena actual”, de Mauricio Barría Jara, aborda los procesos migratorios contemporáneos y la ley migratoria chilena

que trata al migrante como un potencial criminal y un ‘otro’ que vendría a poner en peligro la supuesta homogeneidad de la cultura nacional. El ensayo se propone pensar los límites de la producción artística que se ha ocupado de esta realidad, tensionando algunas estrategias de representación que, más que cuestionar la raíz política del asunto, tienden a reproducir los imaginarios racistas en forma de exotización de la diferencia, de objetualización sexual de los cuerpos o espectacularización paternalista y condescendiente con el sufrimiento de los ciudadanos migrantes.

El ensayo de Lorena Verzero, “Volver a hacernos cuerpo: afectos y re-territorialización hacia la postpandemia”, pone el foco en un arco temporal que se inicia en abril de 2020 y se cierra en mayo de 2021, con la reposición de las disputas epistemológicas y políticas que situaban la fuente principal de transmisión del Covid-19 en las superficies o en aerosoles emanados de la respiración. En este marco, el ensayo reflexiona en torno a la afectación con que los cuerpos tramitan la amenaza de contagio de coronavirus a partir del análisis de algunas experiencias de acción artístico-política realizadas en la ciudad de Buenos Aires el 24 de marzo de 2021 como expresión de la necesidad de “volver a las calles” y de colectivización de la vida.

Por su parte, en “El teatro de los comunes: aproximaciones a la poética política popular”, tras un desarrollo teórico introductorio que gravita en torno a la noción de “esfera pública popular”, y más concretamente, de “escena plebeya”, Gustavo Remedi incurSIONA en el campo de las teatralidades carnalescas — a modo de intervención sobre el archivo — y ensaya una aproximación a la vez teórica y empírica a una *poética política* a partir del análisis y discusión del espectáculo *Defensores de causas perdidas* (2019) de la murga Agarrate Catalina.

Cierra esta sección el ensayo “Una reflexión sobre las nociones de ‘liberación’ y ‘emancipación’. Su pertinencia en la praxis teatral”, donde Gustavo Geirola explora y coteja algunos avatares y diferencias en el uso de estos dos vocablos en los discursos latinoamericanos

desde el siglo XVIII, pasando por las décadas del 60 y 70, hasta el uso actual de ‘emancipación’ en la perspectiva de la izquierda lacaniana. Asimismo, aborda las resonancias de estos cambios en la ‘institución teatro’ y la praxis teatral.

La segunda sección de *Ensayando la mirada latinoamericana* lleva por título “Reconocimiento y problematización de una práctica escénica situada”. En esta sección se reúnen cuatro ensayos que, enfocándose sobre eventos escénicos de Brasil, Chile y México, precisan, cada uno a su manera, los modos en que las prácticas escénicas y dramaturgicas establecen relaciones con su situacionalidad específica.

Abre la sección el ensayo de Fátima Costa de Lima, “La muerte ‘morrida e matada’: pandemia, carnaval y teatro negro en Brasil”. En este ensayo, la política de vida del encantamiento y algunos argumentos políticos observados en desfiles recientes de escuelas de samba sirven de marco para el análisis de algunas obras de dramaturgia de teatro negro. A partir de ellos, el ensayo establece que el genocidio por Covid-19 se suma a genocidios sistemáticos que en la historia de Brasil producen muertes “‘morridas e matadas’ [...] en los pasillos de los hospitales, en la calle, en los bares, en los callejones de las favelas donde se realiza el espectáculo”.

Por su parte, el artículo de Pablo Cisternas Alarcón, “Ejercicios de memoria y reflexión ciudadana a partir de acciones performáticas post estallido social en Chile” se instala en los vertiginosos hechos ocurridos en Chile durante los últimos años, para visualizar estrategias performativas ciudadanas que posibilitan el análisis de la dimensión sociopolítica chilena contemporánea. Para ello revisa dos trabajos estrenados durante la época de pandemia: el montaje *Cómo se recuerda un crimen (?)* y la publicación *De Manifiesto: expresiones ciudadanas a un año del estallido social*.

Le sigue el ensayo “Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método”, de Rocío Galicia, quien expone la propuesta político-estética de Teatro para el Fin del Mundo, como un programa de intervención escénica que ha irrumpido en el espacio público

de Tamaulipas, México, en un contexto signado por el control a través del uso de la violencia por parte del gobierno y de los cárteles del narcotráfico. Siguiendo a Walter Benjamin, el trabajo de este colectivo es repensado en este texto a partir de la idea de detritus (en tanto materia de sobrevivencia).

El último ensayo de esta sección, “Expor prácticas dramatúrgicas como situadas em tempos de dominação neoliberal”, de Stephan Baumgartel, analiza la productividad del aspecto ‘situado’ en una experiencia de escritura teatral, considerando que esta no solo se realiza en una situación social específica sino, sobre todo, a partir de ella; como una práctica que en sus procedimientos temático-formales lleva a cabo una superación de esa situación. El ensayo presenta esos procedimientos como realizaciones de una “desobediencia epistemológica” en la dramaturgia del autor amazónico Francis Madson.

“Políticas y polifonías del archivo” es la tercera y última sección de *Ensayando la mirada latinoamericana*. En ella se recogen cuatro ensayos que abordan la relación entre las prácticas teatrales y el archivo como un campo problemático, en el que se pone en juego la memoria colectiva, las estrategias y disputas por la conservación de la memoria cultural y las operaciones específicas de las artes escénicas en relación con los materiales de archivo.

El primer ensayo de esta sección es “Regina José Galindo e Zynaia Teatro: arte como vetor de memória e memória como estímulo criativo”, de José Gustavo Goulaert y Luiz Gustavo Bierberbach. Este ensayo presenta algunas anotaciones sobre dos producciones artísticas latinoamericanas que abordan el tema de la memoria colectiva a partir de hechos reales ocurridos en los países donde fueron producidas, a saber, la obra *72 migrantes / Altar* producida por Zynaia Teatro en México en el 2011, y el performance *Ascención*, realizado por Regina José Galindo en Guatemala en 2016. Las reflexiones sobre estos trabajos se articulan con la ayuda de los aportes teóricos desarrollados por Diana Taylor, Jean-Marie Gagnebin y Walter Benjamin, entre otros.

El artículo de Víctor Viviescas, “Políticas y polifonías del archivo”, identifica distintas modalidades de la relación que el teatro establece con el uso del archivo: el archivo como material; el archivo como metodología; el archivo como fundamento de una documentación que da soporte a la obra de teatro; y el archivo como imposibilidad de almacenamiento, preservación y conservación de la obra de teatro. A su vez, señala cómo estas modalidades están relacionadas con modalidades de la dramaturgia y suponen unas políticas del archivo que no son hegemónicas, en cuanto preservan un lugar para un teatro crítico de la realidad, de sí mismo, de la institucionalización del archivo y para un teatro que se arriesga a incursionar y apropiarse nuevos espacios de lo común y de lo sensible.

El siguiente ensayo es “Cartografía del archivo escénico: memoria, acción colectiva y estrategia comunitaria”, de Arturo Díaz Sandoval. El autor atiende al conflicto que representa armar la memoria teatral con base en el archivo existente, y en consecuencia con ello busca esbozar el mapa de tres obras que abordan los recuerdos, el olvido y la aniquilación de algunas prácticas culturales, como una forma de restituir la memoria colectiva y hacer comunidad, a través de la puesta en voz, recuperación de sensorialidades o mediante el ejercicio de la palabra en parlamento. Las tres obras abordadas son *Sidra Pino*, del colectivo Murmurante Teatro, *Deus ex machina*, del grupo Teatro Ojo y *El parlamento de la memoria*, creación colectiva de La Comuna.

Por último, el ensayo “Errancia y creación, movimiento y archivo”, de Pía Gutiérrez, expone una reflexión sobre la experimentación de las prácticas teatrales a propósito del forzado giro a la virtualidad durante la reciente pandemia. Bajo el eje de la errancia, entendida como movimiento y error, se analizan algunas estrategias para la escucha, el diálogo y la ausencia como teatralidades que se generan en el vínculo teatro y archivo. Para ello, se dan algunos ejemplos de procesos creativos del teatro chileno contemporáneo.

Tanto por el modo en que este libro ha sido concebido, como por los cruces y tensiones que en el desarrollo de sus temas convoca,

Ensayando la mirada latinoamericana busca hacer un aporte a una práctica investigativa situada de las artes escénicas en nuestro continente, un nodo desde donde articular el pensamiento estético, ético, político para otras investigadoras, investigadores y artistas. Los trabajos acá reunidos se encuentran, pues, a la espera de lecturas que activen las resonancias entre ellos, y entre ellos y fenómenos o manifestaciones de los que no llegan a ocuparse, buscando así extender los hilos y conexiones tendidos por esta red: REAL.

Manif(i)esto Todas (l)as voz(es)



Di

La pregunta por la diferencia en Latinoamérica vuelve a ser

políticamente crucial

bajo el imperio del capitalismo globalizado

que tiende a aplanar o neutralizar las posiciones antagónicas internacionalizando los imaginarios y ante el **rebrote** de una nueva derecha que se arroga mesiánicamente ser la salvadora del orden restitutivo, invocando los viejos discursos colonialistas bajo la figura de la integridad nacional.

Minha singularidade

escreve na encruzilhada. Entre uma consciência histórica e outra consciência universal. Uma **encruzilhada** que minha escrita arrasta, como arrasta consigo as marcas de nascer alemão e viver no Brasil há décadas.

Se puede estar en Montevideo o en Lima y hablar, mirar, sentir desde Europa (cosa común entre letrados), o estando en Minneapolis o Manchester, por el contrario, situarse y pensar desde la coyuntura de dominación, desigualdades, sueños y luchas que viven y desafían a los pueblos de América; no solo de América.

Somos

un grupo de pensadores latinoamericanos que reflexionamos sobre

las producciones escénicas con la intención de operar en el orden de la teoría y de la praxis teatral.

feren

Queremos pensar [la] diferencia como un **sego**

o una desviación /un desvío/ antes que la afirmación de una oposición dialéctica.

Impulsamos la producción de pensamiento desde la **situacionalidad** de un sujeto pensante que se articula en el entrecruce de ideas, historias, situaciones y realidades diferentes, reconociendo el tinte ideológico en su **pluralidad**, pero dándole lugar como parte misma del discurso que intenta producir una posición de ruptura.

La **diferencia** ya no como un rasgo distintivo sino como un movimiento / acción permanente de

d e s A l i n e a c i ó n .

Minha singularidade tenta entender o terreno que ela mesma fabrica a partir de geografías formadas por outras prácticas e escritas. Toma cuidado que esse terreno meu não pertença a um condominio fechado.

Mas inevitablemente tem **fronteiras** e não tenho controle total sobre elas. Não sou um campo abierto. Mas há **abismos** e também um litoral que de passos lentos muda sua forma e seu tamanho, sim. Quantas paisagens cabem numa encruzilhada!

Di

Más que un estado, la diferencia latinoamericana es una **situacionalidad**, el reconocimiento de una particularidad (diversidad) que emerge de territorializar (**el aquí**) e historizar (**el ahora**) radicalmente el pensamiento: pensar situado y en situación.

Buscamos generar la imagen de un

pensamiento oblicuo que no niega el hecho de que nuestros imaginarios latinoamericanos son una mixtura, un

imbunche o una **champurria**

(David Añiñir), pero al mismo tiempo evita cualquier normalización o fijeza de esta condición.

feren

Un pensamiento [que emerge de] una diferencia [cada vez] situada y en situación es pues, una práctica discursiva y corporal, a la vez, de producción de conocimiento no solo a nivel de ejes temáticos, también en el ejercicio de construir marcos de análisis igualmente situados y en situación.

cia

Desde esta situacionalidad pretendemos generar un pensamiento propio distinto, alterno que piense la escena latinoamericana desde nosotros; intentamos también, lograr la emergencia de

categorías propias

que conecten campos problemáticos propios de la situacionalidad del pensamiento, vinculando los aspectos políticos, ideológicos e históricos con las producciones escénicas.

Nos proponemos, al mismo tiempo, explorar los elementos que puedan movilizar un **d3sord3n conc3ptual** con nuevas formas de articulación del pensamiento y la práctica teatral, planteadas desde la exterioridad de la hegemonía cultural global para sacudir el pensamiento instalado sobre

América

Latina.

“Somos territorio comunal,

no propiedad privada”,

desde la sierra de Oaxaca señala Jaime Martínez Luna para enmarcar la resistencia de los pueblos originarios.

P e n s a r d e s d e a c Á
no supone un aislacionismo teórico (imposible) sino abrazar un pensamiento y un hacer fronterizo que se propone

contrariar y **revertir un habitus**

persistente: la sorda pretensión de superioridad epistemológica y epistémica que internalizamos y que proviene del norte-centrismo latente en las teorías críticas metropolitanas.

Deconstruir y desandar los varios procesos de exclusión e invalidación del Otro que efectúa la pos/modernidad con su carga de colonialidad, a fin de transitar no solo el camino del reconocimiento sino del **aprovechamiento de cosmovisiones**, categorías y conceptos analíticos y críticos que provienen de otras formas/posiciones de estar en este mismo mundo.

EL ACÁ no es exactamente un lugar — una ciudad, un barrio, una esquina— sino visiones de mundo que surgen en circunstances, procesos y conflictos localizados, colectivos, incorporados (con cuerpos concretamente marcados para su explotación), que nos fuerzan a

posicionarnos

y

orientarnos

y a poner los cuerpos de otros modos.

Caminamos sobre un pasado doloroso

que pocas veces es traído al presente para abonar a la comprensión de esto que somos y que se desborda en nuestros cuerpos sin ser apenas nombrado y asumido.

EL AHORA, en cuanto coordinada

temporal, no se reduce a una singularidad cartesiana; es más bien el nodo que reúne y ata un haz de temporalidades y procesos que si bien vivimos en tiempo presente, urgente, nuestro, se ilumina y carga de sentido en función de redes, raíces y tejidos de **pasados interconectados** y visiones de futuros posibles y deseados (unos derrotados, otros por probarse) que nos mueven y nos juntan.

nadas

C O O r d e

Desde este colectivo **pensamos y**

ponemos en cuerpo —un cuerpo extraño, mediado, algo espectral y material— ideas y acciones que nos construyen como **comunidad creativa y colaborativa**,

y que favorecen y atesoran la potencia de imaginar estrategias para lidiar con el malestar contemporáneo.

Con pequeños gestos tanteamos alternativas para crear **universos temporales colectivos y afectivos** que nos nutran, para seguir germinando otros entornos, y resistir activamente a las viejas y nuevas formas de avasallamiento micro y macropolíticas.

El teatro contemporáneo de América Latina exige sostener la memoria colectiva como un **archivo** de pequeños recuerdos individualizados, capaces de reverberar en un **territorio** marcado por la explotación de los recursos naturales, las desapariciones, el genocidio y el olvido.

Una teoría daqui

implica

localizar

e

dimensionar

esforços

anti-sistémicos, anti-patriarcales,
anti-imperialistas, anti-racistas ...

Entendemos el **tequio***, como contribución en especie o servicio que los integrantes de un grupo donan para construir, reparar o preservar su comunidad.

Se hace tequio para sembrar árboles, para limpiar un río, para construir caminos. En nuestro caso, para pensar conjunta y en horizontalidad, las diversas insurrecciones que emergen en forma de prácticas escénicas y dramaturgicas.

* Derivación de la voz náhuatl *tequitil* que significa trabajo o tributo en comunidad; en quechua, *minga*.

Nuestra tarea de pensar las prácticas escénicas nos impele a considerar la destrucción, el sometimiento y la precarización, pero también el amor a la naturaleza, la

inclusión de otros saberes

y la fortaleza de los lazos comunales que caracterizan a nuestros pueblos originarios; atributos que, pese a todo, tienen presencia más allá del sistema imperante.

Reconhecer não só a voz e o corpo de um **nós**, mas também assumir o desafio da produção do conhecimento: como é produzido e com que consequências. Enfim, é aceitar que vivemos um momento caracterizado pela **de-fronteirização** disciplinar e pela incorporação de uma **arquitetura afetiva**.

Subjetividades

Me pergunto. Indago. Por esse terreno já passaram várias boiadas, invasões que expulsaram às vezes meus hóspedes. Me importo menos com **meu exílio** do que com a expulsão de **meus convidados**, quero crer. E convidado quase todo mundo de boa vontade, de corpo frágil e em busca de um momento de abrigo.

Contudo, confesso que nem sempre defendi **os hóspedes** de modo suficiente. Como também construí armadilhas que comodamente esqueci antes de eles caírem.

Não estou sozinho nessas traições. Não há inocência a ser reivindicada. Que a encruzilhada sirva ao menos para isso: desmentir a ubíqua ilusão unilateral da inocência. Aprender a assumir a responsabilidade pelos convites e pelas armadilhas. Vamos, então, **içar os convites** e expor as armadilhas.

Al transitar simultaneamente
el destronamiento epistémico,

la reversión de la exclusión colonial-pos/moderna
y el posicionamiento “aquí/ahora”;

podemos destrar las posibilidades y
movilizar la fuerza de “pensar desde acá” a
efectos del estudio del teatro/las teatralidades desde nuevos presupuestos y ángulos; nuevos en el sentido de renovar la aspiración a sociedades más democráticas, justas y libres.

Entre la marea humana de las migraciones y desplazamientos masivos y el litoral como espacio de contención, se entienden o abordan **los flujos y las transformaciones**

Transitos

que dan paso a la **configuración de los territorios**, abriendo dinámicas de producción de imaginarios, realidades y ficciones.

Nos ha interesado **ahondar en el caudal**, en las formas que adopta el teatro, como el agua, siguiendo, en cualquiera de sus estados (líquido, gaseoso o sólido), la dirección de los recipientes que van conteniendo y de los que rehuye siempre, ya sea en su forma evanescente o en su firmeza, siendo esculpida, moldeada o transformadora al consumirse.



onde você está?



Estar juntos

nessa aprendizagem que se apresenta como desmentir.

Avanço, se há, apenas em retrospecto.



... el inconsciente es **transindividual**, contingente, no universal, sino que corresponde a un tiempo y espacio determinados, la conclusión es que, donde opere el discurso del analista, hay siempre un atravesamiento del imaginario (ideales, mandatos, subjetividades), una desestabilización de lo simbólico y un trabajo con lo real (deseo y goce) como causa.

A **situacionalidade** que **REAL** propõe permite a instalação de perspectivas que levem em conta a existência das realidades de onde surge a cena latino-americana e as formas pelas quais elas dão ou negam sentido às produções sempre em relação ao contexto histórico-político.

Buscamos un modo de encuentro
**entre el pensamiento
y la vida,**

procurando, de este modo, la emergencia de un pensamiento distinto visibilizado en una praxis intelectual diferente y alternativa, sin pertenencia oficial a la institucionalidad cultural o política.

O situar-se implica em ter a consciência de **onde você está**, que a sua constituição como sujeito ocupa determinada territorialidade. E essa **territorialidade** premente de culturas, modos de fazer e existir influenciam este ser vivente.

A arte potencializa essa questão, quando se defronta com as situações dispostas pelo contexto.

La pregunta es hasta dónde este sujeto está dispuesto a llegar con su **deseo** decidido para **afrontar** las causas de **su malestar**.

El **pensar**, por lo tanto, no puede ser más que 'desde el acá' en el tiempo y lugar donde se realiza la enunciación, un 'acá' decididamente **ético y político**.

Desde la perspectiva psicoanalítica, se puede establecer una diferencia entre 'teoría situada' y el 'pensar desde el acá'. Desde esta perspectiva, el único sitio sobre el que puede sostenerse una teoría es el discurso del Analista como **reverso del discurso del Amo**: el Padre, la Ley, el rey, el señor, el patrón, el macho, el patriarcado, etc., pero también el del inconsciente como Otro.

Sea en Roma, en El Cairo o en Tucumán, el discurso del Analista no puede más que orientarse hacia la descolonización del sujeto.

Sería posible pensar los traumas de una determinada sociedad e incorporar su característica intrínseca como

estética situada

a partir de objetos artísticos?

As **memorias relegadas**, ou seja, essas que nos são caladas — **em contraponto às memórias do poder**.

D e s c o l o n i z a r

Un discurso que se hace y significa a medida que se habla, se **historiza** desde el presente y por eso cada vez **el pasado se transforma**.

Hay que **esperar ese esplendor** del que hablaba Walter Benjamin, la irrupción de esa "imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella".

A partir de esa contingencia no calculable ni predecible, el sujeto [¿qué sujeto?] elabora la relación con su malestar, desde el presente de la enunciación y entre el **pasado siempre transformado y transformable**, y su futuro mortal ineludible. Y es en ese trabajo con sus dichos que puede alcanzar **un decir emancipado** de los mandatos, ideales y goce del Otro.

Em 2015, começamos a constelar este grupo, reunido por **afinidades** entre nossas pesquisas.

Poco a poco avanzamos y, lentamente, y con cariño, fuimos percibiendo que podíamos establecer **conexiones** entre nosotros, incluso en un contexto de **diversidades y diferencias**, que confluyeran en nuestras reflexiones sobre las artes de la escena de un territorio tan extenso como es América Latina.

Mesmo nessa imensidão continental, verificamos que sim, talvez pudéssemos estabelecer-nos como um grupo, **um coletivo, uma rede** em que nuestros pensamientos podían tocarse en algunos momentos, distanciarse o concordar em outros e, assim, seguirmos dialogando.

Este abraço, já não podemos oferecer: nem receber há um ano e meio, mas, mesmo assim **seguimos juntos**: nos encontramos muitas vezes em

grupo ou em público, e nossas reuniões e debates nos ajudaram a **seguirmos vivos** enquanto América Latina sofre e mais uma vez se esforça, no momento atual de opressão e caos, de genocídio e confusão, para produzir sua **supravivência**.

Surgiu a necessidade de encontros regulares e, desta forma, nossas **reflexões** foram-se tornando mais íntimas, amigáveis; amorosas, **alimentadas por uma espécie de afeto** que não precisa esconder sua veia crítica, que pede a discórdia junto com o abraço.

[MESA 1]

INTERVENÇÕES DE RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL NAS ARTES DA CENA

Teatralidades latinoamericanas e impulsos liberadores en la escena

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC, UBA)

lolaproanio@gmail.com

En continuidad con una ruta de investigación que ha venido indagando los aspectos políticos de los escenarios latinoamericanos producidos durante las tres últimas décadas en las que el neoliberalismo se ha impuesto en América Latina, cada vez con más fuerza, este ensayo reflexionará sobre los recursos o técnicas de la escena que buscan efectos liberadores y proponen teatralidades resistentes a dicha imposición.

Hablo de liberación y de escenarios y procesos liberadores en el sentido de que ellos, desde dentro del sistema, plantean la posibilidad de una contra/otra-hegemonía que se va construyendo como una posibilidad. Estos escenarios visibilizan aquello que ha sido naturalizado, exhiben la desarticulación social a la que el sistema del capitalismo tardío ha conducido y buscan plantear la necesidad y la posibilidad de la existencia de otros sistemas de organización político-social que provean mejores modos de vida.

Opto por usar el término “liberación” en lugar de “emancipación” desde una posición política y filosófica situada. El término nace en la década de 1970 en Argentina y responde a la necesidad de hablar de los problemas filosóficos, éticos y políticos en América

Latina no solo con conceptos europeos, sino además de hablar de ellos desde categorías que resulten de una producción intelectual situada (Ardiles et.al, 1973), aprovechando una situación de “privilegio epistémico” (Hill Collins, 1998), en el que es posible hacer de la existencia, un modo de conocimiento, para que Latinoamérica no sea siempre, solamente, un objeto de estudio desde las instituciones de los centros hegemónicos. Aunque en los diccionarios los dos términos aparecen como sinónimos, hay otras razones para preferir este término respecto de “emancipación”. Históricamente “emancipación” proviene de la institución romana de la *venia aetatis* mediante la cual el emperador concedía derechos a los varones mayores de veinte años para disponer de sus propiedades antes de los veinticinco años, la mayoría de edad establecida en Roma. Esto tiene un origen que lo vincula con el sistema patriarcal, pues consistía en el permiso para acceder a la autonomía, es decir “permitir” desde la voz del Patriarca que la sujeción terminara; además alude a una salida de la inmadurez, idea que corresponde a la imagen que, desde Europa, se tenía respecto de América que discursivamente se la representaba como joven e inmadura. Dentro del mismo razonamiento, el concepto de “emancipación” es, según Dussel, “una “salida” de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano”, así se define la Modernidad desde Europa. La superación de esa Modernidad europea hacia la transmodernidad “(como subsunción y no meramente como Aufhebung hegeliana) es subsunción de su carácter emancipador racional europeo trascendido como proyecto mundial de liberación de su Alteridad negada: la “TransModernidad”, como nuevo proyecto de “liberación político, económico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso, etcétera”, incluye la alteridad, de “los otros” frente al “nosotros” europeo. La Modernidad europea concibió la emancipación de ese “nosotros” sin considerar la alteridad de los “otros” (Dussel, 2000 p. 30). La liberación implicaría, más bien, la transformación del sistema vigente.

Optar por “liberación” me sitúa dentro de las líneas de producción filosófica, ética y política latinoamericana que pasa por la Pedagogía del oprimido (1967), la Filosofía de la liberación (1978) y la Teología de la Liberación, (1968) y está en continuidad con la teoría de la dependencia (Enzo Faletto & Celso Furtado) que desde la CEPAL (Raúl Prebisch) discutía el modelo económico liberal exportador que restringía a América Latina a ser productora de materia prima; se proponía un modelo que no hiciera de su territorio algo destinado únicamente a la extracción de la riqueza y la plusvalía de la que ya, desde siempre, se apropian los países “desarrollados”; un panorama similar al actual planteado por el neoliberalismo, aunque con las diferencias que ha traído la globalización del Capitalismo tardío.

Según Dussel,

El criterio de liberación, entonces, son las necesidades no cumplidas (materiales, formales, de factibilidad) de las víctimas, vistas desde alternativas decididas discursiva-críticamente por los movimientos sociales emergentes. De donde se deduce el “Principio-Liberación”, como exigencia última deóntica; que podría describirse así:

Quien reconoce responsablemente que las víctimas no pueden reproducir-desarrollar su vida ni participar simétricamente en la discusión de aquello en lo que están afectadas, está obligado a: a) negativamente, de-construir realmente las normas, acciones, instituciones o estructuras históricas que originan la negación material de la víctima; y b) positivamente, transformar o construir las normas, acciones, instituciones o las estructuras necesarias para que la víctima pueda b.1) vivir humanamente, b.2) con participación simétrica, b.3) efectuando realmente las exigencias factibles o alternativas que consiste en transformaciones, sean parciales o estructurales. A todas estas acciones transformativas las denominamos praxis de liberación. (1998 p. 27-28).

Las producciones teatrales latinoamericanas de la estética liberadora, serán aquellas que dibujen un horizonte formado por el respeto a la vida y a los derechos políticos, económicos y sociales de todos aquellos involucrados en el contexto en el que se produce dicha escena. Dicho horizonte funciona como una idea reguladora, un *telos* hacia el cual la escena teatral intenta encaminarse mediante técnicas teatrales cuya jerarquía de valores ponga en primer lugar el derecho a la vida digna y que posibiliten, con una heterogeneidad de teatralidades, la aparición de una otra-hegemonía a partir de la formación de nuevas subjetividades¹.

El mundo en el que se encuentran inmersos los sujetos productores teatrales de fines del siglo XX y XXI, es el mundo capitalista neoliberal que ha cooptado y producido una subjetividad configurada desde el paradigma empresarial y gerencial de la propia existencia (Aleman, 2016 p. 14); una subjetividad afín a “la voluntad del capital por perpetuarse”, que sobredimensiona la importancia de encontrar el goce individual y subjetivo cumpliendo deseos impulsados y alimentados por este mismo sistema (i.e. el consumismo). Esta subjetividad garantiza la sumisión, aparentemente no impuesta, a mandatos no explícitos producidos desde una serie de dispositivos. Esta subjetividad construida, parece ser suficiente para el mantenimiento y dominio del Capitalismo neoliberal que ha producido “la naturalización de las exigencias a través de significantes agradables de malestares insolubles” (Goldman s/p).

Las acciones y organizaciones de algunos grupos teatrales y sus propuestas escénicas tienen la posibilidad de corroer el sentido común implantado y visibilizar la lógica y las creencias impuestas

¹ Es pertinente, “...distinguir la noción foucaultiana de *modos históricos de subjetivación* de la idea de *producción de subjetividad*. Los modos históricos de subjetivación son formas de dominio, pero siempre se mantiene un resto o exceso que no puede ser disciplinado y que genera malestares diversos. Es en este resto donde ocurre la producción de subjetividad que aparece en las líneas de fuga donde surgen las posibilidades de inventar, de imaginar radicalidad, de producir transformaciones que alteren lo instituido”. (Fernández, 2006 p. 12).

como sentido común. En estos escenarios emerge el sujeto colectivo que aspira a hacer consciente la subjetividad construida y naturalizada, desestabilizarla y exigir un contexto político, económico y social que provea acaso una mejor existencia, con la vida como prioridad fundamental. A estas teatralidades les adjudico una estética de la liberación.

Los escenarios teatrales de los que este ensayo trata no piden permiso para presentar sus desacuerdos con el sistema neoliberal, como tampoco para buscar autonomía respecto de la subjetividad neoliberal y los modos de vida, usos y valores que éste jerarquiza². Se trata más bien de una toma de posición consciente involucrada íntimamente con el contexto social y político de los sujetos productores e integrantes de los grupos teatrales, de los que hablaremos a continuación; son escenarios conscientemente resistentes al *statu quo*.

Estética teatral de la liberación

Somos “seres en el mundo” situados/as ante fenómenos de todo tipo que afectan de diversas maneras nuestra subjetividad; tal como lo explica Dussel, es nuestra “sensitividad-inteligente o nuestra inteligencia-sensitiva” la que posibilita la apertura al mundo en el momento ontológico de la *aisthesis* (apertura) para pasar luego al momento expresivo-productivo (óntico) de la *poiesis*. La escena teatral se instaura entonces desde la *aisthesis* (apertura al mundo) como valor estético que se constituye por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto [la sociedad, la política, el *statu quo*]

² Debo aclarar que inicialmente mi preferencia por el término “liberación” tuvo que ver con la óptica decolonizadora que implica dicho término, que además aleja mi propuesta de la tradición moderna europea, lo cual está en consonancia con el empeño en producir un pensamiento situado.

que es interpretado como disponible [o no] para la vida (2017, p. 31-37)³; surge una interrelación que no es ni subjetiva ni objetiva, sino que se construye en esa relación de sujeto-mundo que se expresa en la escena teatral. Sin embargo, creo importante agregar una dimensión en esta relación entre la apertura al mundo y la *poiesis*. Propongo que en ese puente que se construye entre la apertura al mundo (*aisthesis*) y la *poiesis* (producción) hay que agregar la respuesta, consciente o no, a la atmósfera afectiva que presiona desde el contexto que, en los casos que nos competen, asfixia la vida.

Esta dimensión agregada⁴ enfatiza la cualidad dinámica-afectiva-epistemológica de esta interrelación entre productor, proceso y producto y reconoce en el productor una actividad que involucra tanto los sentidos como la razón, que evita considerar la *aisthesis*, como una apertura pasiva al mundo. En ese mundo al que se abre el productor existen sistemas de vida, de controles y de poder. La producción (*poiesis*) exhibe la respuesta, frente a ese mundo, con imágenes, palabras y emociones que involucran posiciones ideológicas y políticas. La *poiesis* es entonces el resultado de la apertura al contexto y la concreción de las respuestas a la atmósfera político-afectiva, proveniente del “mundo de afuera” que impacta y presiona, en diverso grado y modo, en los productores generando respuestas que se teatralizan de diversas maneras (*poiesis*).

³ La *aisthesis* es el primer paso en la producción cultural, es la apertura de los productores culturales/teatrales al contexto político y social que involucra lo racional, lo emotivo, lo perceptual y lo sensible; la *aisthesis* es la facultad que constituye lo observado desde la afirmación de la vida como criterio: la posibilidad o la lucha por seguir viviendo plenamente (Dussel, 2017, p. 33-34).

⁴ Lo afectivo en los estudios teatrales puede producir una “comprensión diferencial de experiencia subjetiva y de procesos sociales” (Abramowski, 2017, p, 17) que se manifiestan en una emotividad (*mood*) que responde a la atmósfera afectiva que se expresa en el teatro en forma de imaginarios alternativos, deseos, pasiones, utopías, frustraciones, que son compartidos como un fenómeno colectivo (Flatley en Abramowski 2015: 80) Ver también: “Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana” (Proaño, 2020) para el tratamiento de la afectividad y la política en la escena.

La relación dinámica y múltiple, arriba planteada, toma formas diversas en la escena según el tipo de objeto que se construya, el contexto (mundo) en el que surja, la presión de la atmósfera político-afectiva (o la afectación recibida desde el contexto) y la respuesta a ella desde los productores; en el tipo de respuesta impactan los elementos integrantes de la subjetividad del productor (ideología, formación, elementos a su disposición, tipo de escena a construir, recursos, etc.). Todo ello en múltiples formas dando lugar a poéticas políticas plurales liberadoras.

Propongo ampliar la propuesta de Dussel desde una reflexión que parte de la observación de la praxis teatral de los grupos que analizaremos en este ensayo. Planteo la *Estética teatral de la liberación* como aquella que produce escenas teatrales que construyan y articulen puentes imaginarios, visuales o textuales, entre la apertura al contexto-mundo (*aisthesis*) y su impacto en la subjetividad y que dé lugar a una producción escénica (*poiesis*) favorable a la conservación y mejora de la vida y/o se opongan o rechacen aquellos contextos que no sean propicios para la misma. Los casos que interesan para esta propuesta expresan la demanda de una vida plena⁵. Por otra parte, la belleza se percibe como una categoría ética y estética definida como la emergencia en la escena de la aspiración o exigencia de la “buena vida”: *Sumak kawsay* (Dussel, 2021b, p. 6), que surgiría en el espacio imaginario poético ficticio de la escena teatral⁶.

⁵ La propuesta de AA. Roig de la “función utópica del discurso” según la cual al criticar el estado de cosas y negar el determinismo legal (la necesidad de que las cosas sean como son) abren la opción de otro futuro posible, la búsqueda de una vida con mayor plenitud. Por ello, es una herramienta teórica-conceptual adecuada para el estudio de los productos teatrales a los que me refiero.

⁶ Marcuse había afirmado ya que “la belleza pertenece a la imagen de la liberación” (citado en Hammermeister, 2002, p. 173) pudiendo señalarse como un antecedente de la propuesta dusseliana.

La respuesta al contexto neoliberal: escenarios que potencian la liberación

*¿Cuáles son las posibilidades de politizar la
desidentificación, esa experiencia de reconocimiento
errado, ese incómodo sentido de estar bajo un signo
para el cual uno pertenece y no pertenece?*

[BUTLER EN ATHANASIOU, 2015 P. 377]

Algunas teatralidades latinoamericanas permiten vislumbrar la contingencia de la estructura establecida, que se despliega como un espacio para la muerte. Intentaremos identificar, en este ensayo, los artificios y técnicas teatrales liberadoras, que involucran afectos, cuerpos, poesía, espacios imaginarios, modos de organización y nuevas jerarquías éticas y estéticas, que crean espacios de emergencia de sujetos y espacios en los que se construyen subjetividades alternativas.

Las teatralidades liberadoras de “lo político”⁷ que se despliegan en los contextos del paradigma neoliberal y del sentido común naturalizado, señalan la necesidad de des-construir la subjetividad armada desde el neoliberalismo que ha asimilado el cumplimiento del deseo con el consumo, el éxito como criterio último de valor y su alcance como tarea y responsabilidad individual. El olvido del “otro” en función de mi propia realización basada en estos valores aparece naturalizado.

Estas escenas transparentan un impulso vital que escapa a la cooptación de la lógica capitalista neoliberal y denuncian la muerte social frente a la desarticulación de identidades y subjetividades; ellas articulan la experiencia de la fractura social captada por la sensibilidad del sujeto productor desde su cotidianidad y expresan la

⁷ Para ver en qué sentido hablamos de “lo político” es útil la introducción a *Desarticulaciones del neoliberalismo en la escena latinoamericana*, p. 7-23.

emergencia de una nueva y diferente *estructura del sentir* (Williams, 1977, p. 128-135) y el rechazo al sujeto neoliberal, apropiado para el mundo, en el que la competencia por el éxito individual (fundamentalmente económica) es el valor y la medida trascendente y el dinero, el valor de mayor jerarquía.

Interesa considerar estas las teatralidades como “aparatos liberadores”, como sistemas de relaciones que surgen entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tienen como función estratégica responder a una necesidad urgente y que consisten en “una cierta manipulación de las relaciones de fuerzas [entre la imposición neoliberal y la resistencia], ya sea desarrollándolas en una dirección particular, bloqueándolas, estabilizándolas, utilizándolas, etc.” (Foucault, 1980, p. 196).

Las producciones teatrales aquí consideradas desenmascaran y resisten las condiciones neoliberales y rechazan la subjetividad construida y naturalizada, mediante elementos discursivos y no discursivos, consciente o inconscientemente. Estas teatralidades muestran el reverso del guante del discurso neoliberal que pretende dibujar una totalidad sin fisuras fundada en la falsedad de una “igualdad de oportunidades”, en un mundo homogéneo inexistente; una falsedad armada discursivamente que deja afuera a los sectores refractarios al sistema neoliberal y que éste no puede integrar.

La escena teatral liberadora exhibe la presencia de múltiples demandas desde esos sectores. En este ensayo reflexionaremos sobre el movimiento de teatro comunitario y el activismo feminista que articula dichas demandas en sus producciones.

Los escenarios de la liberación intentan poner en evidencia, con pequeños pasos construidos teatralmente, las consecuencias de la absorción de la subjetividad neoliberal por el sentido común y su predominio a nivel de relaciones sociales y en la vida política. Ellas exhiben las consecuencias de lo anterior en múltiples niveles objetivos: el abandono de los otros y su desintegración, la destrucción de los lazos sociales y la presencia de una jerarquía de valores y una ética en las que la vida ocupa el último lugar.

Desde este planteo abiertamente político, no interesan para nuestro propósito las escenas teatrales con procesos y lógicas internas que no desafíen los contextos y las estructuras neoliberales. Ellas se caracterizan por la ausencia de una lógica alternativa liberadora y adhieren — consciente o inconscientemente — al sentido común neoliberal; se someten al régimen de subjetividad impuesto por el capitalismo y sus correspondientes valores.

Las producciones *teatrales de la estética de la liberación* tienen funcionalidad política y, en algunos casos, no son sólo la expresión del rechazo a la racionalidad neoliberal sino también tienen la capacidad de remover/ cambiar/ transformar los espacios políticos e institucionales que a veces rebasan la institución teatral como es el caso, por ejemplo, del Teatro comunitario argentino (1983-) y del artivismo feminista. En los dos casos se articulan una diversidad de sujetos con sus demandas. Estos dos movimientos colectivos han logrado inscribir alguna transformación dentro del sistema.

El movimiento del teatro comunitario argentino (1983-), nuevos sujetos y la emergencia de una nueva subjetividad

... su originalidad posiblemente haya radicado en atreverse a descomponer sus destinos de expulsión y/o empobrecimientos materiales, simbólicos relacionales.

[FERNÁNDEZ, 2006 P. 30]⁸

⁸ El estudio de Ana María Fernández y colaboradores, sobre las Asambleas barriales y fábricas recuperadas, muestra enormes coincidencias entre este movimiento y el teatro comunitario, lo que parece confirmar la hipótesis de este trabajo.

...cuando nos ponemos un sombrero,
o nos pintamos un lunar...
parece que el mundo se nos abre...
[LUCÍA CANTERO, LOS CRUZAVÍAS 2005]

Yo nací de nuevo
[MARÍA PUYOT, LOS CRUZAVÍAS, 2005]

El movimiento de teatro comunitario surge de los vacíos que la política de la globalización neoliberal ha promovido en los pueblos y comunidades con una multiplicidad de demandas insatisfechas; partió siendo una *estrategia de supervivencia* (Proaño, 2013 p. 117-139), pero logró instalar una “voluntad política horizontal y autogestiva” (Fernández, 2006 p. 15) y construir y articular, escénica e imaginariamente, por oposición al vacío del presente neoliberal, ese resto “no sujetado”. Los grupos mediante la producción de una dinámica que interrelaciona el nivel individual con la comunidad teatral y el contexto, causan la emergencia de una subjetividad socio-política que se aleja de aquella configurada por formas y categorías que constituyen la subjetividad neoliberal y que posibilita un nuevo modo de entender lo “objetivo”: las normas, las instituciones, el espacio e incluso el posicionamiento de los individuos dentro del entorno social. Al respecto Fernández observa en las Asambleas populares surgidas a raíz de la rebelión del 2001 en Argentina, que

La producción de subjetividad... engloba las acciones y las prácticas, los cuerpos y sus intensidades... se produce en el entre con otros [es]... un nudo de múltiples inscripciones deseantes, históricas, políticas, económicas, simbólicas, psíquicas, sexuales, etc. [Es necesario pensar] la articulación entre los modos sociales de sujeción y su resto no sujetado. (2006, p. 9)

La experiencia grupal que les permite pasar del lenguaje a la acción o del deseo a su realización (parcial), modifica su entorno y sedimenta la formación de un sujeto colectivo que puja por dar forma a una nueva subjetividad⁹, una hegemonía (otra) en la que, frente a la pretendida homogeneización neoliberal del mundo, prevalezca la heterogeneidad. Esto genera los intentos de construir, en la organización del grupo y teatralmente, el objeto imposible: la sociedad ideal (Stavarakakis, 2005 p. 4).

La producción de una subjetividad comunitaria diferente, en los grupos de teatro comunitario, puede entenderse como “el proceso de articulación de significados que se vincula con las formas de dar [otro] sentido y desarrollar [diversas] acciones”, como un “proceso móvil que articula elementos (códigos) heterogéneos (cognitivos, emotivos, éticos, estéticos, etc.) para revestir de significado [alternativo] a situaciones particulares” (Retamozo, 2006 p. 10)¹⁰.



Los Okupas del Andén, La Plata (2011).

FOTO: Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario

⁹ Para la elaboración de los conceptos de subjetividad y sujeto colectivo ha resultado iluminadora la lectura de Martín Retamozo, “Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de los movimientos sociales”. Posteriormente he ampliado con las lecturas de Gustavo Geirola (en este volumen) y Jorge Alemán.

¹⁰ Los corchetes son míos.

Este proceso da paso al surgimiento de una subjetividad distinta y colectiva que se forma a partir de la pertenencia al grupo que la entreteje y la adopción de nuevos valores y nuevos modos de acción. Surge un nuevo sujeto social junto a procesos subjetivos identitarios individuales y grupales. Todo ello exige, tal como algunos integrantes narran, “deformarse respecto del individualismo, del adaptarse a las normas puestas no sabemos por quién... Acá me estoy ... deformando, cambiando la formación que he recibido en otro lado” (Los Okupas, 2003 Entrevista).

Es indispensable borrar aquello aprendido por la educación/instrucción del sistema institucional, aprender otros modos, valores, deseos y modos de satisfacerlos no conformados por el neoliberalismo. “Deformarse” significa liberarse de aquello que está naturalizado por el sentido común. Esa deformación aprovecha lo no sujetado por el Capitalismo: se rechaza la identidad impuesta y se construyen alternativas¹¹; buscan el cumplimiento de metas y deseos no dependientes del mercado, eligen actividades que no tienen remuneración económica e invierten tiempo en el placer sin exigencia de plusvalía. Los Okupas del Andén, en la entrevista realizada en el 2003, hablan de liberarse de las “armaduras”, del “encasillamiento”, de la fe a-crítica, liberarse de lo que afirman los noticieros de la televisión y la prensa; se ufanan de haber conseguido “desenchufarse” de la estructura impuesta, en tanto ésta les asigna un lugar particular en el sistema de reparto del modelo.

Siguiendo a Holzman podemos afirmar que los integrantes de los grupos de teatro comunitario se convierten en *performers* activos de su propia vida (1997, p. 43). Este es el espacio del “experienciar” que, según Fernández (2006), consiste en establecer situaciones en las que se “...inauguran otros modos territoriales de estar-hacer-habitar que configuran un tipo particular de prácticas y subjetivaciones” que dejan particulares marcas en quienes

¹¹ Para más reflexiones sobre este tema ver el Capítulo 5 de *Teatro y Estética comunitaria* (Proaño 2013).



Res o no res, *Fuente vacuna*. Buenos Aires.
FOTO: Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario

participan en ellas y buscan multiplicar potencia (2006, p. 263): son espacios permanentes de producción de subjetividad (2006, p. 12), en un proceso que les posibilita el alcance de derechos y metas antes inaccesibles. Esta nueva subjetividad social no queda encerrada en el ámbito escénico, sino que empieza a actuar en espacios comunitarios variados. Como hemos visto, el *desborde de lo político* se concreta en los acuerdos y tareas realizadas en la comunidad muchas veces en conjunto con otras organizaciones no gubernamentales, alcanzando transformaciones que tienen cierta permanencia, lo cual agrega a su carácter liberador (Proaño 2013, p. 84-91) .

Los procesos de creación teatral y funcionamiento de los grupos logran en mayor o menor medida, una relativa liberación de sus integrantes respecto del sistema dominante. Ellos, mediante la dinámica del grupo y del trabajo comunitario, toman conciencia de las contradicciones y alcanzan profundos niveles de comprensión de su realidad histórica y política circundante. Abren entonces el camino para la liberación individual y, en un polo lejano, para la liberación social que se plantea, primero como la toma de conciencia de la contingencia de la historia y la política, y luego como la posibilidad abierta de modificarla.

La nueva subjetividad — que niega la identidad impuesta y el lugar asignado a la existencia, la vida y los deseos — empieza a existir, gracias a la transferencia de la nueva auto imagen al orden simbólico del lenguaje mediante su transposición al escenario. Los sujetos se identifican con la exterioridad¹², que implica el grupo de teatro, que les devuelve a cada uno de ellos una imagen más estable y unificada¹³. Esta no queda encerrada en el ámbito escénico, sino que empieza a actuar en espacios comunitarios variados y da lugar a diversos proyectos e intervenciones locales.

En el teatro comunitario liberador emergen los valores tachados por el neoliberalismo: la solidaridad, la incorporación de sectores sociales problemáticos o excluidos, la enseñanza y el entrenamiento teatral gratuitos; la comunicación directa sin mediaciones con la comunidad más amplia; el contacto humano cercano al cual colabora el espacio y su diagramación en las funciones y una complicidad emocional, humorística y cognitiva producida por un discurso que se aleja del elitismo. A esto se suma el carácter colectivo, tanto como es posible, de la elección de temas y escenas de los espectáculos, que afirma la horizontalidad en el derecho a la producción cultural. Esta teatralidad comunitaria propone una lógica distinta al darwinismo de la lógica y la racionalidad instrumental propias del neoliberalismo. Su conformación grupal colectiva, solidaria e igualitaria contrasta con el individualismo. Finalmente, su constitución heterogénea compuesta por una variedad de individuos de

¹² El sujeto constituido implica ahora otro tipo de alienación que es inevitable: depende de algo externo, depende del grupo (Zizek 1997^a: 42 en Stavrakakis, 2005 p. 34).

¹³ “La dimensión alienada del ego, la dependencia constitutiva de toda identidad imaginaria de la exterioridad de una imagen del espejo nunca internalizada totalmente, subvierte la idea de una subjetividad estable reconciliada basada en la concepción de un ego autónomo” (Mi traducción). Esto confirma la necesidad del grupo, como ente social indispensable, para la construcción de la identidad individual. (Stavrakakis, 2005, p. 18) El sujeto constituido implica ahora otro tipo de alienación que es inevitable: depende de algo externo, depende del grupo (Zizek 1997^a: 42 en Stavrakakis, 2005 p. 34).

distintas capas etarias, diversa formación profesional, pertenecientes a una pluralidad de ámbitos de trabajo, contrastan con la pretendida homogeneidad del sujeto y la subjetividad del Poder del Capital.

El movimiento de teatro comunitario argentino abre un cauce donde fluye un sentido liberador que, una vez agitado, altera las relaciones socio-políticas del entorno. Todas estas características contrastan con la política de eficacia económica del neoliberalismo, desde cuyos estratos se toman decisiones que deciden sobre la vida y la muerte de los individuos; la organización comunitaria resiste a los controles del cuerpo social que, desde la biopolítica, con “una serie de cortes y de umbrales ... se decide la humanidad o la no humanidad de individuos y grupos” (Giorgi, 2009 p. 30-31) y en función de ello, se recorta el derecho a la vida de aquellos no útiles para el sistema.

Una vez que el grupo y los vecinos toman conciencia de su capacidad creadora y de la posibilidad de resistir a modos de vida instaurados como “naturales” aparece lo que Antonio Negri ha denominado “el monstruo”, aquello que resiste la captura del biopoder. Negri afirma que hay “...pasiones gozosas a través de las cuales podemos investir esa metamorfosis que hace del monstruo un sujeto... Ser ‘monstruo’ hoy significa ser un sujeto común, una fuerza colectiva, ser otro. (2009, 134-135).

El teatro constituye un producto cultural liberador en tanto es productor de sujetos y subjetividades alternativas que logran esquivar el sistema y oponer la biopotencia al biopoder. Incluso, en algunos casos, han logrado incorporar algunos cambios al sistema, por ejemplo obtuvieron el reconocimiento del Teatro Comunitario por el Instituto Nacional de Teatro como “teatro independiente”, lo que les dio acceso a subsidios y becas y en otros, algunos integrantes de los grupos más marginales lograron ser parte de las decisiones administrativas de sus pueblos.

El camino a la liberación se produce por la revelación de lo que el discurso hegemónico oculta, en el descubrimiento de esa “otra” historia y en la parodia las acciones políticas para denunciarlas. La escena comunitaria, además, niega que el statu quo sea lo óptimo

y que, en tanto tal, sea inmejorable: descubre el lado oscuro y engañoso del sistema y lo rechaza. Finalmente, sus integrantes reclaman el derecho a ser productores de cultura y no solamente pasivos receptores. Todo esto es liberador pues dota de poder a sus integrantes cuando funciona como un lente que les permite descubrir otras alternativas organizativas, otros modos de ver el mundo y descubrirse como sujetos con capacidad de agencia política¹⁴. La realización y persistencia de los grupos de teatro comunitario, que en la actualidad son más de cuarenta repartidos en todo el territorio argentino, habla por sí sola de la apertura de espacios de subjetividad liberadores donde sus integrantes encuentran modos de vida más plenos y una resistencia al espacio de muerte construido por el neoliberalismo.

Artivismo feminista popular y la emergencia de una nueva subjetividad

La aparición, el quedarse parado, la respiración, el movimiento, el detenerse, el habla y el silencio son todos elementos que forman parte de una asamblea imprevista, que sitúa la vida vivible en el primer plano de la política

[BUTLER, 2017 P. 25]

ARDA — colectiva (sic) activista feminista argentina que, a partir del 3 de junio de 2017 adopta su nombre, se describe como formada por “autónomas, autogestivas, apartidarias, periféricas y esperanzadamente rabiosas” y afirma “okupa[r] las calles en resistencia creativa y multiplicando acciones en red”. Ya desde el 28 de septiembre de

¹⁴ Algunos integrantes de los grupos, luego de la praxis comunitaria, lograron posiciones en la estructura municipal y organizativa de sus ciudades o pueblos.

2016 habían empezado a artivar y realizado una serie de acciones entre las que podemos nombrar: “Lxs niñxs no mienten” (2016-2020), “Estamos acá” (2018-2020), “Pecar, okupar, morder” (2018), “Pañuelazo: abortamos” (2017-2020), “Nombrarte, Lucía” (2016-2019), “Acción vigilia por el aborto legal” (2018), “No pasarán” (2017-2019), “Acción volcán” (2019) entre muchas acciones realizadas en marchas, concentraciones, espacios públicos, barrios, encuentros regionales y plurinacionales (García, 2021).

Las acciones del colectivo ARDA proponen, siguiendo el feminismo popular, la despatriarcalización y la defensa de la autonomía. Su artivismo amplía las temáticas de discusión incluyendo en el debate temas no considerados por el feminismo liberal clásico: los problemas de tierras, territorios, cuerpos y representaciones y la asociación entre feminismo y pensamiento situado, alimentado y producido desde una situación histórica concreta: el dominio Capitalista Neoliberal en su alianza con el Patriarcado, controlador de subjetividades alternativas no normalizadas, cuerpos y espacios, agudizado en la Argentina a partir del 2015.



ARDA: “Acción volcán”. Marzo 2019.

FOTO: Mariam Pessah

ARDA instala su presencia en el medio del campo político para reclamar corporalmente condiciones económicas, legales y sociales que superen la precariedad y las limitaciones que provienen del régimen neoliberal patriarcal; es el reclamo de este sujeto plural y colectivo feminista a no ser considerado como un grupo “desechable” (*Ni una menos*); es la lucha contra el biopoder que, mediante la ley y el dominio de la subjetividad, cercena derechos y causa lo que Membe (2011) ha llamado *necropolítica* que se concreta en el feminicidio. Estas acciones artivistas feministas, expresan otras posibilidades de existencia que involucran otra lógica y otra ética y dan lugar a la visibilización y rechazo de la subjetividad — tanto masculina como femenina — impuesta por el neoliberalismo. Sus acciones configuran, por tanto, una estética liberadora.

La “presencia” del cuerpo plural y colectivo, es el elemento nuclear para superar los límites impuestos a estos sujetos por la normalización capitalista-patriarcal: el colectivo plantea el derecho al deseo, cuyo único fin no sea la producción de cuerpos aptos para la explotación capitalista y el aceitado del engranaje del aparato mercantil. La desnudez exhibe el cuerpo deseante y reclama el derecho de los cuerpos a mostrarse y a ser vistos, el derecho al placer y a la sexualidad sin la connotación mercantilizable. Los cuerpos, los cantos y los gestos sueltan las amarras que los sujetan y ponen a la vista la “exclusión constitutiva” (Mouffe y Lacau en Butler, 2017, p. 12) sostenida en el aparato legal institucional y en la tradición, e intentan activar tanto aquellos aspectos que han logrado no ser “sujetados” o los que logran liberarse en el sujeto plural y que empiezan a emerger por la fuerza generada colectivamente.

El colectivo se toma el espacio “ajeno” — son “ocupas de la calle, del “deseo” y de sus “cuerpos”(Canto ARDA) — . Su presencia en el espacio no asignado y su performatividad gestual asevera su liberación: la búsqueda y en parte el logro de su autoafirmación y su autonomía, emitiendo un discurso inapropiado para sujetos no binarios, no reconocidos con todos sus derechos en el



ARDA: “Estamos acá” 2018-2019.

FOTO: Romi Luna

espacio público-político neoliberal. Estos cuerpos se muestran en el centro simbólico de la acción política donde emerge el *espacio de aparición*: el Congreso y la Plaza de Mayo y sus alrededores. Estas infraestructuras — calles, plazas, edificios, monumentos — *espacios abstractos*¹⁵, entendidos en toda su complejidad se convierten en *performers* de la acción. La calidad institucional y el significado

¹⁵ Según Lefebvre *espacios abstractos* son aquellos aparentemente neutros que contienen y ocultan las relaciones que los constituyen (2013: 95); espacios que han sido estructurados para construir el modelo propuesto por el poder político y que guardan la memoria del modelo impuesto. Las acciones político-artísticas a las que nos referimos penetran en estos espacios y producen así un “espacio-diferencial” que en colaboración con la densidad temporal que las mismas producen, niegan la monumentalización del pasado, la completitud de la historia y la homogeneización que persigue imponer el discurso político del poder (Proaño 2017, p. 56)

político de esos espacios evidencian la exigencia de escucha al sistema y sus instituciones. Los colectivos artistas feministas ejercen lo que Butler llama “el ejercicio performativo de su *derecho a la aparición...* una reivindicación corporeizada de una vida más vivible” (Arendt en Butler, 2017 p. 31)

La funcionalidad de la subjetividad que emerge desde las acciones sobrepasa el grupo artista pues, además de que sus integrantes se ven impactados y muchas veces transformados por la acción misma, esta produce un “nosotrxs” presencial o virtual, que se expande por contagio.

Nos detendremos en el recurso liberador artista, a partir de lo que Butler ha llamado la “performatividad del género” (2007 p. 17). El concepto propuesto por Butler implica que los comportamientos y definiciones que arman los roles de género, correspondientes a la subjetividad capitalista neoliberal, son pasivos de modificaciones pues ellos han sido marcados, performativamente, desde el nombre que nos ha sido adjudicado al momento de nuestro nacimiento¹⁶. Las acciones artistas de ARDA modifican performativamente aquello que ha sido naturalizado y exhiben la existencia de otros cuerpos y la posibilidad de actuar en formas diversas y alejadas de roles, posturas, discursos y gestos que conforman la subjetividad normativizada de los cuerpos no masculinos que no responden al binarismo de género/sexo. El desafiar la norma y la institucionalidad es dar lugar a nuevas estructuraciones sociales y políticas y a la aparición de otros sujetos que pasan a ocupar el espacio público.

Por ejemplo, la discusión pública del derecho al aborto, la decisión del sujeto gestante sobre su propio cuerpo, la exigencia de este derecho son consecuencias de la difuminación del límite impuesto, que había condenado el asunto a la privacidad, a la

¹⁶ “... la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma...la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2007 p. 17).

clandestinidad y a la ilegalidad. Las acciones activistas de ARDA como parte del movimiento feminista amplio son “actos instituyentes” cuyas repercusiones legales e institucionales transfieren sus efectos y exigencias a un espacio de permanencia institucional (i.e. La sanción por el Congreso Nacional de La Ley del Aborto).

La resistencia al patriarcado y al Capitalismo Neoliberal constituye el núcleo más duro del accionar de ARDA. En su organización¹⁷, van contra el marco político-ideológico formateador de subjetividades. En sus cantos y sus propuestas, el colectivo va en contra de la individualización de la responsabilidad y el solipsismo egoísta; rechaza las restricciones espaciales —privado/público—, corporales —binarismo—, deseantes y sexuales —control sobre el cuerpo y la reproducción— constreñidas por la norma estándar. La resistencia del colectivo a la subjetividad neoliberal se lee ya en su nombre: ARDA que en sus cánticos rituales alude a la quemazón de todo aquello que hay que eliminar.

Los procesos liberadores son conceptuales y performativos. Contra la sicologización del feminicidio, se lo identifica como un acto político ideológico proveniente del patriarcado en aras de mantener su dominio (Femenías, 2011 p. 97). La afirmación de la necesidad de la colectivización del sujeto pone en jaque al individualismo solipsista neoliberal. La preeminencia de los aspectos corporales y sensoriales genera una atmósfera afectiva que invita a la complicidad en la emoción y el cariño, en la cercanía de los cuerpos. El *espacio de aparición* da lugar a un *espacio afectivo* que no desaparece necesariamente con el final de las acciones. La

¹⁷ “Las dinámicas de organización que son muy complejas porque por un lado es una colectiva en la que prima la horizontalidad, el hacer con otras, porque es un espacio de pertenencia, hay algunos posicionamientos compartidos por todas las integrantes, pero por otro lado, hay una coordinación; todo el tiempo hay una tensión entre lo colectivo que es totalmente horizontal y la coordinación que supone una diferencia de rol” (García, Entrevista). Este sujeto es plural y colectivo, actúa en conjunto como un solo sujeto que en la acción, no tienen la posibilidad de disensión interna ni de la lucha de facciones. La fuerza que las mantiene unidas es el contrato tácito en la lucha o la mutua promesa de la búsqueda del reconocimiento y el derecho a la autonomía y al deseo.

gestualidad corporal tiene también un rol liberador importante. Los cuerpos en “presencia” — firmes, erguidos, plantados sobre sus piernas y con la mirada alta y desafiante — se alejan de la posición “virginal” y “sumisa” tradicionalmente adjudicada como lo “normal” y lo “natural” en los sujetos femeninos o feminizados.

La presencia de los cuerpos desnaturalizantes de la subjetividad neoliberal es un síntoma de que se está deslegitimando el sistema; esta presencia genera vectores de fuerza que no es posible invertir y que ponen en cuestión las normas que reglan las vidas y los cuerpos; propone una subjetividad alternativa, rebelde e inclusiva con conceptualizaciones diferentes, corporalidades, gestualidades y lenguajes alternativos fuertemente relacionados con su condición orgánica y que se sintetiza, por ejemplo, en la inscripción del cuerpo como “tierra de libertad”. Lo orgánico y lo conceptual se organizan como un conjunto de relaciones, gestos y movimientos que producen un acto de habla que va más allá de la verbalización: los cuerpos son la precondition de la reivindicación política, completan y refuerzan con su presencia y su gestualidad las condiciones necesarias para la construcción de una nueva subjetividad y dan inicio a su aparición.

Los aspectos que logran escapar de la normatividad de la subjetividad neoliberal en el sentido común, emergen mediante la desnaturalización de la muerte (femicidio), la exigencia del reconocimiento del derecho al deseo y al placer, la exhibición de la construcción discursiva de la categoría de género con todas sus implicaciones y la exhibición de la falsedad del binarismo genérico.

Conclusión

La mirada funcional-relacional que vincula la respuesta a la apertura al mundo — contexto — desde el/la productor/a y la *poiesis* que se cristaliza en la respuesta escénica, subraya el carácter necesariamente situado tanto del producto como la necesidad de que así sean también nuestras investigaciones que necesitan considerar las

relaciones de las producciones teatrales con el mundo en el que se inscriben. La escena y sus teatralidades son artefactos culturales, no un acto de creación *ex-nihilo*; ellas son producto del impacto del contexto histórico, político y social que afecta la sensibilidad, las formas de vida y los modos de conocimiento de los productores. En el mundo actual con el neoliberalismo rampante, estas teatralidades son la expresión de la toma de conciencia y el rechazo a esa subjetividad conformada y naturalizada. Este impacto se expresa en imágenes, palabras, gestos y todos los recursos de la escena teatral producida por este sujeto colectivo sobre el que reflexionamos, que bajo el nombre de “teatro comunitario” y “ARDA” logran la emergencia de una voluntad colectiva a pesar de la heterogeneidad que los caracteriza.

Estos productos evidencian la contingencia de la estructura contemporánea en sus procesos y producciones y resisten, por ello, al determinismo causal; permiten vislumbrar un mundo más allá del estado de cosas dado. El acontecimiento teatral así comprendido tiene cierto parentesco con la utopía, como la búsqueda de otros modos de existencia en los que la vida se potencie y ocupe lugar prioritario en la jerarquía de valores¹⁸.

Observamos una serie de recursos liberadores: momentos de reconocimiento de espacios de vida y/o de denuncias respecto de su falta; escenarios en los que aparece el bosquejo de personajes que resisten la subjetividad neoliberal y que abren la posibilidad de una conformación distinta. La teatralidad liberadora tiene también cierto impacto político: sus procesos y sus resultados plasmados en la escena, suscitan el surgimiento de una discontinuidad de la experiencia vital cotidiana y una mutación en la sensibilidad que causan el apareamiento de otros mundos y deseos que se presentan como posibles. Estas estéticas revelan estructuras y

¹⁸ Esta búsqueda queda plasmada en lo que, siguiendo a Roig, he llamado “la función utópica del discurso teatral”. Ver *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo en la escena latinoamericana* (Proaño, 2020 p. 26).

sistemas invisibilizados constituyentes del statu quo, relativizan la relación entre significado/significante; ponen en duda la esencialidad de lo existente, de los modos de vida y de la organización socio-política normalizada y aceptada por el sentido común. Finalmente, logran en ciertos casos, producir “actos instituyentes” en tanto, eventualmente, inscriben las demandas dentro de las instituciones (Alemán, 2016 p. 50)

Estas teatralidades conforman una superficie de inscripción liberadora en la que los sujetos se articulan en una “voluntad política” para proponer una contra-otra hegemonía con otra lógica, otra ética y otros modos de conocimiento que se separan de la integración al circuito de la mercancía como último fin. La escena se despliega como un espacio de objeción en el que se producen sujetos capaces de diferenciar el deseo del consumo, en la que se vislumbra la posibilidad de disputar lo que es el/la humano/a y provocar una ruptura o al menos un cuestionamiento a la dominación neoliberal internalizada que se ha vuelto constitutiva y que enmarca deseos y modos de existencia (Alemán, 2017 p. 61-66).

La *poiesis*, en tanto producción escénica, construye puentes imaginarios, visuales y textuales entre el impacto en los productores, causado por la apertura sensible al contexto-mundo situado y su concreción en el producto teatral; en ella aparecen aspectos emocionales y perceptivos junto con la incorporación de la afectividad en el proceso del acceso al conocimiento (cognitio-sensitiva). La *poiesis* que consideramos integradora de la estética descrita, es aquella en la que se visibiliza lo invisibilizado, en la que se proponen lógicas distintas a las del Capital (Ranciere, 2001); en la que aparecen aquellos que han quedado fuera de la falsa totalidad neoliberal (Ranciere, 2001); aquella en la que aparece el viso de la conformación de una subjetividad distinta a la que apunta el neoliberalismo (no al consumidor consumido) y que despierta en los productores y espectadores el reconocimiento de las potencias no desarrolladas del sujeto y su posibilidad de convertirlas en acto (Virno, 2003) para lograr una estructura social distinta que facilite una mejor vida.

La escena teatral y sus técnicas liberadoras, ejecuta e incorpora su propuesta en los cuerpos, en los objetos y la retórica de la escena; ubican el querer vivir propio sobre el querer vivir del soberano, expresan la voluntad/deseo de una mejor vida (Dussel, 2017); Despliegan la *potentia* como posibilidad de poder (Ranciere, 2001); afirman la posibilidad de la actualización de potencialidades y abren el horizonte de lo posible (Roig, 1995).

La atmósfera afectiva generada por la presencia del neoliberalismo nos permite observar la dinámica que, viniendo del sistema en el que la vida de los integrantes del teatro comunitario y del colectivo ARDA está inserta, produce emociones y reacciones políticas, ellos expresan visiones y modos de vida que van directamente contra la “normalización” del statu quo y de la subjetividad asumida en el sentido común. La teatralidad colectiva que hemos tratado se revela como una reacción a la afectación que les llega desde el exterior y por tanto, es posible, desde la investigación, relacionarlas con el conocimiento y la reflexión que emergen de los integrantes de los grupos, al considerar su situación en el mundo argentino contemporáneo. Las propuestas incluidas, escenifican un pensamiento en acción que pone la vida como el límite de la manipulación y el ejercicio del biopoder del Capitalismo neoliberal.

REFERENCIAS

- ALEMÁN, Jorge. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Grama Ediciones. Buenos Aires, 2016.
- ARDILES, Osvaldo A; CASALLA, Marío; CERRUTI GULDBERT, Horacio; CULLEN, Carlos; DUSSEL, Enrique; KUSCH, Rodolfo; ROIG, Arturo Andrés; DE ZAN, Julio. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires, Bonum, 1973.
- ARENDT, Hanna. (2005) *La condición humana*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- ATHANASIOU, Athena. “¿Quién es aquel nombre? Sujetos de género y resistencia queer o el deseo de disputa” en Malcón, Cecilia et.al. *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título, Buenos Aires: 2015.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2017
- _____. *El género en disputa*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.
- DUSSEL, Enrique (a). “La belleza estética en la totalidad cultural y el juicio del gusto”. *Papel Máquina*, 15. Revista de cultura. Año 23, No. 15, 2021. Chile.
- _____. (b). “Hacia una estética de la liberación ¿qué es la belleza?” *Revista de la Universidad de México*. Núm. 871, UNAM, México, 2021.
- _____. “Siete hipótesis para una “estética de la liberación”. *Cuadernos Filosóficos*. Segunda Época, XIV, 2017 — Rosario, Argentina
- _____. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, 2000. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

_____. “La ética de la liberación. Ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo con respuesta crítica inédita de K.O”. En *Filosofía de la liberación; Vattimo, Gianni; Ética del discurso; Taylor, Charles; Ricoeur, Paul; Apel, Karl-Otto; Filosofía; Ética; Ética de la liberación; América Latina*. UNAM, 1998. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/otros/20120507093648/etica.phtml>

FEMENÍAS, María Luisa. “Violencia del mundo global: inscripciones e identidades esencializadas”. *Feminismo, género e igualdad*. Ed. María Luisa Femenías. Pensamiento Iberoamericano, EGRAF, 2011, p. 42-65.

FERNÁNDEZ, Ana María. *Política y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

FOUCAULT, M. “The Confession of the Flesh”. *Power/Knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. Brighton: Harvester Press, 1980, p. 194-228.

GARCÍA, Clodet. Entrevista personal. Buenos Aires. 2019.

GARCÍA, Clodet. Entrevista digital. Buenos Aires, 2021.

GIORGI, Gabriel. Prólogo en GIORGI, Gabriel & RODRÍGUEZ, Fermín, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Editorial Paidós. SAICF, Buenos Aires, 2009.

GOLDMAN, Rosy. “Neoliberalismo ¿y el sujeto?”. *Consecuencias*. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento. Edición No. 20, marzo, 2018.

HAMMERMEISTER, Kai. *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge UP, 2002.

HILL COLLINS, Patricia. “La política del pensamiento feminista negro” en NAVARR, Marysaa y STIMPSON, Catherine (comp.) *¿Qué son los estudios de Mujeres?* Fondo de Cultura Economía, México, 253-312.

- LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio*. Edición y traducción Emilio Martínez. Madrid, Edición Capitan Swing Libros S.L.
- LOS OKUPAS DEL ANDÉN. Entrevista Grupal. La Plata, 2011.
- MBEMBE, Achilles. *Necropolítica*. Editorial Melusina. España, 2011
- NEGRI, Antonio. "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En Giorgi, Gabriel & Rodríguez Fermín, compiladores. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, 2009.
- NEWMAN, Fred and Lois Holtzman. *End of knowing*. New York: Routledge, 1997.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. "Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana". *Investigación Teatral*. Vol. 11, Num. 18 (2020). <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2654>
- _____. *Desarticulaciones del neoliberalismo en la escena teatral latinoamericana*. CELCIT, 2020. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/39/039/>
- _____. "Estallido social /estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019". *Revista Artescena* N° 9 p. 1-21. <http://www.artescena.cl/estallido-socialestallido-feminista-chile-y-argentina-2015-2019/>
- _____. "Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano". *Telón de Fondo* Num. 26 (2017)
- _____. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Biblos, Buenos Aires, 2013.
- RANCIERE, Jacques. "Ten theses on politics". *Theory and Event* 5.3 2001. http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53. Noviembre 2003.
- RETAMOZO, Martín. "Esbozos para una epistemología de los sujetos y movimientos sociales". *Cinta de Moebio*, N° 026, Septiembre 2006.

- ROIG, Arturo Andrés. *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*. Editorial Fundación Universitaria de San Juan, 1995.
- STAVRAKAKIS, Yannis. *Lacan and the Political*. Routledge, NY, 2005
- VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Espacios del saber. Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, 1977, p. 128-135.

Estéticas Iluminadas, censura y protesta social: las acciones lumínicas de *Delight Lab* en Chile

ALICIA DEL CAMPO

California State University, Long Beach
alicia.delcampo@csulb.edu

Introducción

A más de cuatro décadas de que se iniciara en Chile la implantación irrestricta de un modelo neoliberal a tabla rasa habilitado en dictadura y consolidado luego por la élite de centro izquierda que había asumido la conducción política de la nación a partir del retorno a la democracia, se produjo el Estallido social y la Revuelta Social de Octubre como expresión masiva, ciudadana y popular contra la creciente desigualdad e injusticia social. A ocho años del masivo movimiento estudiantil del 2011 el derrumbe del modelo neoliberal augurado por Alberto Mayol (2011), o de su hegemonía, sufría su estocada final. O al menos es lo que sentimos los chilenos desde que se iniciaron las marchas masivas a partir del gesto convocante de los estudiantes secundarios a evadir el pasaje del metro en protesta por el alza de las tarifas.

El milagro neoliberal chileno, enarbolado como ejemplo mundial de estabilidad política y crecimiento económico, fue desenmascarado frente a las pantallas de los chilenos y del mundo y mostró el violento rostro del descontento y la ira, la explosión destructiva y el deseo utópico de una sociedad en que la dignidad sustituyera la injusticia. *Chile despertó* fue el hashtag que se viralizó rápidamente para dar cuenta del fenómeno:

La revuelta de octubre resultó ser, entre muchas otras cosas, un estallido de expresiones que recorrió todo el país, remeciendo y trastocando profundamente la normalidad impuesta por el estado y el gran empresariado. El letargo masivo se esfumó, la apatía generalizada quedó enterrada y dio paso a una multiplicidad de acciones que llenaron de colores y de frases transgresoras e imaginativas las paredes de las ciudades. Desde el 18 de octubre los muros hablan más que nunca. (Equipo de Investigaciones de Editorial Tempestades, 2020, p. 42)

La revuelta se encargó de hacer visible el costo social del modelo económico, y de desenmascarar los discursos culturales que buscaron asegurar su hegemonía ideológica. Chile finalmente despertó frente a la creciente desigualdad, los excesivos abusos de la élite financiera y corporativa, los escándalos de corrupción y la crisis de las instituciones: el radical descrédito de la clase política y la crisis de la iglesia católica generada por la revelación de casos de pedofilia. El débil hilo de contención del consumo y la falsa ilusión de igualdad prometida por el acceso al crédito y a los templos de consumo de los sectores altos (Mall Costanera Center, centro comercial emblemático del barrio alto de Santiago) terminaron por desgastarse en su falso brillo, al tiempo que el peso esclavizante del endeudamiento permanente (la culpa, la falla) se hizo insostenible y la ciudadanía se rebeló de un día para otro contra todas las mentiras del sistema.

El lenguaje debió ser redefinido en un proceso que obligó a deconstruir la lógica discursiva neoliberal exhibiendo en los espacios de las rutinas cotidianas del transeúnte urbano un nuevo diccionario popular que redefiniera los términos con que el poder estatal y las élites dominantes habían buscado contener discursivamente la fuerza de la protesta categorizando el descontento como delincuencia, la rabia como terrorismo y la protesta como saqueo. Los muros del espacio público devinieron en un gran texto colectivo en que chilenxs fueron dando testimonio de la precariedad, expresando la ira y elaborando una nueva gramática para nombrar la experiencia y el deseo.



“Hablemos de violencia”, Colectivo el pueblo, Santiago. (Nov. 1-6, 2019).
 Captura de pantalla.
 FOTO: @elpueblo

Entre los muchos espacios en que se inscribieron las definiciones de este nuevo lenguaje está la instalación *Hablemos de violencia* del Colectivo el pueblo¹, que ha sido vista como forma de tatuaje arquitectónico (Manzi Zamudio, 2020). Los espacios urbanos del encuentro pacífico y democrático entre ciudadanos de distintos sectores sociales se transformaron en escenarios del choque entre profundas desigualdades. Las élites económicas chilenas exhibieron obscenamente su total desconexión con la realidad del país, su absoluto sentido de superioridad, ya sin los ambages de los discursos del buen convivir, sino descarnadamente ellos, superiores y diferentes, creyéndose dueños de sus espacios públicos, desenmascarando sin tapujos la visión de clase superior que el propio discurso neoliberal les había regalado: el éxito económico como logro individual, el para sí del sujeto emprendedor neoliberal.

¹ Disponible en: <https://www.instagram.com/elpueblo/>

Una de estas escenas se dio en el exclusivo Mall de La Dehesa en el que un grupo de clientes se abalanzaron sobre un pequeño grupo de manifestantes que cantaban consignas alusivas al estallido para gritarles: “¡váyanse de aquí, rotos de mierda, váyanse a trabajar!”, un gesto que evidenció sin tapujos la visión que tienen de sí mismos como los amos del país. (*Protesta en Portal La Dehesa terminó a golpes, La Tercera*, 25 de Nov. 2019)²

El estallido, la revuelta popular más masiva de la historia de Chile, se ha convertido en una expansiva y explosiva manifestación de cuerpos movilizados, arte y activismo en una amplia gama de intervenciones urbanas.

Entre las múltiples teatralidades desplegadas en el contexto del estallido social en Chile, quisiera abordar las acciones lumínicas del colectivo Delight Lab como una experiencia en la que convergen una serie de elementos desestabilizadores del orden dominante. Desde allí es posible abordar el modo en que estas acciones podrían configurar un modelo liberador y emancipador en relación al modelo de dominación neoliberal en un proceso de negociación de sentidos y de estrategias de intervención espacial. Me interesa aquí proponer algunas reflexiones en torno al modo en que estas acciones desarrollan un potencial estético político que se apoya en un juego de tensiones entre la palabra y la imagen, lo lumínico y lo oscuro, lo permanente y lo efímero, visibilizar y ocultar, cuerpo y ciudad, protesta y censura.

Delight Lab, un estudio de diseño audiovisual y experimentación en torno al video, la luz y el espacio, fue creado en 2009 por los artistas/activistas Andrea y Octavio Gana para “visibilizar, denunciar y abrir diálogos en torno a los conflictos que vive Chile a través de mensajes que llaman a reflexiones y registros colectivos” (*Delight Lab: Registro de Experiencias sobre Arte y Censura en Chile*, 2021).³

² Disponible en: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/manifestantes-vuelven-protestar-portal-la-dehesa/914746/>.

³ Disponible en: <https://spark.adobe.com/page/SNULOUzj1K0wk/>.

Su trabajo abarca una diversidad de proyectos que se mueven entre el diseño profesional y el activismo lumínico: videomapping sobre arquitectura a gran escala, instalaciones audiovisuales, diseño escenográfico y audiovisual, contenido audiovisual para eventos comerciales y visuales, audio reactivas para espectáculos en vivo. Octavio es diseñador de la Universidad de Chile y Andrea licenciada en Arte y estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Pioneros en el mapping monumental, su primer trabajo fue una exploración de proyección tridimensional (2009) realizada sobre el frontis del Museo de Arte Contemporáneo (Fundación Antenna, 2020).

En 2014 realizan una acción lumínica en protesta por el asesinato del comunero mapuche Camilo Catrillanca, con la que su trabajo adquiere un compromiso político y estético con las luchas del pueblo mapuche y las demandas por la protección del agua y los territorios. Durante el estallido social (2018) acompañan las protestas del movimiento social en Plaza Baquedano con proyecciones lumínicas monumentales sobre la Torre Telefónica y sobre plaza Dignidad y durante la pandemia resurgen para denunciar a grandes letras el hambre sufrida por los sectores más vulnerables.

Es posible proponer que, dado su carácter híbrido, efímero, ubicuo, omnipresente, inmaterial y espectral, las acciones lumínicas de Delight Lab son capaces de reapropiar elementos de la lógica discursiva de la publicidad — la pancarta publicitaria digital, la marca sobre edificios emblemáticos — para resignificar la lógica neoliberal desde sus propias estrategias de dominio e imposición. Con ello se abre un punto de fuga que transforma las estéticas, espacios y técnicas de dominación neoliberal en un magnificador del discurso y poéticas callejeras que acompaña el movimiento social de los cuerpos en el espacio público, monumentaliza sus gestos y visibiliza sus demandas, incluso cuando los cuerpos son obligados a vaciar la calle en el contexto de la cuarentena pandémica y la imposición del toque de queda.

El modo en que estas performances lumínicas tensionan estos

binarismos — palabra/imagen, luz/oscuridad, permanente/efímero, visible/oculto, cuerpo/ciudad, protesta/censura — nos lleva a una serie de preguntas que guían estas reflexiones en torno a cómo se constituye lo político en este proceso en que las acciones lumínicas logran resignificar el espacio ciudadano capitalino reapropiando los propios dispositivos reproductores de la lógica neoliberal en tanto discurso urbano monumental marcado por una urbanística de altos y modernos edificios corporativos que hallan su locus máspreciado en el llamado Sanhattan, un sector caracterizado por rascacielos que aspiran a ser una versión latinoamericana de Manhattan. Este elemento valida — en el paisaje urbano remozado — el orden neoliberal y su rédito modernizador. Hay al menos dos antecedentes de acciones lumínicas públicas sobre edificios corporativos e institucionales que preceden esta acción desde fuera del ámbito estético político: los shows de videomapping navideños sobre la fachada de la Municipalidad de Providencia y el espectáculo de luces extensamente anunciado sobre la torre de Paulmann en la Navidad del 2014. Allí, grandes focos de colores proyectaban un juego de luces sobre la torre más alta de Latinoamérica ubicada junto al Mall Costanera Center, figura icónica de la violenta inscripción del nuevo poder corporativo sobre el paisaje capitalino, que quebraba el horizonte de una ciudad que se había reconocido siempre como una silueta desplegada a los pies de la imponente cordillera de los Andes.

Las acciones lumínicas de Delight Lab en el marco del estallido social se sitúan en un cruce significativo entre espacios territoriales y simbólicos que abre un lugar clave de enunciación para las prácticas resignificadoras de la ciudad y se constituye en un valioso situ desde el cual reflexionar sobre el potencial político de prácticas artístico/activistas para desestabilizar las marcas del orden neoliberal. Sus acciones se sitúan en un espacio híbrido entre las artes visuales, el activismo, la instalación y el performance. Es esta hibridez de medios y posicionamientos lo que ubica el trabajo de Andrea y Octavio, como ellos mismo lo señalan, herederos de una tradición de artistas visuales que abrieron un importante espacio

de enunciación en el espacio público en dictadura: el Grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) fundado en 1979 por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Juan Balcells y poetas como Juan Luis Martínez, Enrique Lihn y Pepe Cuevas como parte de un heterogéneo corpus de prácticas poético-performativas que Nelly Richard llamara “Escena de Avanzada” (Carvajal, 2011, p. 19). En esta filiación, los creadores de Delight Lab (DL) buscan reconocerse herederos de dos importantes tradiciones en Chile, la intervención urbana desde las artes visuales como acción político-estética y las hibridaciones entre palabra y objeto, entre poesía e instalación para la defensa de los derechos humanos.⁴ En esta genealogía podemos encontrar un proceso de tensiones entre prácticas y discursos de vanguardia en las artes visuales que buscaron situarse políticamente tanto en tensión frente al orden político al tiempo que se “autoexcluían de toda legitimidad institucional, estableciendo preguntas sobre el aislamiento discursivo y su validación en la crítica postcolonial” (Saavedra, 2011, p. 11).

La ciudad, en tanto locus de la producción y circulación de un orden social y político implementado por una estructura de poder (Guerra, 2014), exhibe una cartografía que es el producto discontinuo de modelos de ordenamiento social históricamente determinados y que configuran un orden centro-periferia determinado y transformado a lo largo del tiempo y que se expresa en una topografía concreta “diseñada a partir de un plan urbanístico que intenta imponer un orden anclado en la significación inequívoca de símbolos unidimensionales” (Guerra, 2014, p. 15). Sin embargo, más allá de esta cartografía, “los elementos materiales de la ciudad alojan en sí mismos diversos significados y temporalidades que hacen de ella un signo polisémico y parturiento, en

⁴ Si bien, la categorización que Richard hace de este colectivo como Escena de Avanzada se abre sobre un cruce de demandas que ligan sexualidad y democracia, cuerpo y poder, travestismo y desnudo, la fuerza de estas acciones tendrá luego una importante continuidad en la obra narrativa y performativa de Pedro Lemebel en la fase más tardía de la dictadura (Carvajal, 2011, p. 18-19).

constantes gestaciones de significados que dan a luz contradicciones y plurisignificaciones” (Guerra, 2014, p. 15). Este carácter polisémico de la urbe se complejiza en la experiencia de vivirla a través del habitar la ciudad, lo que implica “una subjetividad en relación con el espacio urbano y un sistema social y cultural codificado a partir de lo simbólico” (Guerra, 2014, p. 16). Para Michel de Certeau este vivir la ciudad como entramado de significaciones se complejiza aún más en el acto de caminar la ciudad en que el sujeto se sitúa entre la trama simbólica de la ciudad organizada desde el poder y las posibilidades de modificación y enunciación que la ciudad le ofrece en la apropiación que el transeúnte hace de ella. El transeúnte habita la ciudad en un acto de enunciación peatonal que comporta: lo presente (actualización), lo discontinuo (fragmentación del espacio: el aquí y allá) y lo “fático” (lo que establece, mantiene o interrumpe el contacto) (De Certeau, 2008, p. 7).

Las acciones de la revuelta social configuran un habitar la ciudad que constituye un acto de enunciación peatonal que apropia, fragmenta y establece un orden de contacto/distancia que a su vez configura un decir que resignifica la ciudad y sus monumentos emblemáticos, re-elaborando los signos y redefiniendo las formas de habitabilidad que buscan disputar el orden simbólico de la ciudad inscrito desde el discontinuo diseño urbano.

Espectros poéticos: *Neruda camina por Santiago*

El desarrollo del proceso creativo de DL que sienta las bases de experimentación estética sobre las que se apoyarán sus posteriores acciones lumínicas durante el Estallido y en Pandemia se inician con acciones lumínicas que invocan el repertorio simbólico de la nación elaborando un discurso de figuras espectrales que reaparecen en la ciudad y deambulan en un gesto que es a la vez reconfigurador del tejido social y visibilizador de luchas silenciadas.

Entre estas acciones, se encuentra la acción *Pablo Neruda vuelve a caminar por Santiago*, realizada con motivo del 110 aniversario de su nacimiento en julio del 2014 con técnica audiovisual beamvertising⁵, lo que permite producir una proyección dinámica de la imagen del poeta Pablo Neruda recorriendo lugares del centro de Santiago en tiempo real. En esta intervención, encargada por la Fundación Neruda, la figura espectral del poeta reaparece en la noche santiaguina y transita calmo por espacios significativos de su historia personal y nacional.



“Pablo Neruda vuelve a caminar por Santiago”, Delight lab, Julio 2014.
FOTO: Captura de pantalla, Video “Pablo Neruda ...”, disponible en: <https://vimeo.com/101657546>.

Neruda vuelve a recorrer Santiago saliendo en un pequeño paseo desde La Chascona, su casa (ahora museo) en el Barrio Bellavista mientras fuma su pipa. En este caminar proyectado en tiempo real sobre los muros de las casas de un barrio que Neruda recorriera tantas veces en vida, cientos de personas se van sumando,

⁵ Técnica de proyección nocturna de imágenes estáticas o móviles sobre edificios o monumentos.

interactuando con su imagen y tomando fotografías mientras Neruda se sienta a leer en las escalinatas de la Biblioteca Nacional, escribe en la Universidad de Chile o mientras vuelve a su casa desde donde recita algunos poemas frente a sus compañeros de ruta. La imagen espectral nocturna de un Neruda acompañado de cientos de transeúntes viene a restituir metafóricamente el encuentro del poeta con su pueblo, un recorrido que pareciera querer sellar la fisura creada por la violencia de su muerte en dictadura y su funeral restringido. Neruda murió el 23 de septiembre de 1973 a solo doce días del golpe y su funeral vigilado fue consignado como el primer acto público de la oposición. Ese día, desde la misma casa de La Chascona, trescientas personas desafiaron el miedo para acompañar de pie el cortejo hasta el cementerio general cuya tensa atmósfera queda inscrita en la crónica de un escritor colombiano:

cubierto con la bandera chilena, el féretro fue transportado a través del jardín lleno de agua hasta la carroza funeraria que aguardaba en la puerta. Cuando el cortejo iba a iniciar su marcha en un ambiente donde llegaba a percibirse el miedo de aquellos días, estalló en la calle un grito anónimo: “— Compañero Pablo Neruda! — Presente — contestó la multitud. El grito se repitió dos veces con la misma réplica. Luego una voz anónima cortó con un rotundo: “Ahora y siempre”. Y el cortejo inició su marcha, de nuevo en silencio y muy despacio (Apuleyo Mendoza, 2013).⁶

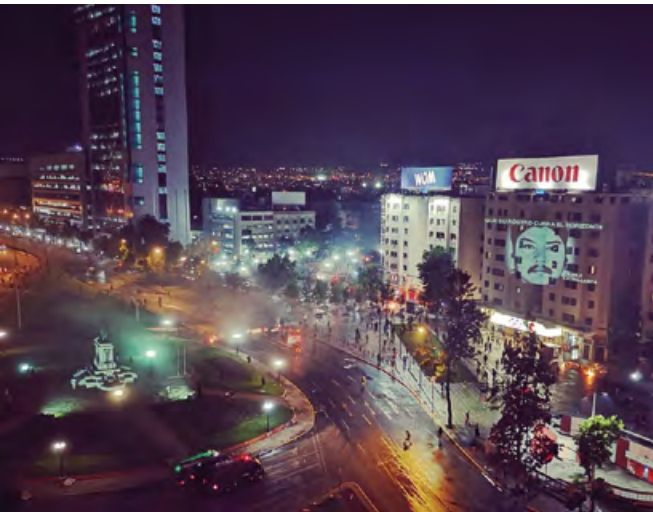
Esta acción invoca el repertorio simbólico de la nación para reinscribir en el paisaje ciudadano la figura icónica del poeta, reflejada en muros, casas y plazas. Esta restitución espectral se funda en la utilización del archivo de imágenes de la Fundación Neruda. Así, en esta acción el archivo, en tanto fuente original validante, configura la base de reproductibilidad del origen, creando la fantasía

⁶ Disponible en: <https://desinformemonos.org/el-funeral-de-pablo-neruda-primer-acto-publico-de-oposicion/>

de una presencia sustentada en la materialidad corporal que le asigna el efecto lumínico de la proyección sobre los muros y calles de la urbe que se transforman en un gigante y móvil lienzo y escenografía. Desde la propuesta de De Certeau, este andar comporta así una reapropiación significativa del espacio de la ciudad en que la figura espectral de Neruda actualiza la ruta antes prohibida, recorta la ciudad en un andar que segmenta los edificios emblemáticos de la vida republicana: la Universidad de Chile y la Biblioteca Nacional, el saber ilustrado, y el gran archivo de la nación, la historia monumental frente a la cual el espectro funciona como bisagra reintegradora del quiebre ejercido por la dictadura.

Camilo Catrillanca, “que su rostro cubra el horizonte”: espectros constituyentes

Para Delight Lab su labor como artistas visuales y empresa de diseño marca un antes y un después con el asesinato del dirigente y comunero mapuche Camilo Catrillanca, el 14 de noviembre del 2018.



“Que su rostro cubra el horizonte”.
(14, Nov. 2018).
FOTO: Otavio Gana

A partir de ello surge, en respuesta espontánea a la sensibilización en torno a ese hecho, la posibilidad de proyectar una imagen gigante del rostro de Catrillanca sobre la fachada de uno de los edificios frente a la Plaza Baquedano el 14 de noviembre del 2018 utilizando como texto sobreimpuesto la frase que el poeta Raúl Zurita dedicada a Catrillanca en su post de Facebook el día de su asesinato: “que su rostro cubra el horizonte”. La acción facilitada por la estratégica ubicación de la Galería CIMA frente a la Plaza Baquedano se realiza rápidamente como reacción espontánea de denuncia frente a la extrema violencia que el estado ejerce de manera permanente sobre los territorios y demandas de las comunidades mapuches del Wallmapu en el sur de Chile. Esta acción marca el inicio de un compromiso activo del colectivo artístico con la lucha del pueblo mapuche y la defensa del agua y sus territorios frente al avance sostenido de las corporaciones forestales junto con la destrucción de su hábitat natural como consecuencia de la implantación de su modelo extractivista.

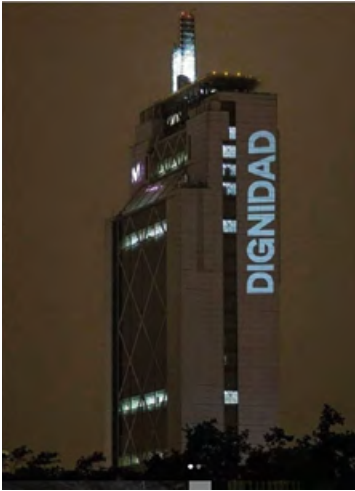
En la acción lumínica, el texto poético de Zurita enmarca el rostro monumental del comunero mapuche para situarlo en una espacialidad urbana capitalina, territorio central, símbolo de la instauración del Chile republicano y de la modernización urbanística de la ciudad, punto de encuentro en que convergen los diferentes ejes de la ciudad y que las prácticas populares han convertido en espacio paradigmático de encuentro ciudadano, de la protesta pero también de la fiesta. La inscripción del rostro espectral de Catrillanca en el centro de la urbe desdibuja las tensiones respecto de la autonomía del pueblo mapuche y lo reintegra simbólicamente como monumento unificador de la nación. El texto poético “que su rostro cubra el horizonte” alude a una presencia que se expande para presidir el acontecer histórico desde la eternidad de la memoria ancestral anclada ahora en el horizonte de lo visible por todos, magnificado, referente ineludible. La acción lumínica resitúa en el centro de la nación aquello que había sido silenciado, violentado y marginalizado como amenaza a la modernidad del Chile contemporáneo. El

archivo de la acción lumínica y su difusión en redes sociales constituye un componente central de la efectividad de una acción que en su momento se limita a veces a un público reducido. El carácter efímero de la acción hace que el archivo fotográfico y videográfico sea el que verdaderamente posibilite su difusión en redes sociales nacionales e internacionales, multiplique su espectadores y reproduzca su capacidad de efectividad a partir de la potencia expansiva de su exhibición en registro fotográfico en las redes sociales. Es esta reproductibilidad de la acción efímera y ubicua la que permite su instalación y diseminación en las plataformas digitales que aseguran la permanencia y multiplicación del gesto performativo, que queda así reintegrado simbólicamente a una plural concepción de nación/naciones.

Intervenciones del Estallido social: Monumentos neoliberales reapropiados desde la palabra ciudadana

Durante el estallido social, Delight Lab constituyó un aporte clave a las manifestaciones del movimiento social, magnificando sus demandas a través de una serie de proyecciones lumínicas que se reapropiaron de edificios icónicos del Chile neoliberal para imponer contra su propia arquitectura las demandas del movimiento social, denunciar las violaciones a los derechos humanos y visibilizar las demandas por un proceso constituyente. Aquí los ejes de operaciones fueron los costados oriente y poniente de la Torre Telefónica, centro de operaciones de la multinacional Movistar ubicada a un costado de Plaza Baquedano. El edificio, cuyo diseño arquitectónico replica un celular de la época, fue inaugurado en 1996 y hasta 1999 fue el más alto del país. La primera de las palabras proyectadas sobre la torre fue Dignidad la noche del 19 de octubre de 2019, magnificando la masiva demanda enarbolada en

la consigna de la calle: “Hasta que la dignidad se haga costumbre” tras la violenta represión del 18 de octubre, el incendio de más 20 de estaciones de metro en dudosas circunstancias justificando la salida de los militares a la calle y la imposición del toque de queda, un símbolo inequívoco de la dictadura.



Dignidad” (19 Oct. 2019). “No estamos en guerra” (21 Oct. 2019).
Capturas de pantalla. FOTOS: Delight Lab

A partir de la salida de los militares a la calle y del toque de queda, DL comenzó a proyectar diariamente sus textos. La proyección lumínica “No estamos en guerra, estamos unidos” (21 de octubre, 2019) dialoga con el discurso del presidente Piñera a la ciudadanía: “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable” (CNN Chile, 21 de octubre, 2019) el día anterior disparando una pluralidad de sentidos que resuenan en el presente de una clase dirigente tan desvinculada de la realidad de la mayoría ciudadana que se veía en medio de un estado de guerra tan inesperado como indescifrable, como lo evidencian las declaraciones privadas de la esposa del presidente que comparaba la protesta social con una invasión de alienígenas. El rescate de la palabra poética,

realzada por un diseño depurado y textos contingentes (Barros, 2020)⁷ crean una imagen/palabra síntesis que resume, convoca y abre, en su pluralidad de sentidos, las demandas del movimiento callejero. El gesto lumínico estalla en múltiples sentidos que resignifican la arquitectura neoliberal, se reapropia de las estrategias de escritura y lectura del discurso y de los lugares de enunciación de la publicidad para inscribir un nuevo vocabulario. En este acto de enunciación lumínico-textual la síntesis poética del discurso lograba escapar a las formas de interpelación de la publicidad y los discursos relativos a la ideología neoliberal, desestabilizando la correlación significante/significado del discurso y proponiendo nuevas lecturas polisémicas en un gesto de insubordinación frente a los signos del neoliberalismo patriarcal.

El falo comunicacional del celular arquitectónico de Movistar deviene en lienzo monumental de las demandas de una ciudadanía diversa y pluricultural, pero más que eso, la textualidad y el diseño gráfico ofrecen una palabra sencilla, limpia, clara, desprovista de adornos engañosos. La tipografía comunica de manera directa la demanda social. “Por un nuevo país”, se proyecta en la torre el 25 de octubre de 2019, el día de la mayor marcha masiva post-dictadura.

En este proceso el texto poético, la palabra proyectada desde la luz, se va gestando desde una relación



“Por un nuevo país”. (15 Oct. 2019). Captura de pantalla. FOTO: Delight Lab

⁷ Disponible en: <https://www.endemico.org/delight-lab-wallmapu-descolonizar-la-mirada-las-aguas/>

dialéctica con la protesta masiva. Andrea y Octavio recorren las marchas, participan de ellas y desde esa praxis realizan un trabajo de depuración estética, de condensación simbólica que busca traer el grito de la calle al texto lumínico pasando por el efecto refractario de la elaboración estética. Desde un punto de vista lumínico podríamos hablar de una refracción invertida: la luz que conocemos como luz blanca está constituida por la superposición de luces de diversos colores con distintas longitudes de onda y frecuencia, cuando un rayo de luz atraviesa un medio transparente, como un prisma, o el agua, se produce la dispersión de la luz y esta se refracta haciendo visible a la salida los colores que la constituyen. Una refracción inversa sería la concentración de estos diversos colores en uno — la luz blanca que los contiene a todos sin borrar la especificidad de cada uno. La refracción aquí es una refracción invertida, en donde la multiplicidad de colores que forman la luz blanca de la proyección lumínica no deja de contener, sin embargo, la particularidad de lo plural.

En *Colección Dignidad: trabajo con el espíritu del agua*, DL colaborará con el colectivo Traitraico en intervenciones en Wallmapu — territorio mapuche — desarrollando intervenciones lumínicas en ambientes naturales como denuncia a la destrucción del entorno ecológico de los territorios indígenas, como la contaminación del río Rahue, la privatización del agua como recurso y la destrucción sistemática de especies nativas. En todas estas acciones, la poética de DL se inscribe en el marco de un gesto decolonial en tanto incorpora la cosmogonía mapuche como modelo epistémico en que la relación con la naturaleza y el entorno se sitúan sobre una lógica otra cuya relación hombre-naturaleza es radicalmente distinta del modelo extractivista depredador que caracteriza al neoliberalismo salvaje y tardío. Las proyecciones lumínicas salen del espacio urbano para reconfigurar sus discursos en la productiva fusión con el paisaje natural. Las figuras de los dirigentes mapuches se aparecen espectralmente sobre el río, en una imagen en que el reflejo de la proyección sobre el agua hace que la figura parezca

como emergiendo de las aguas profundas del río, gesto coherente con la cosmogonía mapuche para la cual los muertos están siempre en una relación de cuidado y cercanía con los vivos.



Machy Millaray, Río Pilmaiquén, Nov. 2019.
FOTO: Octavio Gana

Galería CIMA como panóptico invertido: visibilidad y censura

Las performances lumínicas de Delight Lab tienen la capacidad de aparecer como estrategia de inversión del panóptico en tanto la proyección lumínica evidencia un posicionamiento escópico privilegiado del territorio en disputa: la Plaza Baquedano y sus alrededores. Este privilegiado punto de mira y proyección ha sido asegurado por el acceso a las dependencias de la Galería CIMA, una galería de arte y eventos culturales ubicada en uno de los pisos

altos de un edificio frente a la Plaza Baquedano por el costado poniente⁸. Frente a la masividad de las protestas y la violencia de la represión policial los productores de CIMA comenzaron a transmitir en directo por Instagram y su canal de YouTube lo que estaba ocurriendo en Baquedano a partir del mismo 18 de octubre. Más adelante adecuaron las cámaras de seguridad para generar una transmisión en streaming continuo de Plaza Baquedano transformando el punto de mira en un panóptico invertido, un espacio privilegiado y una tecnología visibilizadora del actuar represivo sobre los cuerpos de los manifestantes; en efecto, un panóptico invertido que el sujeto subalterno no articula como mecanismo de micropoder sino de disciplinamiento y control visual del poder represor a partir de una exhibición transparente de sus acciones, que serán constantemente diseminadas por las redes sociales, como método de defensa popular. Los dispositivos disciplinadores (Fanlo, 2011, p. 2) devienen en dispositivos productores de un orden testimonial, de un ojo divino que mira y resguarda desde lo alto el acontecer del allá abajo del territorio.

Las acciones lumínicas de DL incorporan el elemento del rayo de luz que ilumina textos y territorios desde lo alto y, desde un punto inalcanzable para los policías, intentan controlar el territorio en disputa. El panóptico bethamtiano/foucaultiano deviene aquí en contra instrumento del No poder, que fija desde un posicionamiento privilegiado la mirada testimonial, la denuncia, pero también la demanda, estampada en el haz de luz sobre la Torre Telefónica o la Plaza Baquedano. Galería CIMA, miniempresa autosustentada, ha seguido transmitiendo de manera permanente vía su canal de YouTube la imagen de este paradigmático territorio en disputa. A diario, dos personas reinician, cada 12 horas, la grabación de YouTube. Conectándose a sus streaming de YouTube sus vecinos

⁸ Ver: “¿Quiénes están detrás de la guerra lumínica de la torre telefónica?” La Tercera, 20 Mayo, 2020. Disponible en: <https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/quienes-estan-detras-de-la-guerra-luminica-en-la-torre-telefonica/ETV6VEIXOVCRVEIAJJ633MIE4Q/>

revisan el estado del barrio antes de acercarse, incluso otros han logrado encontrar familiares perdidos en medio de las marchas. Frente a las cámaras privadas y estatales que vigilan cotidianamente el desplazamiento de los cuerpos en la urbe con una función disciplinadora, criminalizadora y punitiva, Galería CIMA instala el ojo vigilante de la ciudadanía rebelde sobre el territorio simbólico y real de la Plaza Baquedano, principal campo de batalla de la revuelta social. El régimen escópico del poder estatal y represivo se ve ahora subyugado, al menos en este territorio, a un otro ojo que vigila, en nombre de los derechos humanos de todos los ciudadanos.

La Humanidad censurada: luz contra luz

En el contexto de la pandemia y la cuarentena, hacia mediados de mayo de 2020 comienza a visibilizarse un descontento generalizado entre los sectores más vulnerables agobiados por la pérdida de ingresos a consecuencia de la pandemia. En consonancia con este malestar, el 18 de mayo DL realiza la proyección lumínica de la palabra Hambre sobre la Torre Telefónica, visibilizando la situación de vulnerabilidad que estaban viviendo los sectores más pobres frente a un estado que no había iniciado ninguna forma de ayuda a los sectores populares. La acción produce una inversión del discurso publicitario, que usa las grandes dimensiones, la altura y la perspectiva para instalar sobre la marca corporativa (Movistar) la expresión de la necesidad ciudadana más básica, el hambre. Si Movistar representa el acceso a los teléfonos celulares y la comunicación, la palabra Hambre tatuada en su edificio cancela el discurso publicitario con la demanda más básica en torno a la subsistencia.

Al día siguiente se proyectó la palabra Humanidad, que a los pocos minutos fue censurada por cuatro potentes focos de luz blanca desde un camión estacionado en la Avenida Providencia, con patente oculta y frente a la presencia de carabineros y personal de investigaciones (Cárdenas, 2020).



“Hambre”, Mayo 2020.
FOTO: Gonzalo Donoso.



“Humanidad”, Mayo 2020.
FOTO: Gonzalo Donoso.



Focos blancos,
Mayo 2020. CP.
FOTO: Luis Bahamondes.
[Mensaje Insta]

La palabra Humanidad proyectada por la acción quedará reducida a una gran mancha blanca sobre el costado de la imagen. Sobre las sombras de la ciudad de Santiago la proyección de luz será clausurada por más de lo mismo. La luz proyectada desde un dispositivo mecánico poderoso logrará obliterar la demanda lumínica, aquello visibilizado por el rayo de luz sobre la superficie porosa del edificio es invisibilizada a partir de un exceso desbordante de luz, que borra los contornos de la palabra para fundirse imperfectamente en el rectángulo de la proyección, como quien esconde la mano torpemente; la censura deja sobre la imagen obliterada la huella de su propio gesto de censura: dos grandes círculos sobresalen de los costados dejando registro histórico, archivo del gesto obliterante.

En “Señales de ruta: Sogol atraviesa el laberinto y llega al centro de la Plaza” (sept. 25, 2020) frente a la proyección de una figura de laberinto sobre una Plaza Baquedano resguardada por carabineros el intento de censura directa a la proyección desde un auto policial identificado hará evidente la efectividad del panóptico invertido gestado desde DL y Galería CIMA.

“Señales de ruta:
Sogol atraviesa el
laberinto y llega al
centro de la Plaza”
(25, Sept. 2020).
FOTO: Delight Lab



El panóptico del aparato policial del estado se ve emplazado a nivel práctico y simbólico en tanto la acción lumínica sobre el territorio de la plaza y la torre generarán una acción reactiva por parte del aparato policial que buscará torpemente los medios para censurar e invisibilizar la acción lumínica. La huella del malestar policial evidente en lo burdamente visible de los procedimientos (es posible identificar el auto policial y su patente, y el camión fue filmado por un conductor que consideró sospechoso el accionar del camión) evidencian la incómoda posición de vigilado en que la acción y la cámara permanente sitúan al aparato policial. El posicionamiento desde la altura interviene como dispositivo de control visual que desestabiliza los parámetros de distancia del poder, propone otro andar, mirar, observar la ciudad desde lo alto, un recorrido-otro, inesperado, que inaugura nuevas apropiaciones del entramado urbano y del habitar desde la altura, ofreciendo una nueva totalización que sin embargo no sirve al poder sino a los que ‘desde abajo’ recorren la urbe como espacio en disputa con una mirada que se hace doble, como la de los hermanos en la canción de Silvio Rodríguez, con un ojo arriba y el otro abajo. Aquí el artista se posiciona desde el lugar del Dios mirón, como aquel “que sube allá arriba sale de la masa y mezcla en sí misma toda identidad de actores o espectadores” (De Certeau, 2008, p. 2).

Archivo digital como obra en permanente circulación: la dialéctica de lo fijo y de lo móvil

Si bien la noción de archivo exige o se define por el rescate y protección, fijación de un origen inamovible que permite al investigador o al historiador volver desde cualquier tiempo al espacio-tiempo inalterable del archivo, aquí el archivo digital adquiere una función radicalmente distinta: existe en una relación dialéctica entre registro fijo y desplazamiento constante por las diversas plataformas mediáticas que replican la acción más allá de la efímera

espacio-temporalidad de la acción lumínica. El archivo repetible es sin embargo, solo copia en distintos soportes del acto original, dado que la acción lumínica es por definición una proyección inmaterial de luz que se hace imagen solo frente al choque del haz de luz contra la superficie que lo hace visible. La proyección existe así solo en una relación de dependencia absoluta de la materialidad que le sirve como lienzo revelador de sus sentidos. Aquí el archivo de la acción lumínica es apenas un registro limitado de la experiencia, la naturaleza inmaterial de la proyección de luz como campo magnético que se desplaza a una cierta velocidad por el espacio que lo hace visible al ojo humano implica siempre una pérdida de la experiencia. El carácter tecnológico de la producción de la obra de arte lumínica nos sitúa frente a una obra donde “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1989, p. 3), en el marco performático del encuentro urbano entre el movimiento social, el habitar la calle y la obra lumínica, lo aurático e irrepetible será el efímero encuentro/acompañamiento en el instante único, no iterable de la proyección y la protesta, del acto de enunciación conjunto que ressignifica el orden simbólico de la ciudad. La imposibilidad de una reproducción plena de la complejidad de la experiencia performativa implica un archivo que será solo huella de lo real, cuya espectadoría implica otra manera de vivir la acción, distanciada y no intervenida en presente, un presente plagado de las incertidumbres marcadas por la violencia callejera de la protesta. En la reproductibilidad en redes sociales, sin embargo, el archivo digital de la acción lumínica se abre a otras posibilidades que transforman la dialéctica de la acción: los espectadores/actores pueden dejar comentarios, expresar su apoyo e ir construyendo otro discurso sobre la acción, otra memoria. El archivo, en el caso de DL, deviene ahora en archivo colectivo de la experiencia en cuanto en su página web se invita a los seguidores de la acción a enviar sus propios registros de las acciones de DL, con

el objetivo de reconstruir el archivo digital de Instagram que fuera hackeado el año pasado. En esta reconstrucción del archivo desde las experiencias y puntos de mira colectivos, el registro archivístico de la acción lumínica dará entrada a la mirada desde el abajo de la experiencia de los participantes, la proyección ya no será solo vista desde el monumentalizador y totalizador ojo de Dios sino desde la calle, desde el encuentro con los otros, desde ese instante en que se produce el encuentro dialéctico entre el nosotros de la protesta y el gesto lumínico que lo acompaña, lo enmarca y lo monumentaliza. El grito lumínico de los de abajo que se disemina hacia el arriba.

Dispositivo desarticulador de la lógica neoliberal

Las acciones lumínicas emergen como dispositivo desestabilizador de las redes que aseguran la estabilidad del modelo neoliberal entendidas como relaciones entre las instituciones y normas que regulan o intentan regular el accionar del sujeto 'neoliberal'. En su espectralidad, ubicuidad y omnipresencia, las acciones lumínicas desarrolladas por DL tanto en el marco del estallido social y la pandemia como en relación a la causa mapuche desafían y desestabilizan el dispositivo de control neoliberal en tanto no son controlables o fácilmente accesibles desde las estrategias que comporta la biopolítica, el control de los cuerpos, la necropolítica como última instancia de control marcado por la represión violenta de los cuerpos. La violencia física ejercida sobre los cuerpos de la protesta, las bombas lacrimógenas, los disparos, las mutilaciones de ojos, los asesinatos, son ejercidos sobre los cuerpos en la calle. La acción lumínica se proyecta desde un territorio estratégico difícilmente cooptable, su ejercicio desarticula y desestabiliza los dispositivos de control de los cuerpos, disputando el control omnipresente policial y evadiendo el instrumental represor desde la inmaterialidad de la proyección lumínica.

Frente a ello, el poder del estado recurre a otras formas de acción que ponen en evidencia el debilitamiento de su eje de poder. Se acude a acciones de censura que deben exhibir la propia debilidad del poder policíaco y desenmascarar abiertamente su pretensión democrática en tanto se buscan procedimientos que hagan invisible lo que la acción lumínica visibiliza. Se recurre a camiones con focos gigantes que se proyectan sobre la proyección lumínica produciendo un exceso de luz que en su encuentro borra los límites de la palabra y desdibuja el texto central, dejando la huella de su gesto de censura en las redondas siluetas de los focos gigantes que se proyectan hacia el espacio en disputa. El carácter híbrido, efímero, ubicuo, cambiante, omnipresente, inmaterial, simbólico, espectral de estas acciones logra abrir un punto de fuga que transforma estéticas, espacios y técnicas de la lógica de dominación neoliberal, tomando como espacio de enunciación la lógica discursiva de la publicidad, el publicitario digital, y resignifica el discurso desde sus propias estrategias de dominio e imposición.

Emancipación y neoliberalismo: el placer y el goce

En el marco de lo propuesto por Jorge Alemán en torno a la lógica de dominación neoliberal las acciones del estallido social parecieran corresponder exactamente a este fenómeno, en que la ira desatada es también la expresión desbocada de una rebelión contra el poder de la culpa y la deuda. Una deuda que no es sólo simbólica sino también real, dado que uno de los desencadenantes claves del estallido social anti-neoliberal será el sentimiento de agobio insostenible experimentado por las clases medias y bajas producto del endeudamiento crediticio y las tasas usureras cobradas por las grandes casas comerciales generadas por un amplio acceso al crédito de consumo. Si bien este “crimen perfecto” que intenta el neoliberalismo, en la lectura lacaniana de Jorge Alemán con miras

a cooptar las bases de constitución del sujeto a partir de las subjetividades que impulsa y habilita la lógica neoliberal — el empresario, el emprendedor de sí mismo, el fracasado, el culposo —, resulta finalmente inacabado, una reflexión en torno al impulso consumista que pareciera mostrarse en el Chile pandémico podría relacionarse precisamente con el quiebre de los mitos del modelo. Aquí, en el desenfrenado consumo de bienes suntuarios en que los chilenos se estarían gastando los retiros de emergencia de sus fondos previsionales en pandemia, podríamos quizás leerlo como la búsqueda de acceso al goce de las clases privilegiadas, un goce perturbador, inmediateista, que no promete ni armonía ni estabilidad, pero sí la entrada imaginaria al mundo del ciudadano neoliberal exitoso, el que puede acceder a las marcas de prestigio y bienes suntuarios que validan, al menos desde la máscara el derecho democrático, el goce.

Epílogo de una épica popular: extirpar de raíz el monumento o el perrito, el laberinto y el círculo

En *Extirpar de raíz*, la proyección lumínica dialoga con el gesto del estado de retirar el monumento de Plaza Baquedano. Momento paradigmático y de cierre que conmemora el éxito de la manifestación social a nivel simbólico en tanto se produce un desplazamiento y una resignificación de las monumentalidades que habían definido el orden ilustrado, republicano, patriarcal y neoliberal.

En este proceso de monumentalidades en pugna se resignifican los íconos representativos de la ciudad para transformarlos en monumentos populares efímeros desde la intervención lumínica. De esta manera, se magnifica el cuerpo ciudadano y el cuerpo marginalizado, ya sea en la monumental imagen de Catrillanca o en la pluralidad de sentidos contenidos en la palabra Hambre. Hay aquí una desestabilización de los signos, de la palabra ordenadora

y subyugadora que es reapropiada para instalar la demanda pública en la geografía urbana. Las calles y muros se cubren de textualidades testimoniales, de nuevos diccionarios, de experiencias, filosofías populares, el cuerpo ciudadano en su habla queda inscrito en la materialidad urbana, en las ruinas de la catástrofe, en las imágenes, en el recuerdo de la épica, en los archivos y también



“Extirpar de raíz”. [13, Marzo, 2021] Captura pantalla, Delight Lab.
FOTO: Ramón Monroy

bajo las innumerables capas de pintura sobre el monumento a Baquedano y los muros ciudadanos con que el estado ha intentado restablecer el orden, borrar la memoria de la lucha, del encuentro, de la solidaridad, de la organicidad, de la comunidad recogida bajo el chorro del agua, agazapada y alerta detrás de los escudos de la primera línea. Desde este punto de miray de memoria colectiva, en el costado de la Torre Telefónica seguiremos viendo la Dignidad y la Humanidad más allá de todas las capas de luz que intenten borrarla. Retomando el concepto de Rivera Cusicanqui (2018, 2019), este es un presente continuo, en que el futuro está en nuestra espalda, es lo que no sabemos y de lo que nos debemos hacer cargo, pero con el pasado siempre al frente, guiando el presente siempre en construcción.

REFERENCIAS

- AGENCIA UNO. *Estallido*. Santiago: Ocho Libros Editores, 2019.
- ALEMÁN, Jorge. “Sujeto y Neoliberalismo”. Conferencia en la Universidad de Valencia. Introducción de Nuria Girona. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/75989051.pdf>
- APULEYO MENDOZA, Plinio. El funeral de Pablo Neruda: ‘Primer acto público de oposición’ *El tiempo*, Septiembre, 2016.
- BARBER, Kattalin. Silvia Rivera Cusicanqui: “Tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”. *El Salto*, Sección Feminismo Postcolonial. Feb. 2019.
- BARROS, María José. Delight Lab en Wallmapu: descolonizando la mirada y las aguas. *Endémico*. Julio 2020.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- GARCÍA SAAVEDRA, Soledad. Prólogo. En: Carvajal, Delpiano y Machiavello. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y Discursos de los años ‘70 y ‘80 en Chile*. Santiago: Lom, 2011.
- CARVAJAL, Fernanda. “Yeguas”. En: Carvajal, Delpiano y Machiavello. *Ensayos sobre artes visuales. Prácticas y Discursos de los años ‘70 y ‘80 en Chile*. Santiago: Lom, 2011.
- DE CERTEAU, Michel. Andar en la ciudad. *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*. Julio 2008.
- FANLO, Luis García. ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. 74, Marzo 2011.
- GUERRA, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

- EQUIPO DE INVESTIGACIONES DE EDITORIAL TEMPESTADES.
Rabia dulce de furiosos corazones: símbolos, íconos, rayados y otros elementos de la revuelta chilena. Santiago: Editorial Tempestades, 2020.
- FUNDACIÓN ANTENNA, Revisión de Portfolio Delight Lab. 2020.
 Disponible en <https://youtu.be/Wsgll1eF4yU>.
- MANZI ZAMUDIO, Gabriela. La ciudad de Santiago resignificada como corporeidad comunicacional temporal en tiempos del estallido social. En: *Arquitectura efímera*. Vol. 37, # 57, Enero 2020.
- MAYOL, Alberto. *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo.* Santiago: Editorial LOM, 2012.
- “Protesta en Portal La Dehesa terminó a golpes”. *La Tercera*, 25 de Nov. 2019. Disponible en: <https://www.latercera.com/nacional/noticia/manifestantes-vuelven-protestar-portal-la-dehesa/914746/>.
- CÁRDENAS, Leonardo. “¿Quiénes están detrás de la guerra lumínica de la torre telefónica?” *La Tercera*. 20 de Mayo 2020. Disponible en: “<https://www.latercera.com/la-tercera-pm/noticia/quienes-estan-detras-de-la-guerra-luminica-en-la-torre-telefonica/ETV6VEIXOVCRVEIAJJ633MIE4Q/>”.
- RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

Exhibir o escuchar: formas de trabajar al otro en la escena actual

MAURICIO BARRÍA JARA

Universidad de Chile
mbarriajara@uchile

Procesos migratorios, racismo y expulsiones ilegales

Los crecientes procesos migratorios contemporáneos plantean grandes problemas humanitarios, pero también develan las lógicas de una sistemática política de la precarización que el capitalismo somete a algunas vidas respecto a otras. En Chile, la nueva ley de migración recientemente promulgada tiende a ver la migración como un problema de seguridad interior asociando sin más, la figura del migrante con la del potencial criminal.

El pasado 25 de abril volvimos a ser testigos de una ominosa puesta en escena del gobierno derechista de Sebastián Piñera. 55 personas migrantes envueltas en un mameluco blanco conducidas en fila india, con mascarillas sanitarias, fueron expulsadas amparándose en la nueva ley de migraciones de nuestro país¹.

¹ Ley 21325 promulgada el 11 de abril del 2021. Sobre la noticia véase: <https://radio.uchile.cl/2021/04/25/organizaciones-califican-de-ilegitima-la-expulsion-de-55-extranjeros-en-iquique/>; <https://cooperativa.cl/noticias/pais/region-de-tarapaca/iquique-subsecretario-galli-encabezo-expulsion-de-55-migrantes-hacia/2021-04-25/155702.html>.

En el momento de escribir la primera versión de este texto las organizaciones migrantes y pro-migrantes encabezaban un intenso lobby para que el poder judicial se pronunciara sobre la ilegalidad. Finalmente, gracias a esta presión la Corte Suprema se vio obligada a tomar cartas en el asunto. <https://www.pauta.cl/nacional/corte-suprema-fallos-migrantes-expulsiones-ministerio-del-interior>

Esta imagen que podría leerse como un detalle de cuidado sanitario, por la desproporcionada cobertura mediática con la que se organiza, la transforma en una exhibición humillante y con objetivos disuasivos en la que, una vez más, se re-marca la condición del otro como un no bienvenido: una performance espectacularizante de una expulsión con rasgos de ilegalidad. Este montaje adquiere mayor sordidez cuando conocemos el *backstage* que le precede: la mayor parte de ellos son detenidos por haberse autodenunciado, medida que el gobierno promocionó ampliamente después de la promulgación de la nueva ley de migración prometiendo generar mecanismos de regularización. A este procedimiento tramposo, se le suma el hecho que, en algunas ocasiones, se les quitan sus teléfonos celulares, que no les importa separar familias, que las expulsiones tienen lugar en las primeras horas del día cuando se hace imposible generar cualquier tipo de recurso de protección y son hechas sin previo aviso por medio de detenciones sorpresivas durante la noche: al más puro estilo policíaco. A esto se suma el hecho que confunden en un mismo grupo personas deportadas por razones judiciales, básicamente tratantes de personas y narcotraficantes, con personas migrantes que se encuentran irregulares entre otras razones por la ineficiencia del actual sistema. Pero lo que se informa ampliamente es que son delincuentes que abandonan el país. El relato criminalizador² que ha sido la tónica del discurso del actual gobierno se consume en esta puesta en escena de la limpieza inmunitaria. En efecto, todo este montaje juega con la situación pandémica amplificando el miedo al contagio, los cuerpos son cubiertos no tan solo para garantizar su salud, metonímicamente la puesta en escena juega con la reclusión del enfermo con el fin

² Cf. Sobre el punto véase, Dammert y Sandoval (2019)

de proteger a los nacionales, de toda contaminación extranjera. Poderosa metonimia de la exclusión política³.

Desde ya algunos años las Ciencias Sociales han revalidado la categoría de racismo para referirse a la lógica de exclusión y discriminación asociada a los fenómenos migratorios. Desde este punto de vista la noción de racismo ya no cabría entenderla desde las teorías eugenésicas de corte biológico, que la pusieron en boga a finales del siglo XIX, sino como un proceso histórico y político de exclusión que constituye la idea misma de Estado-nación. A partir de este fundamento el migrante designa al sujeto no-nacional, y que a diferencia de la noción de extranjero que correspondería a su estatus jurídico-político, el inmigrante implicaría una condición social (Correa 2016 p. 40). El racismo no es pues un fenómeno individual vinculado a un sujeto racista, es ante todo “una formación histórico estructural que, aunque adquiere diversas formas, a través de la historia, va manteniendo algunos componentes y no puede entenderse desvinculado de procesos de colonización y distinciones de clase y género” (ídem, p. 44).

En este sentido las actuales perspectivas sobre la categoría de racismo ponen el acento en su carácter representacional, o incluso ficcional, como señala Etienne Balibar a través de la noción de *etnicidad ficticia* (Trujillo y Tijoux, 2016, p. 50), más que en la existencia real de una raza biológicamente identificable. Josefina Correa plantea que “la raza no es un dato de la percepción, una realidad tangible, es un concepto político una poderosa ficción reguladora, una marca

³ En “la Enfermedad y sus metáforas” Susan Sontag (1996) consigna el uso habitual de un lenguaje de guerra para referirse a la enfermedad, ella hace referencia al Cáncer. Es este mismo lenguaje el que se filtra en la manera en que se criminaliza a la población migrante haciéndola responsable incluso del decrecimiento económico de nuestro país. Donde hay guerra hay enemigos y lo que corre peligro es la integridad misma de la nación. Como prisioneros de un campo de concentración estos cuerpos merecen ser tratados como enemigos, ser humillados ante las cámaras de la TV que de forma impasible y cómplice informa sin siquiera corroborar fuentes. Estos nuevos parias son los virus que es necesario erradicar para proteger la salud de la patria.

corporal, mediante la cual determinadas diferencias físicas pasan a ser significativas en determinados contextos, configurando jerarquías y confiriendo además características encarnadas que legitiman opresiones, exclusiones, privilegios o dominaciones” (p. 41)

Por su parte la socióloga Carolina Stefoni (2016) recalca el componente hermenéutico del racismo: la raza, plantea, no refiere a diferencias biológicas y fenotípicas, sino a aquellas formas de interpretar las diferencias fenotípicas que se sustenta en un sistema ideológico determinado (p. 66).

Pero lo cierto es que, si bien las razas no existen en sentido biológico, la estigmatización tiene sin duda una base sensorial. Pienso que el racismo es un proceso doble: perceptual y representacional, que consiste en una re-marcación sobre el cuerpo. No es tan solo la marca o el estigma, es el proceso de *re-marcar* acentuando la diferencia, de hacerla visible para otros, diferencia que de hecho está inscrita en el cuerpo. En un conocido libro la teórica Peggy Phelan (1993) nos recuerda que el pensamiento occidental se erige desde una diferencia binaria a partir de la cual establece valores y evaluaciones sobre el mundo, de este modo, habría objetos destacados o notables, prestigiosos, relevantes y otros sin marca, irrelevantes. En el marco de una lectura feminista Phelan descubre la paradójica operación de este binarismo, pues mientras nuestra cultura marca al varón positivamente, lo hace un objeto destacado, la mujer permanece sin marca alguna, como un objeto irrelevante para la cultura. Sin embargo, esta condición de no marca genera en la misma cultura una suerte de formación reactiva que lleva a la remarcación del objeto desvalorizado. Escribe Phelan:

“Dentro de este marco psico-filosófico, la reproducción cultural toma a quien no está marcada y la remarca, retórica e imaginariamente, mientras que quien está marcado con valor queda desapercibido, en paradigmas discursivos y en el campo de la visualidad. Él es la norma y, por lo tanto, nada destacable; como el Otro, es ella a quien marca”. (p. 5)

Esto explica, por ejemplo, la sobre exposición del cuerpo femenino en los medios de masa, o la sobre abundancia de homenajes a roles femeninos: la madre, la secretaria, e incluso a profesiones fuertemente feminizadas como la docencia. Esta constatación lleva a Phelan a realizar una interesante crítica a la política como visibilidad o visibilización y aparecer. Para ella la performance en tanto estrategia efímera e irreproducible técnicamente trabajaría al nivel de la desaparición, esto es, la des-remarcación del cuerpo de tal modo de restituirle un valor, en contra del binarismo dominante. Algo similar podríamos pensar en relación al cuerpo migrante. Si bien, el racismo estigmatiza, no es el racismo el que crea la realidad de la diferencia corporal. Los cuerpos son, de hecho, fenoménicamente diversos y es eso lo que por protegernos del racismo no debemos olvidar. Lo que sucede es una suerte de formación reactiva muchas veces en la que *remarcamos* aquello que despreciamos — porque acaso lo deseamos. La sexualización sobre el cuerpo afro es un clásico ejemplo — y lo hacemos porque tenemos el poder para remarcar lo subalterno⁴. Al mismo tiempo, no remarcamos el cuerpo dominante, más bien asumimos su propiedad y escondemos celosamente esa parte de nuestro cuerpo que no se asemejaría a esta. Cuando en los noticieros se informa sobre un delincuente, es corriente remarcar su nacionalidad o su color, cuando no corresponde al estereotipo nacional. Los delincuentes se taxonomizan inmediatamente en dos clases: los delincuentes a secas sin apelativos, y los delincuentes migrantes, convirtiendo, así, su condición de no nacional en una doble falta o en un agravante simbólico.

Pero esto que ocurre frecuentemente en los medios de comunicación de masas, también se replica en el mundo artístico. A veces, con la intención contraria, a veces por simple indiferencia.

⁴ Este fenómeno es especialmente notorio en relación a la población afro-migrante u afro-descendiente. Las investigaciones de Tijoux (2014, 2019) en este sentido son concluyentes.

Representar al otro

Algunos años atrás tuve la ocasión de ver una instalación del artista sudafricano Brett Bailey, llamada *Exhibit B* (2015) en el marco del Festival Teatro a Mil en Santiago⁵. Realizada en una casona que perteneció a un acaudalado propietario de minas de carbón el Palacio Cousiño, que le otorga a la instalación un marco arquitectónico y decorativo muy *ad hoc*. *Exhibit B* propone un recorrido por una docena de cuadros vivientes (*tableaux vivants*) protagonizados por cuerpos de hombres y mujeres de raza negra, emulando los zoológicos humanos que proliferaron en Europa a fines del siglo XIX. En el montaje chileno, el artista trabajó con actores nacionales y con cuerpos de migrantes haitianos, brasileños y colombianos, durante un breve proceso, en el cual Bailey se reunió con ellos para explicarles el montaje y ensayar. Al ingresar al espacio, llama la atención la belleza del escenario arquitectónico del Palacio Cousiño. En un gran salón se expone una mujer semi-desnuda con una leyenda haciendo alusión a su *esteatopigia*⁶ rasgo singular de las mujeres hotentotes, etnia principal a la que refiere el montaje. La manera de presentarlo, con letreros explicativos, el cuerpo cercado por una cuerda, todo ello remarcando el exhibicionismo animalesco de un museo natural. La sobremención de esta característica corporal, que es común en mujeres de raza negra, amplifica esta situación de objeto exótico. En una habitación, más adelante, podemos contemplar puestas en escena como si de cuadros vivientes se tratara, en los que vemos una joven mujer negra que posa encadenada en una habitación de corte neoclásico. La situación del cuerpo parece querer contrastar con la extrema esteticidad del montaje que por

⁵ Véase una breve reseña de Rodrigo Miranda, “La ciudad como escenario” Guía del espectador, La Tercera 14 de diciembre 2014.

⁶ Se define así la condición por la cual se acumulan grandes cantidades de grasa en las nalgas, más frecuente en mujeres que en hombres. Este rasgo es común en los cuerpos de las mujeres africanas y en las culturas esclavistas se ha convertido en un auténtico fetiche.

momentos recuerda un bodegón barroco⁷. Si bien, identificamos una operación paródica, la pulcritud estética en la recreación, de alguna manera, sublima la violencia de la maquinaria represiva que se expone: cadenas, en otros momentos bozales, cuerpo marcados por látigos que aparecen como gestos de arte embellecidos por el contexto y la retórica de la pose que no se reflexiona, ni siquiera se parodia. Más aún, si hay alguna ironía, ésta recae sobre los cuerpos mismos, sobre el simulacro tenebroso de estos cuerpos reales que yacen hoy ante nosotros embelleciendo el horror.

Uno salía de la instalación preguntándose hasta qué punto lograba plantear un discurso que develaba esas prácticas atroces del racismo colonialista, hasta qué punto desmontaba el discurso colonial, si la participación de los cuerpos afro-migrantes se reducía a posar teatralmente su condición de subalternidad. De alguna manera, este rol del cuerpo migrante reproducía la misma violencia del racismo colonial, pero en la limpieza de un espacio museístico: cuerpos para ver, objetos de exhibición. Toda esta atmósfera de zoológico humano no hacía sino remarcar y por ello replicar la misma lógica que pretendía denunciar. Por momentos, el zoológico humano, que para nosotros los chilenos tiene un triste recuerdo en la exposición de cuerpos alacalufes y selknam e incluso mapuches en la Feria de París del 1900, no presentaba lo que realmente había que presentar: la ideología blanca supremacista que configuró esos discursos y, por el contrario, el aparato museístico hacía parecer todo aquello como una imagen de algo ya ocurrido, la memoria de una maldad de otro tiempo. El dispositivo es tan potente y acrítico que ni siquiera la realidad de esos cuerpos que se exhiben hoy lograba

⁷ Esta referencia es importante, pues el bodegón o también denominada “naturaleza muerta” es un estilo en el que se enfatizaba el carácter efímero de la naturaleza y por lo mismo banal. La muerte es el centro de esta representación en contra de la vanidad de la vida. Sobre este tópico del Barroco véase Benjamin, (1990). De alguna manera vuelve a enfatizar la cosificación del cuerpo lo que, si bien, es consistente con la lógica museística de la instalación, es inquietante que lo que se cosifican son cuerpos vivos, personas reales las que posan aquí y ahora bajo la instrucción de un *regisseur*.

desmontar su propia condición de museo natural, por momento incluso un museo *freak* (hay al final una estremecedora instalación en la cual se hace referencia a la decapitación como práctica genocida colonialista habitual, pues se pagaba por cabeza cortada, entonces Bailey monta cinco o seis plintos sobres los cuales pone reproducciones automatizadas de cabezas humanas que cantan). La ideología colonial se va esparciendo en este espectáculo de cuerpos negros exhibidos como objetos, negociando con todas nuestras remarques racistas de sexualización y exotización. La preeminencia del discurso blanco sin contrastación del otro, apenas adquiriría por momentos el tono de la culpa tan propia de la mala conciencia moderna europea, pero la culpa no es crítica. La culpa trabaja en la misma orilla que el discurso racista. La culpa, así como el paternalismo o el sentimentalismo positivo son formas de fetichizar la diferencia, modos del mismo goce destructor del otro. Esta operación de exhibición más bien exhibicionista replicaba la lógica de exclusión de los cuerpos remarcando las diferencias producidas desde la ideología dominante, sin presentar una lectura desde el lugar del colonizado. La instalación volvía a replicar la autoridad del hombre blanco como constructor del relato de poder e, incluso, del presunto contra-poder⁸. Habría sido interesante que estos cuerpos que simplemente estaban ahí para ser vistos, exponiéndose, incluso con cierta obscenidad, a nuestra mirada (y cabe subrayar sólo a la mirada) pudieran haber interactuado, confrontado directamente al público, presentado contraargumentos, contra-perceptos, contra-conceptos, exponer, tal vez, lo que los propios africanos representan de sus cuerpos. Al salir de *Exhibit B* quedo con la misma idea con la que entré a la instalación: exhibir sin contrastar, se encuentra al borde del simple exhibicionismo.

⁸ Llamaba también fuertemente la atención que este relato se centrará sobre las atrocidades de los colonialistas alemanes intentando conectar la ideología racista colonial con la del biologismo que justificará el Holocausto. Llama la atención que no se mencione los genocidios que llevaron a cabo los propios ingleses en África y en otros lugares del mundo.

Aparecer, exponer exhibir

Sin embargo, si toda forma artística es una manera de hacer aparecer y exponer, no se hallaría en ello desde ya un valor. En una época en la que, parafraseando a Didi-Huberman (2014) los pueblos están expuestos a su desaparición. ¿En qué sentido, la exposición del migrante, del cuerpo explotado y esclavizado, la aparición de su realidad en el espacio público tendría algo de reprochable? ¿En qué sentido la obra anterior podría ser reprochable? Tal vez es el mismo Didi-Huberman quien nos da una clave:

cuando las imágenes convocan “naturalmente” a las palabras que deben acompañarlas, o bien cuando las palabras convocan “espontáneamente” imágenes que les correspondan, podemos decir que estas últimas — como aquellas mismas — han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos. (Didi-Huberman, 2014 p. 16)

Pero esto que Didi-Huberman, citando a Benjamin, descubre para la imagen, bien puede extrapolarse a cualquier escenificación performativa. Cuando el lenguaje sigue a la imagen y viceversa, cuando frente a la performance las palabras que emergen solo reconocen lo ya sabido, cuando no se genera una fricción entre ambas, un roce que las fisure, entonces estamos en el campo del *cliché*. El racismo opera a este nivel de la evidencia dominante, proponiéndonos un recorte discursivo que, de tan naturalizado, no logramos percatarnos del marco en el que nos mantiene. La exposición del otro puede de este modo seguir siendo condescendiente, a pesar de que la intención sea loable.

El año 2015, el director chileno Marcos Guzmán estrena *Trabajo sucio*⁹. Basada en el texto de Jean Genet *Los Negros*, el valor de la puesta en escena es construir una crítica al consumismo neoliberal que termina por cosificar no solo los cuerpos de los compradores y vendedores pero también las relaciones humanas enmarcadas en esta lógica productiva. La crítica realizada por Sebastián Pérez en Revista Hiedra resalta este fuerte cuestionamiento afirmando que

la obra exhibe el sinsentido de un país neoconservador: (...) donde las formas más hostiles de dominación persisten mutando más allá de lo evidente; donde los discursos clasistas, racistas y xenófobos no desaparecen, sino que tienden a mimetizarse con el entorno para sobrevivir, siendo absorbidos en buena parte por una sociedad que ha confiado en valores como el éxito personal, el consenso, el chorreo, etc. (s/n)

Y continúa: “la obra se articula desde su inicio como un cuestionamiento al lugar del otro [...] Observamos el reverso de una sociedad que ha pretendido construirse sin reflejo y en base a la constante anulación de la otredad.” (s/n). Estas afirmaciones contrastan, sin embargo, cuando nos detenemos, particularmente, en la elección que ha hecho el director de utilizar cuerpos de migrantes haitianos: cuerpos negros que representan a los trabajadores del aseo del *mall*, pero también se constituyen en una activación del deseo fetichista del imaginario cultural chileno que habitualmente objetualiza sexualmente al cuerpo afro¹⁰, en otras palabras, migrantes haciendo de migrantes bajo el encuadre del imaginario dominante. Colocar un cuerpo negro para hacer lo que tiene que hacer: provocar deseo¹¹.

⁹ Estrenada en marzo del 2015 en el Teatro La Memoria con Texto: Nona Fernández a partir de *Los Negros* de Jean Genet; Adaptación y Puesta en Escena: Marcos Guzmán; Elenco: Alfredo Castro, Mariana Loyola, Francisca Márquez, Francisco Medina, Fernanda Ramírez, Steevens Benjamin, Linda Cáceres, Kelvin Delvard, Walner Emildor, Guillermo Gutiérrez; Diseño integral y realización Cristián Reyes.

¹⁰ Véase nota 4.

¹¹ Se puede ver el tráiler de la obra en <https://www.youtube.com/watch?v=uOrNi8SKOLI>

El montaje es pulcro. La estilización de las gestualidades y el espacio construido desde paneles de acrílicos que figuran escaparates de tiendas de un gran centro comercial (*mall*) nos proponen una atmósfera muy sugerente cuyo efecto es quebrar el punto de vista monocular diseminando la mirada de forma especular generando planos espaciales translúcidos, en el que la idea del cuerpo expuesto parece ser central. Por consiguiente, la exposición, que en este caso prefiero llamar exhibición, juega sobre una pulsión voyeurista permanente, en la que los cuerpos de esos jóvenes haitianos contribuyen de forma óptima. Más allá de la superficie ideológica que declara la obra hay también en esta constante insinuación voyeur un subsuelo psicoanalítico que remite al deseo como metáfora del capitalismo (Deleuze-Guattari). Lo que se pone a la venta no son solo las marcas y los cuerpos en-marcados en Puma u otros logos, es también la oferta de cuerpos deseantes que encuentran en ese otro — el cuerpo negro — su satisfacción. La escena voyeurista alcanza un momento culminante en el figoneo de una de las empleadas de la multitienda que mira ávidamente a través de las vitrinas — construidas con paneles acrílicos — un esbozo de acto sexual realizado por uno de los actores haitianos y una actriz afro-colombiana. A pesar que la obra quisiera hablar sobre xenofobia y racismo, la inclusión de actores negros “haciendo de negros”, es decir, cumpliendo la fantasía sexista que enmarca a estos cuerpos en su determinado lugar cultural, debilita esta intención. El montaje, en este punto, no hace sino afirmar el discurso dominante, haciendo corresponder la imagen con el lenguaje, construyendo el *cliché*. *Trabajo sucio* no logra desmontar esta naturalización, incluso la sobreexpone, remarcando, una vez más, la diferencia levantada desde el imaginario “chileno”. El deseo que activa a estos personajes sigue siendo el deseo de los cuerpos dominantes — incluso de los cuerpos críticos del sistema — que mantienen al otro al “negro” en la condición implacable de objeto del goce.

¿Era necesaria, entonces, la presencia de un cuerpo negro? ¿Qué le hacía esta presencia al discurso de la obra, más allá de ilustrarla?

¿Hasta qué punto el cuerpo y la subjetividad del otro es reducida a un mero efecto o recurso artístico? El hecho que *Trabajo sucio* esté inspirada en la obra de Jean Genet *Los negros*, nos da un argumento a favor de esta duda. En efecto, Genet escribió *Los negros* para denunciar la violencia colonialista francesa en África y para tematizar la cuestión del excluido (por raza, género y clase) y para ello hace que actores “blancos” interpreten a personajes “negros”. La pregunta se invierte aquí, por qué hacer eso.

El simulacro que realiza Genet es la fisura crítica, el roce entre imagen y lenguaje, que desnaturaliza los roles asignados por el marco cultural. La apuesta de Genet es girar el foco problemático: hablamos de violencia racista y siempre tematizamos a la víctima cuando el auténtico sujeto de esa violencia es el perpetrador. *Los negros* no tratan sobre los negros sino sobre la violencia supremacista que adquiere figuras y lugares que la alegoría y el simulacro logran desmontar y no solo evidenciar y mostrar. Lo que la obra de Genet nos enseña es que mientras el marco de producción del racismo no se subvierta, no desaparecen las conductas racistas: y ese marco es el colonialismo¹². Por lo mismo, un notable momento del montaje de Guzmán es la escena inicial en la que uno de los actores haitiano sin mediar razón alguna se presenta ante nosotros emitiendo un largo discurso en *creole* que es doblado al castellano a través de una proyección. Luego asistimos a un juego de transparencias espejeantes en el que se desprende de él una suerte de doble blanco que termina por travestirse de negro para seguir

¹² En el prefacio a la obra Genet escribe:

“Una noche un actor me pidió que escribiera una obra para ser representada por negros. Pero ¿qué es, en realidad, un negro? Y en primer término ¿de qué color es? Esta obra — lo repito — escrita por un blanco, está destinada a un público de blancos. Pero si, por casualidad, fuera interpretada una noche ante un público de negros, sería necesario que a cada representación fuera invitado un blanco, hombre o mujer. El organizador del espectáculo lo recibirá solemnemente, lo hará vestirse con un atuendo ceremonial y lo conducirá a su sitio: preferentemente, en el centro de la primera fila de la platea. Se actuará para él. Sobre este blanco simbólico será enfocado un reflector durante todo el espectáculo” (1966, p. 185)

el mismo discurso ahora en español, en cierto modo la cita más directa a la obra de Genet.

El trabajo contra el *cliché* implica friccionar la relación entre imagen/performance y lenguaje de tal manera que ambas se desarmen en el receptor. Hay algo que se desnaturaliza, no tan solo un hábito perceptual, aunque también, por sobre todo el marco que organiza nuestras percepciones en torno al otro, al migrante o al afrodescendiente, o como lo dice Rancière (2016) reorganiza una repartición de los sensibles (39), o de otra forma, el arte deja de trabajar sobre la diferencia cultural para trabajar sobre la diferencia política. La migración deja de ser un tema de identidad, para convertirse en un problema de la democracia, en contra de la lógica de exclusión propia del neoliberalismo actual. De esta manera se da lugar al otro, se abre el otro como una pregunta y no como un patrimonio a rescatar.

Otro modo de mirar este desplazamiento se encuentra en la referencia a la metáfora de la máquina, que Mauricio Lazzarato (2006) describe de forma sucinta y precisa, a partir de lo que desarrollaron Deleuze y Guattari en los 70, para comprender el funcionamiento del Capitalismo como un conjunto de dispositivos de servidumbre maquina no exclusivos del aparato productivo tecnológico que medía y produce subjetividades. En este mismo sentido el arte sería también una máquina, en orden a afirmar la sujeción o en orden a generar resistencias a la servidumbre maquina. El punto para Lazzarato es saber si lo que medía y produce la máquina son sujetos de enunciación o sujetos de enunciado. Para plantear esta diferencia él recurre a la descripción de la máquina televisiva como caso paradigmático. Si bien, para Deleuze y Guattari siempre todo enunciado es colectivo, hablamos y somos hablados al mismo tiempo, la máquina televisiva actúa extrayendo de la multiplicidad de estos agenciamientos un pequeño número de enunciados los que fija y estandariza conforme a un marco dominante. De este modo, el sujeto al ingresar a la máquina se convierte en un sujeto de enunciados prefabricados a todo nivel a pesar que piense que es él la causa de estos enunciados.

La imagen de Lazzarato bien puede aplicarse al caso de los dispositivos artísticos que median y producen subjetivaciones en este caso sobre la persona migrante o sobre el afrodescendiente. Lo cuestionable no es el hacer aparecer sin más, lo reprochable es cuando el dispositivo convierte a los sujetos de enunciación en sujetos de enunciados ya hechos que se mantienen dentro de los lindes del discurso dominante, reintegrando a esta subjetividad a la sujeción de la máquina, sin resistencia.

Entonces, la cuestión es cómo el otro: las personas migrantes, las vidas precarizadas o los pueblos expuestos a su desaparición pasan, en los dispositivos artísticos, de ser sujetos de enunciado a ser sujetos de enunciación, que supondría pensar la condición de ese otro, en cuanto *diferencia política* y no solo diferencia cultural, que es el lugar de la naturalización. Este paso del valor de culto al valor exhibitivo es precisamente lo que descubre Benjamin (1989) respecto de la recepción de la obra de arte desaturizada, cuyo valor deja de reposar sobre un fundamento ritual para encontrar un nuevo fundamento en la política (p. 28).

De forma lúcida Didi Huberman discute esta condición de la exposición como una suerte de imperativo actual del arte en los tiempos en que los “pueblos están expuestos a desaparecer” (p. 28). Hacer aparecer, exponer, sería entonces el modo de hacer política la existencia de ese otro y, por lo mismo, la exigencia u objetivo de una democracia. Sin embargo, en nuestras actuales democracias neoliberales el valor expositivo posee un sesgo o reverso cínico: la sobre exposición, se torna también exhibición o exhibicionismo. El reverso cínico del exhibicionismo realiza este aparecer despolitizando las diferencias haciéndolas retornar como meras diferencias “culturales” o como fetiches del deseo. Es en este punto que es interesante volver sobre la noción de lo político y del aparecer político como aparecer de diferencias (Didi-Huberman, p. 23). Siguiendo a Arendt, la lectura de Didi-Huberman pone el énfasis en la cuestión relacional que implican estas diferencias. Lo político no es pues la constatación de la diversidad, es, ante todo, aquello que *sucede entre* los sujetos. Lo político es el intersticio relacional que Didi-Huberman rescata como intervalo: “pensar la

comunidad y la reciprocidad de esos seres diferentes equivale, por lo tanto, a pensar el espacio político como la red de los *intervalos* que empalman las diferencias unas con otras” (p. 23). Pero el espacio político así pensado es performativo, por lo que los intervalos no son estados relacionales, sino *prácticas de intervalo*. Con esto quiero decir, que la diferencia política es constituyente (y se constituye en la interacción) por el contrario la diferencia cultural — al menos como estoy entendiéndola aquí — es constatativa.

No se trata entonces de un simple mostrar/exhibir la diferencia, se trata de ponerla a jugar en la zona intersticial, en la que se constituye la diferencia de los unos y los otros. Como práctica de intervalo. Exponer en este sentido es también interactuar. El valor exhibitivo que Benjamin (1989) asigna a la fotografía y al cine es por sobre todo interrelativo del receptor. Es algo en lo que está permanentemente insistiendo en la *Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pues la obra de arte no es el simple objeto o resultado, es el proceso productivo que la materializa, tal vez, eventualmente o provisionalmente en una obra.

Saltar del valor cultural al exhibitivo significa entender que los procesos migratorios, no son ellos la causa de una crisis, más bien, develan la lógica de exclusión y precarización del capitalismo contemporáneo que determina — en palabras de Butler (2017) — qué vidas merecen ser lloradas y cuales simplemente olvidadas, el fenómeno migratorio, así como ha sucedido con la actual pandemia del Covid-19 han amplificado la crisis misma de nuestro actual modelo económico-político. Contrariamente a la mirada que tiende a poner su foco en la diferencia cultural del migrante y que subraya la tensión identitaria apelando, por un lado, a la defensa de la nación y el potencial peligro a su integridad, por otro lado, un discurso bien intencionado construido desde la *tolerancia*, la buena voluntad o una falsa empatía¹³ que representa al migrante valorando sus colores, sus ritmos o su dulzor gestual, pero negándole su condición política (y no me refiero

¹³ Sobre los límites de la empatía Alexandra Kohan ha escrito un interesante artículo (2019)

simplemente a reconocerlo como sujeto de derecho, político aquí es reconocerlo como sujeto productor de hegemonía). Es esto lo que se esconde tras ideas como integración, que suenan a integridad, es decir, el borramiento de las fricciones, el establecimiento del *cliché*, la negación de la diferencia política. Este es el marco del discurso y la práctica del racismo cotidiano y Estatal, que acepta al que cruza como sujeto de enunciado, pero no de enunciación.

De la exhibición a la escucha: una práctica de intervalo

En el 2015 la artista chilena Janet Toro realiza una serie de performances denominadas *In Situ* en las que nos invita a pensar sobre la condición de la otredad en diversos niveles. La performance que inicia el ciclo es *El reflejo*. La propia Janet Toro la describe de la siguiente manera:

Una decena de inmigrantes realizan una acción en torno a la pregunta de la identidad en medio de una sociedad ajena, también proponen una mirada introspectiva sobre nuestro miedo y empatía frente a lo foráneo. Aquí subyace la pregunta sobre la alteridad, que propicia el desarrollo de la intersubjetividad, las relaciones posibles e imposibles.

Esta Performance ocurre en la ciudad, en las calles Matucana con Catedral, una intersección muy significativa... Allí una decena de inmigrantes vestidos de blanco y negro sostuvieron por un par de minutos un objeto forrado con papel blanco. En la vereda de calle Matucana, cada inmigrante comienza a desenmascarar los paquetes y finalmente muestran un espejo a los transeúntes, quienes se detienen perplejos, curiosos y pudorosos frente a la imagen propia, que les ofrece un ser desconocido¹⁴.

¹⁴ <http://janet-toro.com/es/el-reflejo/>; véase también el catálogo del Proyecto *In Situ* (2016)

El sencillo gesto propuesto por Toro adquiere una dimensión espacial al desplegar a este grupo de migrantes por la calle Catedral en torno al Museo de la Memoria y luego en la explanada del mismo. Los diminutos cuerpos en relación al espacio se confunden con los de los transeúntes que entran en relación con ellos. El espacio inconmensurable frente a la pequeñez de los cuerpos se torna una metáfora impresionante sobre nuestra dimensión humana y nuestros potenciales odios en relación a la inconmensurable cantidad de seres humanos que habitan la Tierra. La sencillez del gesto de este modo dialoga con el simple hecho de cuerpos puestos sobre la explanada configurando una enorme coreografía quieta. Estar, el simple estar se constituye en la primera afirmación de un derecho. En efecto, para cuerpos, para subjetividades a las que se les ha negado la posibilidad de estar en sus propios territorios, que han sido objeto de exilio, expulsión o extrañamiento, el estar aquí y ahora es una reivindicación política y no una condición ontológico-teórica. Así como Butler dice que hay cuerpos que merecen ser llorados, frente a otros que no, en este caso la precarización se vincula con la idea que habría cuerpos que no merecen un lugar, frente a otros que pueden circular libremente. Una acción quieta en la que además de apropiarse e insubordinar el espacio hace lo mismo con el tiempo. Estar, ponerse en presencia densa es producir el tiempo propio de ese cuerpo en contra de las lógicas eficientes de su control. Más todavía, cuando ese tiempo conlleva una contraparte, un tiempo compartido por los otros que son, en la cotidianidad, los nacionales. Aquí ingresa el tercer gesto. Los migrantes desenvuelven un espejo en el que se van a mirar los transeúntes.

Si en el primer caso de *Exhibit B* la estrategia de representación del otro trabaja sobre la exhibición de la diferencia de tal manera que la remarco como tal, con lo que reproduciría el gesto racista, en este segundo caso la estrategia es otra. En primer lugar, Janet Toro ha trabajado con el grupo durante varios meses y en conjunto han decidido construir una estrategia de representación. En este caso el cuerpo del otro es un soporte que más bien tiende a desaparecer,



Performance *El reflejo*, serie In-Situ, Artista visual

Janet Toro y accionistas.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA: Marileu Avendaño

la performance evita remarcar el cuerpo del migrante para hacer aparecer el rostro del que lo mira: nosotros los nacionales. De alguna manera *El reflejo* gira la cuestión de la pregunta no hacia el cuerpo diferente, sino hacia el cuerpo hegemónico o aquel que hegemoniza, el que determina quién es el otro con el fin de construir una inmunidad territorial. Al encontrarnos con el otro nos encontramos con nuestro propio rostro exponiendo nuestra propia posibilidad de identidad o extinción. Pues, el cómo vemos al otro es también cómo nos vemos a nosotros o cómo nos dejamos de ver para remarcar el cuerpo del otro. Es lugar común decir que Latinoamérica es un continente de migrantes y mestizos, pero es algo que, sin duda, solemos olvidar.

Nuestra percepción sobre el migrante se levanta entonces sobre un olvido de base que es inherente a toda actitud racista: el que yo también bajo determinadas circunstancias puedo convertirme en ese otro y por lo tanto me empeño en hacer resaltar la diferencia en el migrante de modo de que no caiga sobre mí. El racismo es una conducta defensivo-reactiva que busca eliminar lo que produce el miedo al otro, el que yo mismo sea ese otro y nos empeñamos en borrar toda seña que me haga parecido, y por el contrario trabajamos cosméticamente enfatizando lo que nos distingue, de modo que no quepa duda alguna que pertenezco



Performance *El reflejo*, serie In-Situ, Artista visual Janet Toro y accionistas.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA: Marileu Avendaño

al grupo de los dominantes¹⁵. *El reflejo* trabaja pues sobre esta pulsión desenmascarando mi propia cosmética blanqueadora. Por un momento es mi rostro el enmarcado en el espejo y quien me brinda la posibilidad de verlo es ese otro rostro medio escondido tras el bastidor, que se cuela de reojo. Por lo mismo, fue interesante observar lo que sucedía con aquellas personas que se acercaban al cuerpo migrante para descubrir su propia imagen en el espejo. Era interesante porque había una suerte de réplica de esta quietud, se generaba una observación tranquila y atenta. ¿Qué veían las personas cuando veían su propia imagen? ¿Qué veían de nuevo o de distinto? ¿Cómo se superponían sus propios rostros a los rostros presentes de los migrantes? Era como si vieran escuchando, auscultando, había a veces un cuidado en esa mirada.

Mirar como si escucháramos.

El ver implica casi siempre la afirmación del que ve, del testigo, amplifica la condición del testigo, de ahí que aparece la idea de una responsabilidad individual, interior que se transforma también en culpa. En cambio, la escucha tiende a disolver las fronteras entre el que escucha y lo escuchado, hay en la escucha una cierta desaparición de los cuerpos en la propia acción. Escuchar es también escucharse al mismo tiempo, lo que no sucede con la mirada que más bien remite a un uno mismo abstracto, me imagino mirando mientras miro, pero me sucede escucharme mientras escucho. Esta disolución, este desaparecimiento del uno en el otro y del otro en uno mismo constituye un procedimiento que permite pensar la representación del otro en el arte. Ante una estética de la exhibición, que muchas veces adquiere

¹⁵ Es por eso que en muchas oportunidades han sido las propias comunidades las que han borrado su procedencia blanqueando su historia. En Chile es reconocible este fenómeno en muchos Mapuches que emigraron a la ciudad y cambiaron sus apellidos. En el norte en Arica y Parinacota es lo que sucedió durante muchas décadas con los afrodescendientes chilenos. Este es el tema del proyecto Paisajes Disonantes, tres documentales sonoros realizados por Raúl Rodríguez y Mauricio Barría luego de una investigación de dos años a ser estrenada en Santiago en la radio Universidad de Chile en agosto del 2021.

el tono de espectacularización, una estética de la escucha nos permite entrar en el juego de una relación, una práctica de intervalo, o un *aparecer desapareciendo en el otro*.

Exhibir o escuchar se constituyen en dos posibles políticas de la representación en un llamado a cruzar el régimen estético de la obra con el ético.

REFERENCIAS

- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BUTLER, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Bogotá: Planeta, 2017.
- CORREA, Josefina. "La inmigración como "problema" o el resurgir de la raza. Racismo general, racismo cotidiano y su papel en la conformación de la Nación" en Tijoux, María Emilia (ed), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Universitaria, 2016.
- DAMMERT, Lucía; SANDOVAL, Rodrigo. "Crimen, inseguridad y migración: de la percepción a la realidad" en Rojas Pedemonte, Nicolás y Vicuña, José Tomás, *Migración en Chile: Evidencias y mitos de una nueva realidad*. Santiago: LOM ediciones, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblo expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- GENET, Jean. "Los Negros". En *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1966
- KOHAN, Alexandra. "A mí [no] me pasa lo mismo que a usted. El doble filo de la empatía". Revista Invisibles, Año 7, n° 27, octubre 2019. <http://www.revistainvisibles.com/el-doble-filo-de-la-empatia.html>.
- LAZZARATO, Maurizio. "La máquina". <https://transversal.at/transversal/1106/lazzarato/es>.
- PÉREZ, Sebastián. "Trabajo sucio: haciendo el trabajo" abril 6, 2015. <https://revistahiedra.cl/criticas/critica-obra-trabajo-sucio/>.

- PHELAN, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. London/New York: Routledge, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- STEFONI, Carolina. “La nacionalidad y el color de piel en la racialización del extranjero. Migrantes como buenos trabajadores en el sector de la construcción” en Tijoux, María Emilia (ed), *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Universitaria, 2016.
- TIJOUX, María Emilia, “El Otro inmigrante “negro” y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones” Revista Onteaiken. Boletín sobre prácticas y estudios de acción colectiva. Boletín 17 Mayo, 2014, Conicet Argentina. <http://onteaiken.com.ar/boletin-17>.
- _____. “Yo no soy racista, pero...” en ROJAS, Pedemonte Nicolás; VICUÑA, José Tomás. *Migración en Chile: Evidencias y mitos de una nueva realidad*. Santiago: LOM ediciones, 2019.
- TRUJILLO, Iván; TIJOUX, María Emilia. “Racialización, ficción, animalización” en TIJOUX, María Emilia (ed). *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago: Universitaria, 2016.
- TORO, Janet. *In Situ*, Santiago: Ocho Libros editores, 2016.

Volver a hacernos cuerpo: afectos y re-territorialización hacia la postpandemia

LORENA VERZERO

CONICET-UBA

lorenaverzero@gmail.com

Fronteras del cuerpo

*Una atmósfera siniestra envuelve el planeta.
El aire del ambiente, saturado de las partículas
tóxicas del régimen colonial-capitalístico, nos sofoca.*

[SUELY ROLNIK, 2018: 25]

“Sars-CoV-2 is in the air”¹

[@LELELX, TWIT 7 DE MAYO DE 2021]

En este ensayo me propongo reflexionar en torno a la afectación con que los cuerpos tramitan la amenaza de contagio de coronavirus, observando algunos modos de acción artístico-política que comenzaron a aparecer en una primera etapa de regreso a las calles en la ciudad de Buenos Aires.

¹ La frase alude al clásico tema “Love is in the air”, de John Paul Young (1978): <https://www.youtube.com/watch?v=NNC0kIzM1Fo>

Para pensar los cuerpos, los saberes y los afectos que se generan y circulan entre ellos, estableceré como excusa temporal un arco que podría iniciarse en abril de 2020 con un texto de Judith Butler (2020) en el que la autora analiza tempranamente la pandemia por Sars-CoV-2 y pone el acento en la significación de las superficies que compartimos. El arco temporal de este ensayo se cerraría con un artículo de Zynep Tufekci publicado un año después, en mayo de 2021, en el *New York Times*, que se concentra en consolidar la evidencia de que la transmisión del virus se sitúa principalmente en aerosoles emanados de la respiración.

El artículo de Tufekci (2021) es recomendado por el investigador José Luis Jimenez en un hilo de *Twitter* en el que el científico profundiza en la cuestión y brinda referencias bibliográficas al respecto.² En su artículo, la socióloga y escritora de origen turco y residente en los Estados Unidos, intenta dar respuesta a la pregunta sobre porqué se tardó tanto en aceptar que el coronavirus se transmite fundamentalmente a través de aerosoles, presentando el problema en contexto y analizando implicancias en la extensión y profundidad que permite un texto de divulgación.

El hilo de Jimenez y el artículo de Tufekci se dieron en el marco de un debate surgido a raíz de que la Organización Mundial de la Salud (OMS) el 30 de abril de 2021 publicó un documento en el que aceptaba cabalmente que el virus se transmite a través de aerosoles.³ Hasta ese momento, si bien hacía casi un año que venía dando señales de que los aerosoles son una fuente importante de contagio, no demostraba un cambio de posición respecto de la idea previa que

² En: <https://twitter.com/jljcolorado/status/1391111720526024708>, 8 de mayo de 2021.

³ Documento de la OMS, 30 de abril de 2021: <https://www.who.int/news-room/q-a-detail/coronavirus-disease-covid-19-how-is-it-transmitted> Como referencia a las argumentaciones que sostienen la transmisión por aerosoles, recomiendo ver: Greenhalgh, Trisha, José Luis Jimenez, Kimberly A. Prather, Zynep Tufekci, David Fisman y Robert Schooley. "Ten scientific reasons in support of airborne transmission of SARS-CoV-2". *The Lancet*, 15 de abril (2021): [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(21\)00869-2](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(21)00869-2).

sostenía que la transmisión se producía en buena medida a través de superficies y gotas respiratorias, y esto se debía a controversias en las que entraban en juego distintos paradigmas epistemológicos y, por ende, también políticos. El documento del 30 de abril significaba un cambio de posición respecto de dónde situar la principal fuente de contagio de Covid-19, pero no se comunicó a través de una conferencia ni de ningún tipo de anuncio especial. Los Centros de Control y Prevención de la Enfermedad de Estados Unidos (*Centers for Disease Control and Prevention*) actualizaron su información en la web días después, también sin anuncios públicos; solo entonces el tema se colocó en primera plana.

Cuando recién comenzaba la pandemia, la hipótesis de transmisión del virus a través de superficies tuvo gran arraigo, lo cual se sostenía también por relación con otras enfermedades que se propagan de ese modo. La higiene de todo tipo de objetos fue rápidamente difundida y aceptada. La imagen de un virus que se agazapaba en las huellas marcadas en las superficies de las cosas llevó a los sujetos de todo el mundo a adoptar medidas de higiene excepcionales casi sin discutir las, tal vez como un modo de sentir que *estábamos haciendo algo* para repeler la peste, lo cual, al mismo tiempo, operaba como expresión de confianza en el saber científico. Según esta hipótesis, el virus se quedaría pegado en paquetes, llaves, billetes, pero también en barandas, pasamanos, timbres, ropa y en la piel. Se guarecería en la piel del otro, al acecho de otra piel con la que ésta entrara en contacto para acceder luego al interior del cuerpo del sujeto sano. Con la imagen de las superficies como vector de transmisión del virus, comenzamos a construir un otrx en cuya piel podía descansar el pasaporte a la enfermedad.

En ese contexto, Butler (2020) entraba a los debates respecto de la nueva situación global reflexionando sobre el lugar que ocupan los objetos en los vínculos sociales, con un ensayo que supera las reflexiones sobre la hipótesis de transmisibilidad a través de superficies, para proponer un análisis de la desigualdad que la producción y la circulación de bienes develan. La superficie de

todo paquete que llega a nuestras manos, incluso en coyunturas ajenas a esta pandemia, revela las condiciones de existencia material de todas las personas por las que cada objeto pasa hasta llegar a nosotrxs. En ese sentido, podríamos decir con Walter Benjamin que cada pequeña cosa que llega a nosotrxs esconde las claves de lectura del universo de su entorno. Y, en definitiva, si nos preguntamos por “la forma general del rastro del paquete — dirá Butler, 2020 —, también nos estamos preguntando sobre las condiciones de vida y muerte que definen la organización social del trabajo”.

Si en aquella primera etapa de la pandemia las superficies aparecían como amenaza de contagio a través de la huella del otro que portaban, en el último tiempo la evidencia ha desplazado la amenaza principal hacia el aire que respiramos. Como dijo con humor alguien en Twitter: “*Sars-CoV-2 is in the air*”.

Y si la variable que marca la prohibición del contacto, el riesgo de los vínculos intercorporales y las relaciones posibles es la posibilidad de contagio, la definición del lugar en el que se ubica la amenaza es clave para analizar las formas que adoptan las corporalidades, los afectos que motorizan, las acciones que suscitan y los alcances políticos de las mismas.

La piel puede ser concebida como límite del cuerpo. La piel indica dónde termina nuestro cuerpo y dónde empieza el mundo; nos separa y, al mismo tiempo, nos liga a todo aquello que no somos nosotrxs. La respiración, por su parte, impone un desplazamiento del umbral que separa al cuerpo-piel del mundo.

En ese sentido, la idea de frontera entre nuestro cuerpo y el cuerpo del otrx como alteridad potencialmente portadora de la peste podría funcionar como malla de contención. De hecho, esta idea refleja la posición del neoliberalismo que promociona el autocuidado individualista como manera de evitar enfermarse desestimando el contagio a otrxs.

Toda frontera es límite, pero una frontera es el lugar de lo heterogéneo, de lo plural, de lo múltiple, del encuentro de lo diverso. La frontera es *a priori* lugar de paso, de tránsito, pero en tanto tal posee una especificidad que le es propia. Esto puede comprobarse

en cualquier frontera geográfica o toponímica, en cualquier límite entre una zona y otra, entre un país y otro. Desde nuestra perspectiva, podríamos decir que la frontera es el espacio entre los cuerpos. La frontera es la línea que separa a un cuerpo de otro. Pero esa línea no es necesariamente angosta; puede ser ancha, estableciéndose como una distancia entre dos puntos bien distantes. La especificidad del umbral que separa a estos cuerpos es, por ende, aquello que los conecta. La frontera no es entonces sino el espacio que posibilita la conexión entre los cuerpos. Y, si la piel es el límite que el cuerpo impone al mundo, la respiración es capaz de cruzar ese primer límite y de penetrar en el cuerpo del otro. La respiración de los otros puede traspasar la frontera, ingresar a nuestro propio cuerpo e impregnarnos de lo que el otro trae consigo. Es entonces en esa frontera heterogénea, inaprehensible, incalculable, que se da la posibilidad de emergencia de afectos *entre* los cuerpos. Es decir, la emergencia de fuerzas que se ubican en esa distancia dando lugar a un entorno afectivo particular, imprimiendo una especificidad propia a la distancia y haciendo germinar otros modos de saber, aquellos que llamaremos con Suely Rolnik (2018) “saberes-del-cuerpo”.

Buenos Aires⁴

La primera experiencia de aislamiento social, preventivo y obligatorio debido a la pandemia por Sars-CoV-2 se extendió en la ciudad de Buenos Aires entre mediados de marzo y noviembre de 2020; es

⁴ Me interesa reponer aquí una obra performático-sonora en la que se conjugan tres elementos sobre los que estamos reflexionando: el cuerpo, la respiración y la experiencia de territorialización en la ciudad de Buenos Aires. Se trata de *Siete haikus alrededor de Buenos Aires*, de Martín Liut (<http://martinliut.com.ar/siete-haikus-alrededor-de-buenos-aires>). La obra integró el espectáculo *Zona canción* (2015) (<http://martinliut.com.ar/zona-cancion-de-ciudad-y-fabulas>), y trabaja sonoramente textos de Pablo Katchadjian, proponiendo un juego en el que la respiración ocupa un lugar central. Junto a ella aparece ineludible la ciudad de Buenos Aires. El prólogo a la obra indaga en el fraseo de “buenos aires” (<https://soundcloud.com/martin-liut/bnsrs-ueoaie>).

decir, atravesamos el otoño, el invierno y buena parte de la primavera en confinamiento estricto. El 20 de marzo se anunció que a las 00:00 horas de ese día comenzaría a regir un tipo de cuarentena que se definió como ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio).⁵ Este anuncio nos encontraba a cuatro días del 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Las acciones que se desarrollarían con motivo del aniversario del último golpe de estado estaban en buena medida ya organizadas y programadas, por lo que movimientos de Derechos Humanos, agrupaciones y colectivos artísticos se vieron en la necesidad de transformarlas urgentemente. Esto hizo que el 24 de marzo fuera un provechoso campo de prueba para el desarrollo de nuevas formas de incidir artísticamente en el ámbito de lo común y se establecieron como experiencias en confinamiento de las cuales abreviarían las prácticas colectivas artístico-políticas subsiguientes.

Un año después, el 24 de marzo de 2021, nos encontró reinventando modos de “volver a las calles”, como denominó el artista Martín Seijo, director de la Compañía de Funciones Patrióticas, a ese tiempo aún definido por la epidemia pero también preñado de expectativas de “postnormalidad”. En el AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires), una nueva delimitación del territorio que incluye a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y al primer cordón industrial y suburbano asumiendo la porosidad de las fronteras entre ambos,⁶ el verano fue vivido como momento de salida del largo encierro y

⁵ Ver texto del discurso del presidente en: <https://www.caserosada.gob.ar/informacion/discursos/46783-palabras-del-presidente-de-la-nacion-alberto-fernandez-luego-de-su-reunion-con-los-gobernadores-para-analizar-la-pandemia-del-coronavirus-covid-19-desde-olivos>

⁶ El AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires) está compuesto por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y cuarenta localidades de la provincia de Buenos Aires ubicadas en la zona conocida como el “Gran Buenos Aires”. El AMBA posee la concentración urbana de mayor densidad de la Argentina, que según el censo de 2010, representa el 37% de la población total del país. Fuente: <https://www.buenosaires.gob.ar/gobierno/unidades%20de%20proyectos%20especiales%20y%20puerto/que-es-amba>

se experimentó una explosión de apertura que fue la expresión de la fantasía del fin de la pandemia. En sintonía con la necesidad de regreso a algún tipo de sociabilidad manifestada por la sociedad en su conjunto y expresada como presión política por parte de la oposición partidaria y mediática, entre el 17 de febrero y el 2 de marzo, luego de un año completo sin presencialidad en ninguno de los niveles educativos, se lanzó una escolaridad híbrida, que combinaba presencialidad y virtualidad en los niveles iniciales, primario y secundario. En esos primeros meses del año, además, se puso en marcha de manera sostenida el plan de vacunación estratégico, gratuito y voluntario a nivel nacional que había sido publicado en diciembre.⁷ Todo esto aumentó la sensación de que la pandemia era cosa del pasado, mientras los contagios de Covid-19 iban en aumento y las — en ese entonces — nuevas variantes del virus originadas en Manaus y en el Reino Unido (más agresivas y más contagiosas que las conocidas) comenzaban a tener transmisión comunitaria. Tal es así, que durante la semana del 5 de abril se comenzó a hablar del inminente colapso del sistema de salud en el área del AMBA. El miércoles 7 de abril desde el Estado se sugirió reducir la movilidad y se tomaron leves medidas en ese sentido.⁸ El día 15 de abril el presidente Alberto Fernández (2019-2023) comunicó una serie de disposiciones que, entre otras, incluían el cierre de la presencialidad en todos los niveles educativos, el toque de queda entre las 20:00 y las 6:00, y el cierre de actividades en espacios cerrados entre el 16 y el 30 de abril.⁹ La Ciudad Autónoma de

⁷ Plan estratégico de vacunación: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/coronavirus-vacuna-plan-estrategico-vacunacion-covid-19-diciembre-2020.pdf>

⁸ Ver texto del discurso del presidente en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/47662-anuncio-del-presidente-de-la-nacion-alberto-fernandez-acerca-de-la-extension-de-los-protocolos-obligatorios-por-el-aumento-de-casos-del-nuevo-coronavirus-covid-19-desde-la-quinta-de-olivos>

⁹ Ver texto del discurso del presidente en: <https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/47674-anuncio-del-presidente-de-la-nacion-alberto-fernandez-sobre-nuevas-medidas-debido-al-aumento-de-casos-del-nuevo-coronavirus-covid-19-desde-la-quinta-de-olivos>

Buenos Aires (CABA) no acató la medida en lo que respecta a la suspensión de la presencialidad en los niveles iniciales, primario y medio, y envió un pedido de amparo a la justicia. En el momento en que la segunda ola estaba comenzando a hacer mayores estragos que la primera, la educación representó el botín con el que las dos posiciones políticas más fuertes del país medirían sus fuerzas. Dos semanas después, la justicia falló en favor de CABA. Las escuelas de la ciudad nunca abandonaron la presencialidad, lo que motivó disputas sindicales, paros docentes, el surgimiento de organizaciones sociales como “Vecinxs autoconvocadxs de CABA”¹⁰ y nuevas apelaciones a la justicia, además de un incremento de contagios en personas vinculadas a la educación.

En medio de la tensión política que tendría a la educación como botín, aunque la fantasía de “postpandemia” duró poco, las conmemoraciones del 24 de marzo de 2021 estuvieron teñidas — como dijimos — por la expectativa de “volver a las calles”. Esta recuperación del espacio urbano debía contemplar los nuevos protocolos de interacción entre los cuerpos. Los cuidados aprendidos parecían adaptarse bastante bien a las posibilidades de intervención en el espacio público. Es decir, considerando la nueva evidencia que en ese momento ya demostraba que la principal fuente de contagio del virus se da a través de aerosoles (aunque la OMS y organismos dependientes no lo hubieran aceptado todavía), encontrarse en espacios al aire libre, con distancia de dos metros entre los cuerpos y uso permanente de barbijos no parecía ser un problema irresoluble para el despliegue de acciones artivistas, como sí lo era para otro tipo de actividades.

Durante el largo año de confinamiento estricto, surgieron interrogantes respecto de cómo sería la recuperación de la calle. Entre las preguntas que nos hacíamos y a las cuales podemos comenzar a dar respuestas temporarias e inestables, se encuentran: ¿cómo serán

¹⁰ Sitio web oficial: https://www.facebook.com/vecinxsaautoconvocadxs.caba/friends_all

las formas de activismo que acompañen los distintos momentos de la salida de la pandemia? ¿Qué formas adoptarán las nuevas corporalidades colectivas? ¿Cómo serán sus formas de lucha, de resistencia, de creación y de acción colectivas? ¿Qué nuevas relaciones entablarán los espacios físico y virtual? ¿Redefiniremos el espacio público? ¿Cómo?

Partiendo de la hipótesis de que en la afectividad se gesta un modo de construcción política (Ahmed, 2015), el análisis de las emociones y de los afectos se presenta como puerta de entrada posible para tantear respuestas a estas preguntas.

Propongo comenzar indagando estas problemáticas en dos experiencias que describiré a continuación, y que se desarrollaron en el marco de la conmemoración del 24 de marzo en Buenos Aires: *Cartografías de la Memoria, la ESMA y el barrio*, de la Compañía de Funciones Patrióticas y el colectivo M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs), (21 de marzo de 2021, 16 hs.) y *Los barrios tienen memoria*, coordinado por la Compañía de Funciones Patrióticas (24 de marzo de 2021, 19 hs.).

Re-territorializar el cuerpo: *Cartografías de la Memoria, la ESMA y el barrio*

El domingo 21 de marzo a las 16 horas se desarrolló un recorrido audioguiado por el entorno urbano de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), donde funcionó el principal centro clandestino de detención, torturas y exterminio del país durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). El recorrido incluía en su trayecto intervenciones artísticas y performáticas, y fue desarrollado por la Compañía de Funciones Patrióticas y el colectivo M.A.F.I.A. (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs), con el apoyo del Espacio Memoria ex ESMA y el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Debido a la

situación epidemiológica, la actividad fue restringida sólo a invitadxs y se siguió el protocolo de prevención de Covid-19 oficial. Durante el recorrido se realizó un registro fílmico que luego se difundió a través de las redes de las instituciones organizadoras. La invitación a participar de la actividad se envió por mail y en la misma se daban las siguientes indicaciones:

Se solicita concurrir con ropa cómoda, agua, barbijo, alcohol en gel, y mantener distancia de 2 metros.

La actividad comenzará a las 16 hs. El punto de encuentro será el ingreso al Espacio Memoria, en Avenida del Libertador 8151. Se ruega llegar con 15 minutos de anticipación.

Por tratarse de una audioguía, cada invitado/a deberá concurrir con un teléfono celular y auriculares. Recomendamos descargar previamente la aplicación de Izi Travel siguiendo este instructivo:

1. Ingresar a la tienda de aplicaciones desde un Smartphone.
2. Buscar la aplicación **izi.TRAVEL @izi.travel**
3. Descargar la aplicación e instalarla en el equipo.
4. Abrir la aplicación y buscar **Cartografías de la Memoria**.
[Las negritas son del original.]¹¹

Esta experiencia se propuso “atravesar las distintas temporalidades, espacios y sentidos que rodean al actual Espacio Memoria a través de un recorrido histórico y poético que interpela” problemáticas que giran en torno a cuáles son los límites del centro clandestino de detención (CCD), qué muestra y qué oculta el espacio, cuáles son los restos del terrorismo de estado y cómo se construyen los recuerdos en ese espacio. La propuesta hace explícito su asiento teórico en ideas de Pilar Calveiro, politóloga y sobreviviente de la ESMA, quien ha desarrollado reflexiones fundantes respecto de las funciones del “Estado desaparecedor”, que no solo eliminó a las

¹¹ Correo electrónico recibido por la autora el 19 de marzo de 2021. En el mismo se indicaba el cambio de fecha de la actividad que, por cuestiones climáticas se trasladó del 20 de marzo, fecha programada originalmente, al día siguiente.



Cartografías de la Memoria, la ESMA y el barrio, Compañía de Funciones Patrióticas y M.A.F.I.A., 2021.

FOTOGRAFÍA: Lorena Verzero

voces opositoras sino que generó un efecto de parálisis a través de la instalación de una atmósfera de terror. “Así, los CCD se ubicaban en ‘secreto’ en medio de la trama urbana, pero también, y desde ahí, ‘del otro lado de la pared’, como un ‘secreto a voces’” (mail de invitación a la actividad).

El recorrido autoguiado permanece disponible y puede ser realizado activando la aplicación *in situ* o imaginando el trayecto desde donde unx se encuentre físicamente.¹² La acción se llevó a cabo el día 21 de marzo y el lanzamiento de la autoguía, el 24, Día de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Al mediodía del mismo 24 la página se cayó, lo cual fue interpretado como un hackeo:

De repente, no se podía escuchar más la audioguía en izi.travel. La gente del Conti cree que fue un hackeo porque para acceder a ese contenido y modificarlo o borrarlo necesitás una clave. [...] Hasta donde sé, no se pudo saber quién fue. (Martín Seijo en conversación con la autora a través de *WhatsApp*, 12 de abril de 2012.)

Todo el material volvió a estar disponible en menos de 24 horas, pero el día del lanzamiento de la audioguía tuvo pocas escuchas. Esta situación puede interpretarse en una serie de acciones vandálicas y otros tipos de ocupación del espacio público físico y virtual desplegados por sectores de derecha que en los últimos años han tenido una participación *in crescendo* en la arena pública, y que es materia de un análisis particular.

¹² El recorrido autoguiado se encuentra en: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2021/03/cartografias-de-la-memoria.php>

Borrar las fronteras: *Los barrios tienen memoria 2021*

La experiencia de *Los barrios tienen memoria* cuenta ya con cuatro ediciones (2017 a 2020)¹³ y con un antecedente fundacional en *Una topografía de la memoria* (2016). En trabajos previos (Verzera, 2020a, 2020b, 2020c, 2021) me he ocupado de algunas de esas experiencias y del proyecto “relato situado” en su conjunto desde distintas perspectivas críticas.

Mientras que la experiencia de *Los barrios tienen memoria 2020* se trasladó al espacio virtual, la propuesta de este año consistió en “volver a las calles”. La convocatoria se diferenció de las anteriores

¹³ El mail de invitación a participar de la acción en 2021 resume las obras de recorrido anteriores de la siguiente manera: “El 24 de marzo de 2017, se dio inicio a esta movida interbarrial con “Relato Situado. Almagro tiene Memoria, 41 años, 41 acciones”, evento que consistió en la intervención artística de todas las baldosas colocadas en ese barrio. Dicho evento, declarado de interés para la defensa de los DDHH por la Legislatura, logró convocar a más de 300 personas. Al año siguiente, se logró expandir la propuesta a otros barrios de la ciudad de Buenos Aires. Con tal fin, se organizaron cuatro recorridos bajo el título “Relato Situado. Los Barrios tienen Memoria 2018”. Dos de ellos tuvieron lugar en Almagro, otro en La Paternal, y el restante en Villa Crespo. Nuevamente la Legislatura declaró a esta actividad de interés para la defensa de los DDHH. Sumando las distintas propuestas, asistieron alrededor de 500 personas. En 2019, el evento contó con recorridos en Almagro (2), Chacarita y Villa Crespo. Bajo el título “Relato Situado. Los Barrios tienen Memoria 2019”, se logró congregarse a más de 500 personas. Por tercera vez consecutiva, la Legislatura apoyó con la declaración de interés. En 2020 la convocatoria iba a extenderse a seis barrios porteños (Almagro, Boedo, Caballito, Parque Chas, Palermo y Villa Crespo), pero el evento no pudo realizarse de manera presencial a causa del aislamiento social preventivo y obligatorio dispuesto por el COVID-19. Por lo tanto, se adaptó la propuesta a un formato virtual con el título #LosBarriosTienenMemoria2020. El 24 de marzo, más de 50 artistas subieron a sus redes sociales video-relatos homenajeando a víctimas del Terrorismo de Estado, asociando su trabajo al *hashtag* antes mencionado. Para 2021, el objetivo es llegar con estos relatos especialmente a la mayor cantidad de vecinxs de cada barrio, a las personas que pasan ocasional o habitualmente por esas baldosas. Además, la acción tendrá su correlato en las redes sociales. Esta edición también se destaca por la puesta en funcionamiento de una página web que servirá como archivo histórico del evento.”

por su carácter abierto: se citó a todxs aquellxs artistas de cualquier disciplina que quisieran intervenir baldosas por la memoria y así dar forma a un trabajo colaborativo.¹⁴ De esta manera, el día 24 de marzo entre las 19 y las 20 hs. se accionó simultáneamente en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires. Se propuso subir registros a las redes con el *hashtag* #LosBarriosTienenMemoria2021 durante la acción misma, de manera que las performances pudieran ser seguidas en tiempo real a través de *Facebook e Instagram*.

Se creó el sitio web www.losbarriostienenmemoria.com.ar, que ese día funcionaría como orientación de las intervenciones, a través, por ejemplo, de un mapa de las baldosas sobre las que se accionaría, pero también y de ahí en más, como archivo de todas las ediciones de *Los barrios tienen memoria*.

La intervención contó con la coordinación general de la Compañía de Funciones Patrióticas y con la participación de casi cincuenta artistas y varios grupos: Victoria Abella, Carolina Alonso, Teresita Amato, Celina Andaló, Rocío Arisnabarreta, Gabriela Ballesta, Mariela Beker, Carla Bettino, Marcela De Cock, Maximiliano de la Puente, María Paula Doberti, Maite Elias Costa, Valeria Erlijman, María Gil Araujo, Cintia Gómez, Marina Kamien, Débora Kirnos, Laura Kuperman, Luciana Lagorio, Luis Lerman, Laura Lina, Ramiro Manduca, Pía Mansueto, Silvia Márquez, Cecilia Molina, Nora

¹⁴ En el mail de invitación a participar de la acción, se incluyó el siguiente texto respecto de las baldosas por la memoria: “Desde 2005, el colectivo de Barrios x Memoria y Justicia gestiona, realiza, coloca y protege las Baldosas por la memoria, que constituyen un homenaje a los detenidos-desaparecidos y/o asesinados por el Terrorismo de Estado, antes y durante la última dictadura cívico militar argentina. A través de ellas se deja una marca, una huella de su paso al señalar en la vía pública los lugares donde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron o donde fueron secuestrados o asesinados.

Las baldosas, confeccionadas y redactadas junto a familiares y amigxs de víctimas de la represión, vuelven a darle entidad y presencia a los nombres que en ellas se inscriben, materializan su memoria, nos permiten reconstruir las historias de vida y militancia, reivindicar el compromiso político y la lucha de nuestros militantes populares. Trazan un puente entre las distintas generaciones, entre el pasado y el presente, evitando el olvido y fortaleciendo las políticas de Memoria, Verdad y Justicia.”

Moreno, Raúl Moreschi, Sonia Novello, Clara Ortíz, Juan Palacios, Mariana Eva Perez, Noelia Prieto, Lola Proaño, Mercedes Quintás Le Fur, Juan Risso, Nilda Rosemberg, Macarena Russo, Roberto Sabatto, Martín Seijo, Alejandro Suárez Pryjmaczuk, Javier, Swedzky, Diana Tarnofsky, Nahuel Tellería, Gabriela Testa, Paula Tortosa, Martín Urruty, Lorena Verzero, Leo Volpedo, Archivo de la Memoria Popular de la Villa 20, Compañía de Ataque, Teatro y Política en Latinoamérica (IIGG-FSOC-UBA), y Trillos.

Saberes-del-cuerpo: Dejar que el deseo nos mueva

A partir de la idea de cuerpo como espacio material de inscripción de emociones y de ideologías, en un artículo anterior (Verzero, 2020b) propuse un breve recorrido por los *relatos situados* realizados entre 2015 y 2018 con la intención de reflexionar en torno a cómo producen sentidos estas intervenciones. En ese artículo partía de la hipótesis de que su productividad radica en la afectación y en la emocionalidad que se generan en los recorridos urbanos y en el carácter colectivo de esas emociones. Me interesaba pensar a través de qué mecanismos la emocionalidad produce sentidos capaces de transformar o de multiplicar modos de ser o formas de hacer.

Tras un año y medio de confinamiento global, es posible pensar el encierro como un exilio de los espacios y de los modos de habitarlos que teníamos. Nos han sido sustraídos no solo los recorridos habituales, con sus olores y colores, sino todas las sensaciones con las que construíamos las cartografías cotidianas. Ciertas condiciones que en algunos territorios recientemente habilitaron la posibilidad de un retorno a los espacios comunes, sumadas a la utopía que albergaba el comienzo de aplicación de la vacuna, comenzaron a dar forma a una sensación de postpandemia que, hacia marzo de 2021, resultaba más efecto del deseo que una realidad inmediata, pero esa pulsión por volver a habitar los cuerpos colectivamente y

re-territorializar las experiencias llevó en germen algunos modos de ejercerlo. Es en ese contexto que algunas experiencias escénicas reinstalaron la posibilidad de activar artísticamente en el espacio público. En ese sentido, la imaginación de un futuro post-pandémico aparece construida a partir de la recuperación del encuentro físico.

Las conmemoraciones del 24 de marzo habitualmente se caracterizan por tener una fuerte carga emotiva y en 2021 ese aspecto se profundizó. Muchxs de nosotrxs hacía más de un año que no nos encontrábamos en persona. Si bien los dos casos presentados consisten en acciones que operan sobre lo político y que intentan incidir en el terreno de la política, la experiencia más contundente se dio a escala micropolítica: el aspecto más transformador de las intervenciones con motivo del 24 de marzo de 2021 estuvo signado por la paradoja de la proximidad de los cuerpos incluso manteniendo la distancia que indica el protocolo de cuidados. La potencia de activación micropolítica definió a cada uno de los momentos. La acción micropolítica — explica Paul B. Preciado, en el prólogo a Rolnik 2019: 14 — “es la gestión colectiva y creativa del malestar para permitir la germinación de otros mundos”. El activismo, con su posibilidad de construir comunidades creativas y colaborativas temporales, atesora la potencia de favorecer la imaginación de estrategias para habitar el malestar generado por el régimen que llamaremos con Rolnik (2019) “colonial-capitalista”, y entre esas estrategias se destaca la transfiguración.

Podríamos decir que la recuperación de la interconexión durante las experiencias reactivó el “saber-del-cuerpo” (Rolnik, 2018, 2019: 47-48). Ese “saber-del-cuerpo”, “saber-de-lo-vivo” o “saber-eco-etológico” consiste en un modo de conocer que no es equivalente al conocimiento sensible o relacional del sujeto. Se trata de una capacidad “extrapersonal-extrasensorial-extrapsicológica-extrasentimental-extracognoscitiva”, que produce una experiencia propia de lo que en textos anteriores Rolnik definió como “cuerpo vibrátil” y, luego, como “cuerpo pulsional” (Rolnik, 2019: 47-48). El saber-del-cuerpo se tramita a través de los afectos que nos permiten descifrar el mundo,

definidos por Rolnik como los efectos en el cuerpo de las fuerzas de la biosfera. Este saber-del-cuerpo es un saber-viviente que se activa y funciona como nuestra brújula. De acuerdo con la autora, mientras que como sujetos aprehendemos el mundo a través de la percepción, los cuerpos lo hacen a través de los afectos. Y, mientras que como sujetos nos relacionamos con otros a través de la comunicación, los cuerpos lo hacen a través de la transverberación. “Transverberar” — apunta Rolnik, 2018 — alude a reverberar, a diseminar y a traslucir... Se trata de una especie de resonancia intensiva o resonancia entre afectos. El conocimiento no es el de la razón, sino el del saber-del-cuerpo, de lo viviente, del saber-eco-etológico.

A partir de este tipo de saber es posible pensar la resistencia. Rolnik hará alusión en particular a la resistencia del movimiento de mujeres, pero en el mismo sentido es posible pensar que la construcción de memorias respecto de la violencia política y del terrorismo de Estado activa sin duda saberes-del-cuerpo que son actos de resistencia. Estas políticas de reproducción de la vida son en sí mismas decolonizadoras y construyen territorios micropolíticos en los que es posible hacer germinar nuevas formas de hacer.

Sostener la distancia de la frontera que separa y conecta a los cuerpos y, a pesar de ello, dejar que ocurra allí la generación de afectos ya es resistir. Habitar el cuidado mutuo sin prescindir de la posibilidad de presencia física de los cuerpos poniendo la tecnología al servicio de los sujetos para evitar acortar la frontera de cuidados es resistir al virus, al disciplinamiento sistémico de los cuerpos y a la fagocitación que la tecnología es capaz de imprimir sobre los individuos alienados.

En ese sentido, en lo que respecta a las relaciones entre virtualidad y presencialidad, el 24 de marzo de 2021 se invirtió la carga de la prueba que se dio en las experiencias de años anteriores: la presencia ganó terreno simbólico ante la zona virtual de las acciones. Si durante el confinamiento de 2020 pudimos comprobar la constitución de una nueva ágora en el espacio virtual, en algunas de las acciones del 24 de marzo de 2021 fue posible constatar la eficaz

puesta al servicio de las herramientas tecnológicas para la construcción de un espacio físico común recargado de afectos.

En muchos casos, las herramientas tecnológicas fueron puestas al servicio de las performances con corporalidades presentes. Es decir, aunque ciertas intervenciones pasaran centralmente por la puesta en marcha de dispositivos tecnológicos, el uso de aplicaciones apareció naturalizado y sensiblemente colocado en un segundo plano frente a lo trascendente de la emocionalidad de los cuerpos conectados. Por ejemplo, la acción realizada por el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (que coordino en el IIGG-UBA) consistió sencillamente en la lectura de códigos QR dispuestos en torno a la baldosa de José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, pero la tecnología al servicio de la acción permitía que ese mundo que aparecía en forma de textos o imágenes al leer un código con el celular, entrara en conexión con la potencia de las miradas, de los cuerpos y de las voces de lxs participantes.

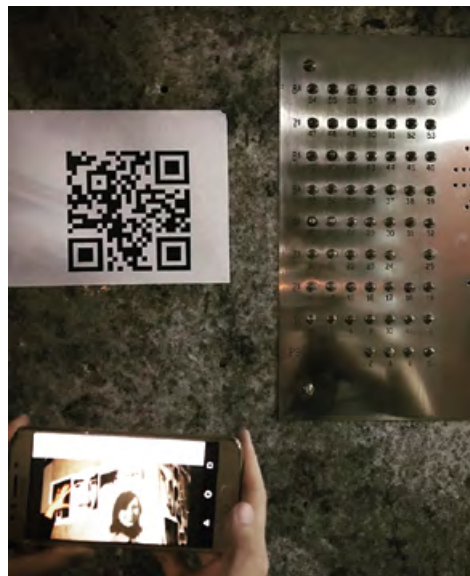


Los barrios tienen memoria 2021, Compañía de Funciones Patrióticas. Intervención del Grupo de estudios sobre Teatro contemporáneo, política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Baldosa José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit. En la imagen del celular se ve a Rosa Rosinblit, actual vicepresidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, madre de Patricia y abuela de Mariana Eva Perez, integrante del Grupo de estudios, el día en que se colocó la baldosa. El cuerpo que sostiene el celular es el de la misma Mariana.

FOTOGRAFÍA: Lorena Verzero

El pasado ingresó casi fantasmagóricamente para hibridarse con los cuerpos conmovidos por ese “volver a estar ahí”. Las fronteras entre virtualidad y presencialidad se rompieron, dando paso a una presencia ubicua de diversos modos de corporalidad coexistentes. El encuentro produjo una sensación mágica en la que los cuerpos del presente, juntos luego de un año, y junto también a los cuerpos del pasado, actualizaban en una sola temporalidad las catástrofes de la dictadura y de la peste. Presente y pasado ya no representaban dos temporalidades separadas; la frontera temporal también se fracturó instalando un tiempo alternativo, producto de la activación del deseo. Esta liminalidad operó como germinadora de los saberes-del-cuerpo, subrayando el carácter micropolítico de la posibilidad transformadora del hacer creativo colectivo. Al mismo tiempo, su imbricación con un movimiento de resistencia en favor de la construcción de memorias de la última dictadura no lo expropiaba de su implicancia a escala macropolítica.

Los barrios tienen memoria 2021, Compañía de Funciones Patrióticas. Intervención del Grupo de estudios sobre Teatro contemporáneo, política y Sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Baldosa José Manuel Perez Rojo y Patricia Julia Roisinblit. El código QR nos lleva a ver las fotografías de José y Patricia que se pegaron en ese mismo lugar el día en que se colocó su baldosa. La fotografía permite ver el código QR pegado en la pared y en la pantalla del celular, las imágenes a las que nos lleva ese código. El celular y las manos que lo portan son los de la hija de José y Patricia, Mariana Eva Perez.
FOTOGRAFÍA: Lorena Verzero



En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2021) analizaba las diferentes y paradójicas relaciones que el activismo entabla con el espacio público (físico o virtual) y, en particular, con las instituciones. Los casos presentados aquí comprueban que no parece haberse modificado el modo de intervención en el espacio público de la ciudad ni la relación con las instituciones, que se mantiene en su característico tenso vínculo de necesidad mutua. El elemento dinamizador de esta “vuelta a las calles” estuvo dado sin dudas por la intensidad de la emocionalidad depositada en las relaciones entre los cuerpos y en la recuperación material del uso de los espacios.

La alteración y la afectación de los espacios urbanos y escénicos a través de la realización de este tipo de *time based art* (Groys, 2018: 98) o *site specific art* (o ambos a la vez) ocurre en tanto que la experiencia del espacio está indisolublemente ligada a la activación de afectos en él, a la codificación de la afectividad en relación con las emociones esperables en ese lugar en una situación de paso cotidiana y a las posibilidades de una emocionalidad diferente motivada por la intervención artística. La posibilidad de proyección de otras emociones está dada por la existencia de una “emocionalidad colectiva” que puede asomar en la intersección entre el “yo” y el “nosotros” durante la experiencia activista. Eso es lo que este 24 de marzo vimos potenciado.

Ahora bien, en aquel artículo de abril de 2020 y en diálogo con otrxs intelectuales, Butler ya avizoraba que el tiempo pandémico se caracterizaría por una profundización de dos posiciones antagónicas:

Cuando el discurso público se vuelque a esa pregunta, sobre cómo re-comenzará el mundo, podríamos imaginarnos que va ser o el mismo mundo (con sus desigualdades intensificadas) o un nuevo mundo (en el que reconozcamos nuestra igualdad radical y nuestra interdependencia) (Butler, 2020).

El virus no solo nos hizo conscientes de lo cerca que estamos de lxs otrxs, demostrándonos interconectadxs a través de la superficie de nuestra piel y del aire que respiramos, sino que expuso la potencia

que portan los actos en favor de la continuidad profundizada de las desigualdades sistémicas y aquellas que se orientan hacia la igualdad de derechos y de condiciones. El regreso a las calles con el tipo de acciones que aquí presentamos ofrece modos de construcción de corporalidades en contacto en entornos cuidados. La fuerza que posean tal vez radique en la insistencia, en la acción en redes micro-políticas y en la capacidad de sostenerlas ante la prepotencia de una geo-política que negocia con los cuerpos y está dispuesta a todo.

Remuevo aire

*Y con la mano abierta
remuevo aire
para sentir el frío.*

[PABLO KATCHADJIAN]¹⁵

Termino de revisar este texto en los últimos días de transitar la experiencia del Covid y en medio de una ola de frío polar en Buenos Aires. El virus entró a nuestra casa, a nuestros cuerpos. No sabemos cómo. ¿A través de un paquete, tal vez? ¿De la piel? ¿Del aire?

Sin que sepa cómo, el virus entró en mi cuerpo y comenzó a actuar conforme respondía cada zona afectada. Si en muchos momentos de este año y medio, salir a la calle generaba el efecto de estar dentro de una película de ciencia ficción, la sensación de tener el virus dentro del cuerpo se sentía como parte de la misma película. En mi caso, el virus comenzó atacando a la cabeza. Al día siguiente avanzó sobre la garganta y en poco tiempo se fue apoderando de cada una de las funciones vitales. Luego, cedió la

¹⁵ Haiku de Pablo Katchadjian que integró la obra *Siete haikus alrededor de Buenos Aires*, de Martín Liut mencionada más arriba: <https://soundcloud.com/martin-liut/remuevo-aire>

intensidad del dolor de cabeza y surgieron profundos dolores en todo el cuerpo y náuseas. Pasó el dolor de garganta pero perdí el olfato. Más tarde llegó la tos y con ella regresó el dolor de garganta, aunque disminuían las náuseas. En algún momento volví a sentir tímidamente ciertos olores, al tiempo que regresaba el dolor de cabeza. Solo después de todo esto, aparecieron dolores en el pecho, palpitaciones y fatiga. De este modo, el Covid parecía actuar en respuesta a las reacciones de mi cuerpo, operando por desgaste, por atomización y dispersión. ¿Es aleatoria esta táctica, que remite a la estrategia de guerrilla? ¿El virus ataca y contraataca según sea la respuesta de cada cuerpo? La respiración no es lo primero sobre lo que arremete. Se guarda este blanco para cuando el cuerpo ya está algo debilitado. Pero ante la resistencia del cuerpo sobre el blanco final, comienza a retirarse. El cuerpo resiste los diferentes embates hasta que el virus se repliega dejando heridas para sanar pero también inmunidad.

Cuando el Covid entró en mi cuerpo, descubrí íntegramente que yo era el otrx. Fue en ese momento que realmente supe cómo traspasamos la frontera. Fue a través de la experiencia del cuerpo que pude comprobar hasta qué punto compartimos el aire de la respiración de otrxs. Supe *con* el cuerpo y *en* el cuerpo que compartimos la respiración, que respiramos juntxs, no solo con quienes creemos que respiramos el mismo aire, sino incluso con quienes no lo planeamos, no lo sabemos conscientemente y, tal vez, incluso, no lo deseamos.

La experiencia del Covid me ha revelado más que cualquier otra que soy lxs otrxs con lxs que respiramos juntxs. Y es esa tal vez la zona de transformación a seguir explorando, aquella en la que es posible que germinen nuevas fuerzas vitales de creación y cooperación hacia una revitalización del deseo que encarnan estos saberes-del-cuerpo.

REFERENCIAS

- AHMED, Sara (2004). *La política cultural de las emociones*. México: PUEG-UNAM, 2015.
- BUTHER, Judith. “Rastros humanos en las superficies del mundo”, *ConTactos*, Instituto Hemisférico, Hemisferic Press, 12 de abril (2020): <https://contactos.tome.press/rastros-humanos-en-las-superficies-del-mundo/?lang=es>.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- ROLNIK, Suely. “¿Cómo hacemos un cuerpo?”, entrevista con Marie Bardet. *Lobo suelto*, 8 de mayo de 2018: <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>.
- ROLNIK, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente. Traducción de Cecilia Palmeiro; Marcia Cabrera; Damian Kraus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta limón, 2019.
- TUFEKCI, Zynep. “Why did it take so long to accept the facts about Covid?”, *The New York Times*, May 7 (2021): <https://www.nytimes.com/2021/05/07/opinion/coronavirus-airborne-transmission.html>
- VERZERO, Lorena. “Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino”, en *Revista Historia y Memoria*, Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, núm. 21, junio-diciembre, 2020a. p. 137-172. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/9853

VERZERO, Lorena. “Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: Prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI”, en Pietsie Feenstra y Lorena Verzero (coords.-eds.) / Leonor Arfuch ... [et al.]. *Ciudades performativas : prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, CLACSO — Instituto de Investigaciones Gino Germani — UBA, 2020b. p. 93-106.

VERZERO, Lorena (2020c). “Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados*, la ciudad palimpsesto”, en Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page (coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea*, Buenos Aires: Librería, 2020c. p. 150-171.

VERZERO, Lorena. “Espacios, pandemia y afectos: corporalidades en/para las nuevas ágoras”, en Puppo, María Luisa (ed.) *Espacios y emociones. Textos, territorios y fronteras en América Latina*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2021, en prensa.

El teatro de los comunes: aproximaciones a la poética política popular

(A PROPÓSITO DE DEFENSORES
DE CAUSAS PERDIDAS (2019),
DE AGARRATE CATALINA)¹

GUSTAVO REMEDI

gremedi2@gmail.com

*Levantamos los comediantes
trincheras en cada esquina*

[AGARRATE CATALINA, RETIRADA 2019]

Entre los muchos desafíos que tenemos por delante a quienes nos interesa investigar la relación entre el teatro latinoamericano y la transformación social, en REAL hemos privilegiado tres: a) pensar el modo en que el teatro interviene políticamente y se articula con los procesos de reproducción o transformación social y de las relaciones de poder, b) problematizar “el archivo”, que incluye cuestionar los modos dominantes de definir el teatro de una manera restrictiva y excluyente siguiendo modelos y patrones metropolitanos, a fin de producir un archivo propio y más abarcativo, y c) echar mano y elaborar marcos y herramientas teóricas y metodológicas que nos sirvan para esos dos propósitos.

¹ Argumento presentado en el marco de la “conferencia-laboratorio” *Constituir lo común. Imaginando una nueva vida colectiva*, actividad organizada por el Núcleo Milenio Arte Performatividad y Activismo (NMAPA-Chile), abril de 2021.

A fin de contribuir con esta agenda de trabajo, se persigue aquí poner de relieve varios problemas.

Por un lado, prestar atención a formas de teatro popular, en la medida que se trata de un teatro enraizado socialmente, tanto por su forma de producción como de circulación y recepción. De este modo, se busca sortear el problema endémico de la fractura e inconexión que existe entre “el mundo del teatro” (teatro culto, teatro de arte, las neovanguardias) y la sociedad, así como el de una concepción ilustrada que supone utilizar el teatro como forma de “difusión” cultural (“dar” cultura y “llevar” luz a los que no la tienen) y tomar la parte por el todo (el teatro “de arte” como la única forma válida), invisibilizando otras prácticas teatrales, las de los otros.

Por otro lado, investigar el modo de hacer, de decir y de mover (argumental, afectiva y políticamente) que caracteriza al teatro de los comunes — en este caso, al teatro del carnaval —, tanto en el sentido propuesto por Mijaíl Bajtín (1993, p. 156) en su teorización de los “géneros cómico-serios”, originados y derivados de las fiestas y ritos de carnaval, como en cuanto a abordar el carnaval “como teatro” — un teatro de los tablados, carnavalizado².

Intentamos así contribuir al conocimiento de formas de teatro escasamente estudiadas y comprendidas, puesto que impera el prejuicio de que estas otras formas “no son teatro” o no tienen ningún valor ni significado para los estudios teatrales.

El teatro de los comunes no se limita al teatro de carnaval. Es por ello que nos referiremos, de modo más amplio, a una “escena popular” o plebeya como un ámbito social y cultural que incluye muchos otros espacios, prácticas, medios, formas, lenguajes y sociabilidades: teatro

² Aquí vamos a seguir sus planteos acerca de la cultura popular según es refractada por Rabelais (1987), pero también sobre la poética de Dostoievski (1993) donde desarrolla las ideas de la polifonía y el dialogismo en la novela (Cap. 1), el análisis de la tradición de los géneros cómico-serios que se originan en el carnaval, y el desarrollo de una serie de rasgos y operaciones carnavalescas que se continúan en el diálogo socrático, la sátira menipea, la comedia del arte, la novela moderna (Cap. 4), y en un carnaval-teatralizado o teatro carnavalizado.

comunitario, teatro barrial, teatro callejero, la religión y el fútbol como puestas en escena, intervenciones urbanas, el uso de estrategias teatrales de decir por parte de organizaciones sociales y de sus manifestaciones y apariciones públicas, y mucho más.

Estas primeras cuestiones se relacionan, a su vez, con otras tres: la perspectiva y el sentir popular del mundo y de la vida, afectado por una experiencia diferenciada por su posición social subalterna; la naturaleza intrínsecamente amorfa, movediza y contradictoria de la conciencia popular y también de las formas populares — que complica lo anterior —; el problema más estrictamente político que consiste en sintonizar y metabolizar dialógicamente y críticamente el sentir y la visión de mundo de las clases populares. Es aquí donde los discursos “carnavalescos” juegan su papel articulador y de mediación para la constitución de un sujeto nacional-popular, protagonista y base social de un proyecto transformador de contenido popular.

Tras una primera parte de desarrollo teórico mínimo, que permite construir nuestro objeto (que sigue siendo evitado por los estudios teatrales) e iluminar este enfoque, un análisis parcial del espectáculo *Defensores de causas perdidas* (2019) de la murga Agarrate Catalina³ servirá para adentrarnos en estas cuestiones.

Anclajes de una poética política popular

Hablar de un teatro de los comunes nos remite a dos acepciones o sentidos, contradictorios, pero, a su modo, complementarios. Por un lado refiere a lo compartido: lugar de encuentro, de convivencia, de intercambios con otros. En esta acepción, uno puede pensar en el teatro como laboratorio y experimentación en la “zona de contacto”, fuera de la zona de confort, que pensamos como un teatro en los bordes: “teatro-frontera”, “contaminado” (Remedi, 2009, p.

³ Ver registro de completo de la 3era etapa del Primera Rueda del concurso en el Teatro de Verano del Parque Rodó: <https://www.youtube.com/watch?v=JU8JhP-aSgg>

84). Concepto de frontera que aquí recuperamos y resignificamos desde el proyecto de la transmodernidad (Dussel, 2000 y 2004). A diferencia del proyecto conquistador-civilizador, dicha “frontera” ya no la asociamos al acto de negar, destruir e imponerse a ese otro (a sus experiencias, sus perspectivas, sus cosmogonías, sus formas, etc.), sino que apunta al descentramiento y la travesía, al mutuo reconocimiento, el aprendizaje en dos direcciones, la construcción conjunta, la transformación mutua. Pero un teatro de los comunes también señala en una dirección o sentido divergente: apunta a una clase o a un agrupamiento social (de las clases populares, de los grupos sociales subalternos) definidos por exclusión y por oposición a otros (las clases dominantes) que ejercen su poder y dominio sobre los primeros, y que de Antonio Gramsci en adelante hemos aprendido a pensar en términos de *hegemonía*, es decir, una mezcla de liderazgo, convencimiento, consentimiento y coerción, y de *bloques de poder*, agrupamientos policlasistas encabezados — hegemonizados — por determinados grupos o fracciones, que recogen y capturan momentáneamente el deseo, articulan un consenso y consiguen instituir un poder, un programa (Forgacs, 1988, p. 189-195).

Esta problemática puede replantearse en términos de espacios o esferas culturales separadas y diferenciadas, constituidas histórica y socialmente. Por un lado, una “esfera pública” (“burguesa”), como la llamó Jürgen Habermas (1981), intermedia entre el Estado, lo privado/doméstico y la plebe/la masa, donde se construye la “opinión pública”, que surgió y se desarrolló en Europa en los siglos XVII y XVIII; ligadas a ciertos ámbitos y formas de sociabilidad letrada⁴ (los cafés, los salones, las tertulias, sociedades literarias, clubes de caballeros), en torno a ciertos medios (la letra impresa,

⁴ La noción de cultura letrada, que tomamos de Rama (1984), no debe entenderse literalmente, pues uno de los poderes de los letrados, que gobiernan el mundo de los signos, es establecer qué cabe y no cabe dentro de lo que es cultura válida, de modo que mucho de lo que la gente del pueblo lee, escucha, mira o crea no es considerado como algo que califica como cultura, literatura o teatro. Por esto, históricamente, muchas prácticas y géneros aun siendo literarios o teatrales no son aceptados como tales por los letrados y sus instituciones.

los periódicos, las revistas literarias, la novela) y ciertos principios y reglas (la libertad de pensamiento y expresión, la discusión de la cosa pública y la crítica del Estado, el individuo que habla solo por sí y no en representación de alguien, la argumentación racional, la separación de lo público y lo privado, etc.); y por otro, una esfera pública “popular”, “plebeya” o “proletaria”⁵.

Popular aquí no conlleva, a priori, ninguna asociación de valor o signo político, más allá de la marca de la subalternidad (o de la exterioridad, la exclusión que efectúa el poder), ni debe tomarse como algo fijo o esencial (lo popular es siempre objeto de un juego de constante disputa y captura por ambas partes); apunta sí al conjunto de las prácticas de consumo y producción cultural de las clases populares en un lugar y momento dados⁶, incluida la recepción productiva, y por esto, emerge como un campo adonde ir en busca de los modos de entender el mundo en la perspectiva de las clases populares, que si bien en parte coincide con la hegemonía, en parte *difiere*; a veces, difiere en términos reaccionarios, ligados a hegemonías pasadas, pero otras veces en términos originales e inéditos, que apuntan a la construcción de mundos alternativos, que devienen insumos indispensables, orientadores del rumbo y el sentido del cambio social (Gramsci, 2000, p. 204)

⁵ Ver Antonio Gramsci, “Problemas de la cultura nacional italiana. Literatura popular”, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6, Cuaderno 21 (XVII), México: Era, 2000; Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2013; Edward P. Thompson *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Grijalbo, 1989; Oskar Negt y Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Spheres*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; John B. Thompson, “La teoría de la esfera pública” *Voces y cultura* N^o 10 (1996): 1-10; Gustavo Remedi, “Esfera pública popular y transculturadores populares: Propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas” en *Hermenéuticas de lo popular*, Hernán Vidal, ed., Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992: 127-202.

⁶ Gustavo Remedi, “La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones”, *Revista Encuentros latinoamericanos* Vol. 3, N^o 2 (2019): 1-8.

De aquí la necesidad de prestar especial atención a lo que acontece en esta *esfera aparte*, en este otro espacio social, como parte de otras sociabilidades, a través de otros medios y lenguajes, regidos por otras reglas — en la vereda de enfrente de la esfera pública burguesa y letrada, que históricamente ha sido restrictiva y excluyente —, y que resulta en *otras* experiencias del mundo, constitutivas de una conciencia *diferencial*: otra subjetividad, otra sensibilidad y percepción y visión del mundo y de la vida, otro horizonte y acervo de repertorios culturales, etcétera.

Así, la lectura de periódicos, novelas y revistas literarias en casas de café, salones, clubes y sociedades literarias, que en su origen asociamos al mundo burgués y letrado, tienen como contrapartida otro conjunto de prácticas culturales de los sectores populares: la canción y el teatro popular (tan perseguidos por el reformismo ilustrado); las lecturas orales; los folletines y las novelas por entregas o en ediciones abreviadas y baratas, los géneros “menores” privilegiados por las lecturas obreras y la conversación en las veredas, las porterías y los corredores, y otras especies contemporáneas. En el caso que nos ocupa, las fiestas y el teatro del carnaval que, tomando prestado una figura que Ángel Rama (1982) utilizara para referirse a la novela transculturada, es un poco nuestra “ópera de los pobres”, y al decir de Mauricio Rosencof, “es un poco la Comedia del Arte nuestra (...) y la hacen los guardias de ómnibus, diarieros, obreros del vidrio, trabajadores de los frigoríficos, obreros textiles”⁷.

Este teatro de carnaval, que en Uruguay es de muchos géneros y se manifiesta de diversas maneras, constituye una parte clave y pivotal de la trama de la esfera pública popular.

En tanto tal, supone otra red de lugares y locales (donde se ensaya, donde se representa, donde se concursa, donde los participantes se encuentran antes y después, etc.); otras formas de sociabilidad; medios, lenguajes, principios y reglas propias, que

⁷ Citado en Milita Alfaro y Carlos Bai, “Murga es el imán fraterno”, *La Lupa de Brecha* 14/02/1986.



FIG. 1: Tablado del Museo del Carnaval.
FOTOGRAFÍA: Juan Samuelle, de *El Observador*

hacen a la autonomía relativa del “carnaval como campo”. También otra comunidad de actores culturales que, reformulando lo propuesto por Rama (1982), imaginamos como “transculturadores populares”, en la medida que, a diferencia de los novelistas o teatreros tradicionales, realizan una tarea transculturadora — de selección y combinación de elementos provenientes de diversas culturas — pero situados en esta otra esfera, y por lo mismo, regidos por el imperativo de trasladarlo y traducirlo todo a los términos estéticos y a las formas discursivas propias de estos otros espacios, sociabilidades, sensibilidades y visiones de mundo (Remedi, 1992, p. 143).

Responden así a la asimetría que identificara Agustín Cueva al referirse a las literaturas dominantes u homogéneas — y también a las transculturadas — entre contenidos y formas:

el problema se plantea [...] en términos antinómicos. De una parte, un referente empírico que no puede imponer su forma propia de conciencia como perspectiva hegemónica, capaz de estructurar a la obra en la forma estética pertinente [...] por hallarse ubicado en un nivel subalterno de la formación social que lo engloba y redefine y desde el cual sólo podría engendrarse algún género de literatura popular [...] De otra parte, una forma de conciencia proveniente del polo social hegemónico, pero que por sí sola no basta e incluso puede convertirse en óbice para la adecuada plasmación de aquella materia prima que naturalmente posee su propio espesor, vale decir su propia forma, y requiere por lo tanto un tratamiento estético particular. (Cornejo Polar, 1978, p. 12)

Lo anterior nos conduce a subrayar algunas cualidades de la poética política popular, que la distingue de otras poéticas y políticas — “oficiales”, “cultas” y “serias” —.

Primero, en cuanto a la dimensión o gesto político de situar el teatro y el discurso en la escena plebeya — aun si eso solo no lo signa ni determina políticamente. En “El autor como productor”, Walter Benjamin polemiza con la intelectualidad alemana — a la que se refiere como una “logocracia” o “señorío de los espíritus escogidos” (Benjamin, 1970, p. 84). Dice Benjamin: ‘Cuando Hiller formula su rechazo de los jefes de partido, les concede algo: que ellos pueden estar más enterados de lo importante (...), hablar en un lenguaje más directo al pueblo (...), luchar con más valor que él; pero de una cosa está seguro, que piensan menos (...). Probablemente, pero ¿de qué sirve aquello si políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino, como lo expresó una vez Brecht, el arte de pensar en las cabezas de los demás?’ (p. 84). En una nota al pie el traductor agrega una frase tachada en el manuscrito:

cuando los pacifistas ilustrados hacen el intento de suprimir la guerra sirviéndose de argumentos racionalistas, el efecto que producen es simplemente ridículo. Pero cuando las masas en armas comienzan a esgrimir contra la guerra los argumentos de la razón, ello entonces sí significa el fin de la guerra. (Benjamin, 1970, p. 84)

Una segunda cuestión gira en torno a la belleza y la innovación artística, y su insuficiencia si no se contempla el sentir y la perspectiva popular. En “El público y la literatura italiana”, dice Antonio Gramsci:

La belleza no basta. Se requiere un determinado contenido intelectual y moral que sea la expresión elaborada y lograda de las aspiraciones más profundas de un determinado público, o sea de la nación-pueblo, en cierta fase de su desarrollo histórico (Gramsci, 2000b, p. 8).

Esta tarea suele representar un obstáculo empinado para los intelectuales y los artistas tradicionales pues:

los intelectuales no salen del pueblo, y aunque incidentalmente alguno de ellos sea de origen popular, no se sienten ligados a él, no conocen y no sienten sus necesidades, sus aspiraciones, sus sentimientos difusos, sino que, frente al pueblo, son algo separado, sin raíces, una casta (Gramsci, 2000b, p. 43).

En esto les aventajan los transculturadores populares, por estar familiarizados con las formas y las perspectivas populares, por saber moverse en la esfera pública popular, conocer el terreno y manejar las reglas de estos otros campos de arte — del arte popular.

Una tercera cuestión, en efecto, tiene que ver con los medios, las formas y los lenguajes — con la poética política — que nos devuelve a la querrela entre Georg Lukács y Bertolt Brecht. En su discusión en torno al realismo, también Brecht se refirió a esta separación

entre los artistas que escriben extranjero y desde y para el pueblo-nacional, e insistía en la necesidad de “un arte realista [que aporte “una verdad liberadora”] y popular”. Sin embargo, Brecht entendía “realista” en un sentido distinto al que tenía en mente Lukács. En el caso de Brecht, si bien el arte debía “descubrir el complejo causal social, desenmascarar los puntos de vista dominantes” (verdad de contenido), “no supone un lenguaje o estilo realista en el sentido burgués decimonónico y europeo” (verdad de forma o de apariencia). Es “realista y popular” en tanto

que de un modo inteligible para las masas *toma sus formas de expresión* [que puede ser fantástica, delirante, excéntrica, tosca, masiva o arcaica] y las enriquece, *toma su punto de vista* [que es ciertamente complejo, heterogéneo, contradictorio, mezcla de elementos dispares] y lo afianza y lo corrige (Brecht, 1973, p. 237). [El subrayado es mío.]

¿Pero cómo lo enriquece y lo corrige? Si aceptamos ahora el planteo de Bajtín (1987, 1993, p. 13-72) en su estudio de la novela moderna: mediante una poética polifónico-dialógica que se origina en los rituales y fiestas de carnaval y se continúa en los géneros “cómico-serios”, hasta llegar al teatro de carnaval de la actualidad, entre otras expresiones.

Por esto el teatro carnavalizado y el carnaval como campo — como conjunto de propuestas en diálogo y en conflicto — contiene una cualidad removedora y transformadora, que será lo que aprovecharon, cada cual a su turno el diálogo socrático, la sátira menipea, la novela polifónica, etc. Se trata de un discurso en un *espacio* y una *ocasión* excepcionales (que ponen en suspenso el mundo y habilitan la imaginación, la vivencia de otro mundo, “al revés”, o enderezado), que es producido por y circula *entre un cierto público* — que el carnaval habilita y convoca por muchas vías, sin tantas barreras —, y sobre todo, *de un modo* adecuado en varios sentidos: por su modo de presentarse (voz, disfraz, música, gestualidad, etc.) — “con la boca de costado” —, por su contenido y perspectiva, según Bajtín



FIG. 2: Espectáculo *Defensores de causas perdidas* (2019), Agarrate Catalina.

FOTOGRAFÍA: Juan Samuelle, de *El Observador*. Cortesía del autor.

(1987, 1993), por una concepción carnavalesca del mundo y de la vida: su carácter cómico-serio (la “liberación total de la seriedad de la vida” [1987, p. 221]), la búsqueda polifónico-dialógica de la verdad, por la doble visión o perspectiva paródica e irónica, las operaciones de inversión, humanización, aterrizaje, actualización, rebajamiento, destronamiento regenerador, etc.

El espectáculo *Defensores de causas perdidas* habla de muchas luchas políticas, de lucha de clases, y hasta de revolución. Pero lo que al final signa (resignifica) el discurso, es que está dicho en carnaval, de un modo carnavalesco: por mensajeros y brujas con las caras pintadas y disfraces de fantasía, que tienen un modo singular y propio de presentarse, moverse, decir, gesticular, pensar; con un timbre de voz, un fondo o base sonora propios, una cierta lógica de pensamiento y estructura discursiva argumental (que afirma tachando, que se burla de lo serio, que se toma la comicidad en serio, que ríe llorando, o “de carcajadas dolidas”, etc.). Dice el coro,

criticando las redes: “*detrás del anonimato / cualquier cobarde se ampara / valientes somos nosotros / que disfrazados / atrás del coro / y maquillados / con mil apliques / que hacen el rostro irreconocible / ivenimos a dar la cara!*” (Defensa del Salpicón).



FIG. 3: Cuplé de la Causa perdida N° 1917.

FOTOGRAFÍA: José AriSi, CarnavalenFotos.com. Cortesía del autor, para su uso exclusivo en este ensayo

Del mismo modo, su consigna, su arenga — “defender las causas perdidas”, “*nuestras causas... perdidas*”, como se subraya con la acentuación —, dichas por ellos, allí, ante sí y de esta manera, remite a una perspectiva y a un contenido históricamente enraizado en las luchas populares que en un mismo movimiento y proceso se cuestiona y reivindica, reconoce los errores y las derrotas (¿podría haber sido de otra manera?), pero también abraza esas diversas luchas populares como deudas pendientes y utopías.

En cuanto al motivo de “las causas perdidas”, escogido por Agarrate Catalina para su espectáculo de 2019, Edward P. Thompson, integrante de la corriente de “la historia desde la perspectiva de los de abajo”, reivindica para la historia los sueños y las luchas de los derrotados:

Sólo se recuerda a los victoriosos (...) Las vías muertas, las causas perdidas y los propios perdedores se olvidan (...) Pero nuestro único criterio no debería ser si las acciones de los hombres están o no justificadas a la luz de la evolución posterior. Al fin y al cabo, nosotros mismos no estamos al final de la evolución social. (...) En algunas de las causas perdidas de las gentes de la Revolución Industrial podemos descubrir percepciones de males sociales que todavía tenemos que sanar. (...) Todavía se podrían ganar, en Asia o en África, causas que se perdieron en Inglaterra (Thompson, 1989, Prefacio, p. XVII).

En esto, Thompson sigue a Benjamin quien también se interesó por la estela de sufrimiento y ruinas que deja en su marcha el Progreso, las derrotas pero también los sueños de los vencidos, de las personas comunes del pueblo; sueños que imagina en todo su esplendor en su realización al final de la historia. Sueños — restos, destellos — que se recuperan, se retoman y se “concretan” y vuelven visibles en el espacio fantástico, utópico, del “mundo al revés” que cobra vida brevemente en la fiesta, en el carnaval, y que de ese modo se instala como crítica del presente, memoria y anticipación.

Por último, sin extendernos en el laberinto conceptual de “lo popular”, en lo que nos hemos extendido en otra parte⁸, valga aquí establecer, al menos, el modo en que tiene un correlato político diferencial e histórico-concreto, valioso tanto en términos de alimentar y orientar el proceso político (un programa colectivo) como en términos de constituir lo que Gramsci denominará un

⁸ Gustavo Remedi, Coord. *La cultura popular en problemas. IncurSIONES críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial/FHCE-UdelaR, 2021; Gabriel Lagos, “Clase contra canon. Entrevista a Gustavo Remedi”, *Suplemento Cultura* N° 163 *la diaria*, 21 de mayo de 2021: 1-4.

bloque histórico alternativo, “nacional-popular”, capaz de llevarlo adelante. Según Guillermo O’Donnell (1979), lo popular se deriva de un “nosotros” que no coincide ni con la idea de *ciudadanía* — que implica derechos abstractos, genéricos —, ni con la de *nación*, que implica derechos concretos pero para todos por igual. En cambio, el pueblo y lo popular implican un nosotros portador de demandas de justicia sustantiva para los sectores menos favorecidos, supone una toma de partido (Vidal, 1985, p. 7). De modo complementario, según Ernesto Laclau (1978, 2009), en el capitalismo los discursos totalizadores se bifurcan en dos modos de articulación e interpelación constitutivos de los sujetos: de *clase* y *nacional-populares*. Como lo resume Hernán Vidal, las interpelaciones de clase se originan en la experiencia del proceso de la producción material e ideológica concreta; las populares, más difusas e inestables, se originarían en la acumulación y la constante rearticulación de múltiples y variadas negaciones particulares que se dan en la historia específico-concreta de los pueblos (...) que resultan en una acumulación de narraciones y símbolos de aspiraciones utópicas que pertenece a la masa de la población, no a una clase específica (Vidal, 1985, p. 8).

Teatro de carnaval y murga Agarrate Catalina

En el teatro de los tablados coexisten distintos géneros o “categorías” de teatro de carnaval: los parodistas, los humoristas, las sociedades de negros y lubolos, las revistas y las murgas, siendo estas últimas las más populares⁹. Pero de la misma manera en

⁹ Ver Paulo de Carvalho Neto, *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, 1967; Gustavo Diverso, *Murgas. La representación de carnaval*. Montevideo: Coopren, 1989; Gustavo Remedi, *Murga: El teatro de los tablados: Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares*. Montevideo: Trilce, 1996; Milita Alfaro y Antonio Di Candia, *Carnaval y otras fiestas* (Serie Nuestro Tiempo N° 11), Montevideo: IMPO, 2014.

que pensar el carnaval “como campo” pone de relieve tanto su autonomía relativa y sus reglas propias como una historia y una estructura de posiciones y tensiones, lo mismo ocurre en la historia y al interior del género.

En el contexto de la dictadura, la transición y los primeros años de la postdictadura, se habló de la confrontación de distintas poéticas y políticas entre las que se llamó las “murgas-murgas” o las murgas de La Unión — más tradicionales —, las “murgas-pueblo” o las murgas del La Teja — más combativas —, y la “anti-murga” — más lúdica, dionisiaca e irreverente respecto de las convenciones del género. De la década del 90 en adelante, la principal fractura y tensión se dio entre el carnaval “oficial”, más reglamentado y profesionalizado, que gira en torno al Concurso y a los tablados — muy populares, aunque muchos de ellos comerciales —, y un carnaval más juvenil, amateur y por fuera de las estructuras del concurso, que cristalizó en el movimiento y los encuentros de “la murga joven”. La Mojigata, Queso Magro, Demimurga y Agarrate Catalina son ejemplos de murgas que se originaron en este movimiento, que luego comenzaron a participar del concurso oficial y del circuito de tablados populares y comerciales.

Surgida en 2001, en 2003 Agarrate Catalina comenzó a concursar y obtuvo una seguidilla de primeros premios: *Los Sueños* (2005), *El fin del mundo* (2006), *El viaje* (2008) y *Gente común* (2011). Aunque obtuvo el 4º puesto, *Civilización* (2010) fue otro de sus espectáculos memorables por su parodia del entonces Presidente Mujica y su manera de ser “poco civilizada”. Tras algunos años de ausencia del concurso, regresa con *Defensores de causas perdidas* (2019) conquistando el 2º premio del Concurso, pero el primero en los tablados¹⁰.

¹⁰ Juan Samuelle, “En los tablados triunfó Agarrate Catalina”, El Observador, 18 de marzo de 2019. <https://www.elobservador.com.uy/nota/en-los-tablados-triunfo-agarrate-catalina-2019315225853>

Defensores de causas perdidas / Trapero carnaval

En los últimos años se criticó la “frente amplización”¹¹ del carnaval —y de las murgas en particular—, la falta de cuestionamiento a este movimiento y coalición política de centroizquierda, y muchas de estas acusaciones recayeron sobre Agarrate Catalina, que se la llegó a llamar “la murga del Pepe”. Sin embargo, en 2019 La Catalina fue objeto de cuestionamientos de signo contrario, al menos de parte de un sector de la tribuna y de la crítica carnavalesca, por entenderse que su discurso desdibujaba la frontera entre izquierda y derecha, invalidaba estas categorías, y objetaba con severidad el discurso de la división en clases o bandos monolíticos, rabiosamente enfrentados (el discurso de la brecha): “*yo me bajo de esta lógica binaria / de este ring en blanco y negro...*”¹² Según Tabaré Cardozo, uno de sus directores y letristas: “Hay gente que nos dijo fachos y hace poco nos decía oficialistas”¹³.

El siguiente análisis intenta ahondar en el modo en que se plantea, estructura y desarrolla su discurso que, de un modo carnavalesco (es decir, exacerbando la polifonía y la confrontación dialógica, constitutiva de una poética desentronizadora/regeneradora), por un lado problematiza y cuestiona ciertos discursos políticos — de carácter épico — pero a la vez, lo enmarca y lo asienta en un lugar y modo de enunciación propio — el tablado, la murga — y toma

¹¹ Los críticos aludían de este modo a lo que percibían como un acercamiento de la perspectiva, la sensibilidad y el discurso carnavalesco al discurso y la perspectiva de la coalición de izquierda, en el gobierno de 2005 a 2019, producto de una evidente simpatía por muchas de las políticas del período, que a veces venía acompañada por una falta de crítica, o una crítica suave.

¹² “Yo me bajo de esta lógica binaria / de este ring en blanco y negro, de esta noria / que separa a tus hermanos de los míos / del absurdo de esta línea divisoria / ya no quiero ser soldado de una idea / ni rebaño de la izquierda o la derecha / me resisto a etiquetar a las personas / Y me cago en la locura de esa brecha!”

¹³ Tabaré Cardozo: “Hay gente que nos dijo fachos y hace poco nos decía oficialistas”. Entrevista de César Bianchi en *Montevideo Portal*, 4 de julio de 2019. Web.

partido y deja en claro un proyecto político de contenido popular en el sentido propuesto por Laclau, posible y deseable si puesto en los términos de un discurso “épico-carnavalesco” (Remedi, 1996).

En efecto, además del modo murguista de decir (con su vestuario, su maquillaje, su modo de pararse, de moverse o de cantar, la gestualidad) otra parte importante del truco — del arte — reside en la sintaxis y estructuración del espectáculo: su premisa y punto de partida, la secuenciación de sus partes, su complicación y desarrollo, sus nudos y puntos culminantes, sus inflexiones y quiebres, sus resoluciones.

Dicho muy resumidamente, *Defensores...* consta de ocho partes, que podrían agruparse en tres bloques o momentos, que tienen como resultado generar ciertas tensiones y giros argumentales, distintos ánimos. El primer bloque inicia con la arenga inicial que interpela “a la barra” y que de este modo la constituye (Tabaré Cardozo con su megáfono: “¡Atención defensores...!”); le sigue el Saludo de presentación del tema (la defensa de *nuestras causas ... perdidas*, dicho con énfasis); la canción “Defensa del salpicón” (al que se lo critica, pero igual se lo termina haciendo — todo un gesto —); y la “Defensa del Mundial Uruguay 2030”, otra causa perdida. Luego viene el segmento medular: el Cuplé de la Causa Perdida N^o 1917 (la de la lucha de clases) que culmina en el bolero del odio mutuo, donde la tensión llega a su punto máximo y de quiebre. En el tercer bloque, el espectáculo toma otro giro con la canción “Manifiesto de la media verdad” — que efectúa una desambiguación y restablece una toma de partido sobre otras bases o “principios irrenunciables” —, y concluye con la canción de Retirada, dedicada “a las murgas de La Teja” (las “murgas-pueblo”), “*murguistas de aquél país / hecho de tierra quemada*”, a las que recuerdan y rinden homenaje, asumiendo su filiación y descendencia.

La “Defensa del Salpicón” sirve de segmento preparatorio en varios sentidos. El Salpicón o popurrí es una de las partes tradicionales del espectáculo de la murga. Consiste en una selección y repaso crítico de acontecimientos del año y asuntos de la más

diversa índole, un “chorizo de noticias” enunciadas en forma de cuartetos satíricos sobre una música conocida y ritmo de murga. Lo singular de este segmento es que el objeto de crítica es la propia forma (“salpicón”), debido a su supuesta obsolescencia y su destino fatal, amenazado por las nuevas tecnologías de la información, las redes sociales, etc. Sin embargo, aunque “*destrozando a este popurrí (...) que jamás quisimos hacer*”, concluye el coro de murga: “*y así medio de novela / como sin querer queriendo / tenemos que ir admitiendo / ¡que hicimos un salpicón!*”. La canción culmina con un brindis por el salpicón. Se activa así un modo de decir polifónico-dialógico — a varias voces y perspectivas, simultáneas y en tensión —, que afirma tachando y critica reivindicando, que se corresponde con la operación de relativización, rebajamiento y destronamiento regeneradores.

Un momento revelador de esta parte — sintomático — ocurre cuando en relación a un chiste, los dos personajes disienten respecto a *qué* es lo que el público aplaudió y *por qué*.

Son bastante peligrosas / jodidas e inoportunas
las temáticas que tienen / dividida a la tribuna
largamos una cuarteta / que le duela a quien le duela
a ver si aplauden o chiflan / con Almagro y Venezuela
[*aplausos y chiflidos*]
¡Chiflaron! / ¡Aplaudieron! / No, no. Chiflaron / Aplaudieron
/ Chiflaron
Ah, perfecto, ¿vos decís que chiflaron?
Pero si chiflaron, chiflaron a Almagro, ¡ése traidor!
No, no ¡a Venezuela, ese régimen dictatorial! (...)

El fragmento ilustra y pone de relieve el modo en que el conflicto en escena y la indeterminación se traslada a la platea, y queda sin resolución.

La parte central del espectáculo gira en torno al motivo de la lucha de clases (“La causa *perdida* de la lucha de clases”, como subraya el título del cuplé), al discurso y proceso que desata y del

que la murga sacará máximo partido argumental, tanto para enunciarlo (posible y aceptable en el espacio-tiempo del tablado y en sus formas propias), como para mostrar y exacerbar sus contradicciones (a partir de las que generará las instancias de ironía y de risa); sobre todo, para someterlo a la relativización (“*la alegre relatividad*” de los géneros cómico-serios [Bajtín, 1993, p. 157], “*Todo al fin es cocoliche / de comedia involuntaria*”) y a la crítica carnavalesca, que apunta a la construcción de un nuevo sentido común o verdad superior, más compleja, pero ni absoluta, ni definitiva, ni monolítica: siempre inconclusa, parcial, “por la mitad” como se titula la canción “Manifiesto de la media verdad”.

De un modo jocosos, el cuplé¹⁴ comienza llamando la atención acerca de la contradicción de defender “todos juntos” la causa de la lucha de clases, y propone separar a los integrantes de la murga en las clases sociales (“*vayan buscando su rincón / en cada clase social / de este lado, por favor, me ponés al proletariado / y de este otro, a la burguesía*”).

Con esta premisa los integrantes del Coro van dando vida a distintos personajes o arquetipos sociales que se van presentando y son ubicados a uno u otro lado del escenario:

- PERSONAJE 1: Yo soy peón de campo, soy obrero, ...
- ANIMADOR: *Camarada, compañero, ibienvenido a este se[c]tor!* (señala a la izquierda)
- PERSONAJE 2: Yo soy dueño de una gran infraestructura, maquinaria, herramientas...
- ANIMADOR: *i...de este lado por favor!* (señala a la derecha)

¹⁴ El cuplé es una de las formas que componen el género murga y consiste en partes más dialogadas, protagonizadas por personajes o arquetipos algo más individualizados — personajes del cuplé, protagonizados por “cupleteros” — que se desprenden del Coro (adelantándose y hablando con voz y personalidad propia) y dialogan con este o entre ellos. Ver Gustavo Diverso, *Murgas. La representación de carnaval* (1989) y “Lo murguístico es el cuplé” (*la diaria* 2014. Web).

Sin embargo, a poco de comenzar ocurren una serie de situaciones hilarantes en razón de que estos personajes — por error o por “falsa conciencia” — se piensan y se ubican incorrectamente:

ANIMADOR: Pero... ¡Ay, Samanta!, ...¿qué hacés en la burguesía?

...A ti te toca el proletariado [*dicho condescendentemente*]

ANIMADOR: Mmmh... Yamanducito... ¿qué hacés en el proletariado?
Pero si sos ...*iel dueño* de la murga!

También hay los que a partir de un “modo disfrazado” de presentarse en público (mediante un juego de palabras) pretenden ponerse de un lado que no les corresponde, pero el Coro los desnuda y los pone en su lugar.

PERSONAJE 1: Yo analizo los modelos del mercado
y lidiando con la Bolsa,
un imperio construí (*va para la Burguesía*)

PERSONAJE 2: Yo trabajo en el Mercado Modelo
y lidiando con las bolsas
la columna me jodí (*lo mandan para el Proletariado*)
(...)

PERSONAJE 3: Tengo empresa gastronómica rodante,
soy un hábil comerciante
de la rama de foodtruck

CORO: *Este chanta tiene un carro de chorizos
sin papeles ni permiso...
...¡que se venga para acá!*
(...)

PERSONAJE 4: Solo soy una artesana independiente,
mis ranchitos del Polonio
los alquilo pa' vivir

CORO: *Esta tiene como quince propiedades,
ise hace la hippylla pobre
pa' evadir la DGI!*

Una vez agrupados cada bando, sobre la música de la canción *De igual a igual* de León Gieco, en pocas estrofas se ofrece la clásica explicación marxista¹⁵ de cómo funciona el modo de producción capitalista: “y así [la sociedad] *se vuelve desigual / y así se engorda el Capital*”. La explicación abstracta luego “se aterriza” en una casuística concreta, que pone en evidencia la desigualdad, la discriminación, la exclusión, nuevamente a partir de un discurso tejido sobre la base de las dos o más voces.

GRUPO A LA IZQUIERDA: Antes la playa Pocitos
era para gente fina.

GRUPO A LA DERECHA: Hoy es el Cancún del MIDES,
con olor a naftalina.

GRUPO A LA IZQUIERDA: Como somos proletarios
no nos dejan veranear.

GRUPO A LA DERECHA: Veraneen cuando quieran
ipero en la playa Pascual!

¹⁵ Vayando buscando rincón / en cada clase social
Encuentre su escalafón / la lucha va a comenzar
Esta es la lucha de clases / se partió la sociedad
Proletarios y burgueses / del sistema industrial
Por un lado los burgueses / que tienen el capital
Por el otro el proletario / y su fuerza laboral
Cuando un burgués te quita / del sueldo la mitad
Con esa plusvalía / trepa en la escala social
Y así se vuelve desigual / y así se engorda el capital
Somos fuerza de trabajo / Somos el gerenciamiento
Ellos son mano de obra / Ellos aprovechamiento
Transformar su fuerza bruta / en nuestra ganancia neta
Somos como Los Negroni / y ellos son la Cumbia Cheta
Ya se picó la cosa / cocoa intelectual
se está poniendo hermosa / la dialéctica social
un ringiranga conceptual / una catanga material

El segmento evoluciona y culmina en un intercambio de insultos e imprecaciones mutuas (“*¡chetos! ... ¡terrajás! ... ¡acomodados! ... ¡planchas!...*”), interrumpido por el reclamo a restablecer la igualdad por medio de “la expropiación de los medios de producción” y otras medidas revolucionarias. Sobre una versión festiva de *La Internacional* en ritmo de murga se da la “bienvenida a la dictadura del proletariado” y una marchita marcial se parodia lo que ocurrirá con la Revolución, representada con claroscuros:

*“los abogados y los barrenderos / los analistas y los murguistas
/ ¡ganarán todos igual!”*

“ya no hay más canales privados / ...solo queda el oficial”

“es muy probable que controlen [“solo un poquito”, apunta sarcásticamente una voz en segundo plano] y que coarten tu opinión”

“no habrá más protestas ni manifestaciones / si te agarran vas pa’ dentro / un par de años ...¡y sin wi fi!”.

La tensión entre proletarios y burgueses da paso a la queja y la oposición — absurda, jocosa — a las medidas de la Revolución:

*“¿Cómo que un murguista va a ganar lo mismo que un barrendero?
¡Qué injusticia!”*

“¿Que sin wi fi? Pero ¿te das cuenta que para hacer la revolución desde casa uno tiene que gastar sus propios datos? ... ¡Ah, no! ¡Sin wi fi ... yo me bajo!”.

El conflicto se agrava y conduce a una nueva ronda de acusaciones entre los dos bandos, críticas al Capitalismo de parte de unos y al Comunismo de parte de los otros, y a otro intercambio de insultos (“*¡Miliqueros! ... ¡Homolesbocomunistas!*” ...) que desemboca en un bolero del “odio mutuo”. Otra vez, aquí cada lado explicita

sus respectivas perspectivas, contrapuestas e irreconciliables, sobre distintos asuntos, exponiendo claramente los términos de la división ideológica y política. Sin embargo, aquí se efectúa una primera inflexión, pues en un segundo momento se manifiestan los pensamientos íntimos y “en secreto” — dichos en *sotto voce* y en un aparte [dirigiéndose al público] — que complejizan y ponen en evidencia los reversos y las contradicciones de ambas posiciones y discursos.

GRUPO A LA IZQUIERDA:	En secreto ... muchos de nosotros piensan [sic] que los chorros desbordaron este vaso
GRUPO A LA DERECHA:	Y algunos de nosotros... aprobamos el derecho a interrumpir el embarazo

Así las cosas, algunos de los personajes confiesan su perplejidad y desconcierto: “*ya no sé si somos fachos progresistas o zurdos chetos, ...¡putamadre!*”.

La escena culmina con un rechazo a “esta lógica binaria” y “la locura de esta brecha”, horadada por sus contradicciones y sus efectos no deseados e inaceptables.

En 2019, decíamos, Agarrate Catalina suscitó airados cuestionamientos y rechazos, especialmente desde algunas voces de izquierda. Se interpretaron sus planteos como uno de debilitamiento ideológico, de falta de compromiso, cuando no de viraje político. Si antes habían sido etiquetados como “la murga del Pepe” y hasta se los tildó de “murga oficialista” (frenteampalista) — a pesar de que varios de sus espectáculos (2007, 2011) habían sido críticos con el gobierno y con el propio Mujica —, a raíz de *Defensores...* ahora se los criticó de “tibios” y hasta de “fachos”. Señalaban el desdibujamiento de la distinción entre derecha e izquierda, el mensaje (vía parodia) de la inutilidad y obsolescencia de pensar en esos términos, los cuestionamientos que se hacían al “socialismo real”, etc.

Sin embargo, para apreciar la perspectiva y trabajo ideológico y político que realiza el cuplé de la lucha de clases, es necesario entenderlo como parte de un desarrollo con sucesivas inflexiones o tiempos, que activa la necesaria polifonía, que requiere el dialogismo, y que es lo que hace posible la identificación/el reconocimiento, nos desafía, nos inquieta y “nos mueve” como espectadores. En el pensamiento dialógico la verdad siempre está más adelante, por venir, es siempre verdad a medias — inconclusa, parcial —, y su objetivo es siempre la transformación y la regeneración, nunca la mera confirmación, que es conservadora.

Si bien se critican visiones y posiciones maniqueas, simplistas, ingenuas, en cuanto a la distinción entre izquierda y derecha; los dogmatismos y fanatismos ideológicos de unos y otros; o se critican las contradicciones y las violaciones en que ha incurrido históricamente el socialismo real y los gobiernos progresistas más recientes — que hoy nos resultan inaceptables —, o se da cuenta de realidades mucho más complejas y variopintas, que capturan de manera más fiel la composición del público y sobre todo la singularidad contradictoria de cada uno de nosotros¹⁶, por otro lado, también se denuncia y se ofrece una explicación de la producción de clases sociales, la explotación y las desigualdades en el capitalismo, se toma partido por las demandas de las clases populares (“nuestras causas perdidas”), culmina con un homenaje a las murgas de izquierda — las murgas de la Teja —, y se establece sin ambigüedades ni dobleces una visión, un sentir y una posición de “principios irrenunciables”. Esta es la función que cumple, precisamente, al término del cuplé, en el clímax del espectáculo, la canción o “Manifiesto de la Media

¹⁶ Tabaré Cardozo explica que la situación que pone en escena el cuplé da cuenta de realidades mucho más complejas, que no pueden captarse desde una visión simplista y maniquea: “Supuestamente la izquierda es atea y la derecha católica. Pero yo conozco en mi familia gente que es cristiana y de izquierda o tenés parejas homosexuales que son de derecha. O [la oposición a] la legalización del porro, no todos son de derecha. Entonces lo que decíamos era que en realidad hay una falsa dicotomía”. Entrevistado por César Bianchi, en *Montevideo Portal* 4 de julio de 2019, p. 9-10. Web.

Verdad”, entregada con dulcísimas y punzantes voces solistas, que alternan, entre las que sobresale la de Freddy «El Zurdo» Bessio:

Siento que hay fronteras que jamás voy a cruzar
y que hay maneras de vivir innegociables.
Píldoras doradas que no quiero tragar más,
semillas buenas que hoy son plantas detestables.

Sé que quiero estar en la mitad del mundo
que se juega el cuero por el otro medio mundo.
Sé que va a doler con un dolor de humanidad
cuando separe la doctrina de mi rumbo.

La verdad de verdad, es verdad aunque la grite un mentiroso
y tiene cada mitad atrapada por un cíclope orgulloso.

Lejos de los miedos y los bronces y los mármoles
y de cualquier blasón de los cuarteles.
Fiel, pero sin vendas en los ojos,
lejos de los viejos lobos que hoy estrenan nuevas pieles.

Ya no sé qué dice aquel que dice hablar por mí
y no le compro al mercader de las ideas.
Las espadas que trafica bajo el manto del poder
que enfrenta al pobre contra el pobre en esta arena.

La verdad no es verdad
sí es la hija de verdades absolutas.

Vuela en la oscuridad como pájaro perdido en una gruta.
Y que las caídas me empujen a andar
hasta la utopía de la igualdad

La verdad, si es verdad, no es de nadie
y no es su dueño quien la diga,
y al perder libertad
es en boca del tirano una mentira.

Todo texto está siempre signado y reorientado por su marco y forma de enunciación, por el dónde, cómo, quién y a quién se dice.

En este caso, por el marco del tablado de carnaval (obligado a un dialogismo contrario a las posiciones acabadas y absolutas), por boca de distintos personajes del coro de murga (unos “cómicos” que ahora se ponen “serios”), por medio del recurso de la música y el humor que apunta a la conmoción y de este modo a conjurar y a soldar un “nosotros” abroquelado detrás de un manifiesto de principios y toma de posición.

Y si por un lado se rechaza el monopolio de la verdad, las verdades fijas y absolutas, la ceguera, la soberbia, la manipulación de la verdad por parte de las tiranías, también se afirma sin ambages y con la mayor firmeza: “siento que hay fronteras y maneras de vivir innegociables”, que sí existen algunas certezas y puntos fijos (“sé que quiero estar en...”); que *hay un lado* (la mitad que se *juega el cuero por el otro*) y *otro* (el lugar de “*los miedos, los bronces y los mármoles*”; “*los cuarteles*”) del que se colocan “lejos”; que los anima una utopía, “de igualdad”.



FIG. 4: Batería de murga con la pila de cajas perdidas como telón de fondo.

FOTOGRAFÍA: José AriSi, CarnavalenFotos.com. Cortesía del autor, para su uso exclusivo en este ensayo.

La complicación y relativización de la lucha política termina siendo una típica operación de rebajamiento o “despedazamiento profanador” (Bajtín, 1987, p. 175), revitalizantes, en la medida que se restablecen dos bandos, dos lugares, dos modos de vida irreconciliables, dos proyectos enfrentados. Solo que en vez de organizarlos a partir de los pares dicotómicos burguesía/proletariado, derecha/izquierda, se configuran en torno a otras posturas y disposiciones (menos religiosas y maniqueas, pero no menos comprometidas y conscientes de quién es quién y dónde está cada cual) que, volviendo a los planteos de Gramsci y Laclau, podemos pensar como una forma carnavalesca de articular un nosotros — más difuso, heterogéneo y flotante — constitutivo de otro bloque histórico (nacional-popular) cuyo contenido son las múltiples y variadas demandas, deseos y expectativas de los sectores subalternos, representadas aquí por la montaña de cajas con “causas perdidas” apiladas al fondo de la escena que hace de marco. Perdidas sí, pero que “*me empujan a andar*”. (“*Es hora de salir a pelear por las causas que el mundo olvidó*”, anuncia el Animador, altavoz en mano).

(In)conclusión, a medias

Movidos por la necesidad de poner en cuestión una serie de definiciones y conceptos operativos hegemónicos, originados y sostenidos por un etnocentrismo metropolitano y de clase internalizados e invisibilizados, este trabajo se inscribe en el proyecto de problematizar el archivo y construir otro, prestando atención a lo que ocurre en el ámbito de ese “otro” campo teatral que es el teatro del carnaval, entendido como una forma de teatro popular que acontece puntualmente año tras año y en el que participan decenas de propuestas de esta clase contribuyendo a configurar una escena plebeya constitutiva de la subjetividad popular.

Motivados, asimismo, por el propósito de la producción de una teoría situada, disparada y enraizada en coyunturas y procesos

locales e histórico-particulares de las sociedades latinoamericanas, el estudio del género murga y del espectáculo *Defensores de causas perdidas*, permite ahondar en dos cuestiones. Por un lado, la construcción de otra memoria — en este caso, desde la perspectiva de los de abajo, la memoria de los sueños derrotados, pero aun recordados y en pie — y la imaginación, hacia adelante, de Otra Historia. Por otro, el modo en que esta memoria/Historia es el producto de un discurso y una teatralidad singular (cómico-seria, épico-carnavalesca) que no solo imprime una acentuación y lógica particular (polifónica, contradictoria, impura, inconclusa), sino que a la vez hace posible la crítica — la negatividad necesaria —, pero también la movilización utópica y la constitución de un sujeto nacional-popular, por cuanto articula variadas y contradictorias posiciones y demandas, insatisfechas.

Parte del mérito de esta poética “política” popular, reside, en que la “poiesis” se produce en el ámbito de la esfera pública popular, zona de frontera y terreno de creación y de experiencia estética efectivamente al alcance de las clases populares (espacio propio), de modo que el acontecimiento artístico y político removedor y movilizador encarna en el cuerpo y “en la cabeza de los demás”. En este sentido se diferencia de un teatro sublime o micropolítico arrinconado en comunidades artísticas aisladas y desconectadas de la sociedad¹⁷ — y de las clases populares en particular —, preso muchas veces de un discurso iluminista y redentor, que formula

¹⁷ En el Prólogo de 1962 a *Teoría de la novela*, Lukács (2010) lo imaginaba sarcásticamente como un Gran Hotel Abismo: “un espléndido hotel, equipado con todos los lujos y comodidades, situado al borde de un abismo hacia la nada, hacia el absurdo; la diaria contemplación del abismo, entre excelentes platos y entretenimientos artísticos, sólo puede exaltar el disfrute de las comodidades ofrecidas”. En “Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina”, el crítico argentino Alejandro Losada (1975) también caracterizaba críticamente a estos artistas “que se han sentido requeridos por un proyecto cultural que permitía [solamente] la expansión creadora de la propia subjetividad, la autonomía de la cultura como un ámbito de autorrealización en el orden de la interioridad, y la configuración de una élite hermética y aristocrática” (52-53).

“la salvación por la Cultura” (la “alta cultura”): “¡Más Mozart!”, en palabras del actual director del Instituto Nacional de Artes Escénicas del Ministerio de Educación y Cultura¹⁸.

Esta intervención del archivo que resulta en este caso del estudio del carnaval y las teatralidades carnalescas (aunque podrían y debieran ser de otras más) tiene consecuencias para la investigación y la docencia en teatro; y si aceptamos la distinción que establece Diana Taylor (2015) entre archivo y repertorio, también para el aprendizaje y la utilización de estos otros repertorios (otras formas, otras lógicas, otras perspectivas, memorias y contenidos) para la creación teatral.

También significa una triple operación política. Primero, pone en cuestión un orden simbólico-cultural dominante (el poder de definir lo que es y lo que no es, su control epistémico). Segundo, resuelve la desconexión entre el arte y la política, entre el teatro y la sociedad. Y tercero, incorpora y supone una poética y una estética política experimental e irreverente que, si hace entrar en crisis productiva al sujeto popular (las tensiones, contradicciones y conflictos irresueltos expresan y se trasladan a la platea y a cada uno de los espectadores, divididos), a la vez permite decir lo indecible — inquietándolo internamente y movilizándolo políticamente, si es que se pueden separar —, pero sorteando el riesgo de los discursos monolíticos y sectarios que se interponen a las transformaciones efectivas e incesantes del devenir histórico.

¹⁸ Florencia Dansilio, “Algo huele a rancio. El oficialismo y las artes escénicas en el INAE”, *Brecha*, 20 de julio de 2020. <https://brecha.com.uy/algo-huele-a-rancio/>

REFERENCIAS

- ALFARO, M. y A. Di Candia, *Carnaval y otras fiestas*, Serie Nuestro Tiempo N° 11, Montevideo: IMPO, 2014.
- BAJTÍN, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, Cap. 1 y Cap. 4.
- _____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- BENJAMIN, W. *Brecht: Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca, 1970, p. 84.
- BRECHT, B. El compromiso en la literatura y en el arte. In: Hecht, W. (Ed.) *Historia, ciencia y sociedad 102*. Barcelona: Península, 1973, p. 237.
- CARVALHO NETO, P. *El carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, 1967.
- CORNEJO POLAR, A. El indigenismo y las literaturas heterogéneas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año IV, N° 7-8 (1978), p. 12.
- DIVERSO, G. *Murgas. La representación de carnaval*. Montevideo: Coopren, 1989.
- DUSSEL, E. Europa, modernidad, eurocentrismo. In: LANDER, E. (Ed.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso-Unesco, 2000, p. 41-54.
- _____. Sistema mundo y transmodernidad. In: BANERJEE, I., DUBE, S. y MIGNOLO, W. (Eds.), *Modernidades coloniales: otros pasados, historias presentes*. México, D. F.: Editorial El Colegio de México, 2004, p. 201-226.
- FORGACS, D. (Ed.). *An Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935* New York: Schocken Books, 1988, p. 189-195.

- GRAMSCI, A. Observaciones sobre el folclore. *Cuadernos de la cárcel, Tomo 6, Cuaderno 27 (XI)*. México: Era, 2000, p. 203-205.
- _____. Problemas de la cultura nacional italiana. Literatura popular. *Cuadernos de la cárcel, Tomo 6. Cuaderno 21 (XVII)*. México: Era, 2000b, p. 8.
- _____. Concepto de nacional-popular. *Cuadernos de la cárcel, Tomo 6, Cuaderno 21 (XVII)*. México: Era, 2000b, p. 43.
- HABERMAS, J. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- HOGGART, R. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- LACLAU, E. *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo* Madrid: Siglo XXI, 1978.
- _____. Populismo, ¿qué nos dice el nombre? In: PANIZZA, F. (Ed.) *El populismo como espejo de la democracia*. Buenos Aires: FCE, 2009, p. 9-50.
- LOSADA, A. Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Año 1 N° 1 (1975), p. 52-53.
- LUKÁCS, G. Prólogo de 1962. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Godot, 2010, p. 17-18.
- NEGT, O. y KLUGE, A. *Public Sphere and Experience: Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Spheres*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- O'DONNELL, G. Tensions in the Bureaucratic Authoritarian State and the Question of Democracy. In: COLLIER, D. (Ed.) *The New Authoritarianism in Latin America*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982, p. 38-65.

- _____. *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984.
- REMEDI, G. Esfera pública popular y transculturadores populares: Propuesta de interpretación y crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases subalternas. In: VIDAL, H. (Ed.), *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1992, p. 127-202.
- _____. *Murga. El teatro de los tablados. Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares*. Montevideo: Trilce, 1996.
- _____. Teatro frontera/espacios contaminados: Argumentos desde la transmodernidad. In: MIRZA, R. (Ed.) *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: FHCE/CSIC, 2009, p. 83-99.
- _____. La esfera pública plebeya en América Latina: prácticas subalternas, usos y significaciones, *Revista Encuentros latinoamericanos* Vol. 3, N° 2 (2019), p. 1-8.
- _____ (Coord). *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. Montevideo: Zona Editorial/FHCE-UdelaR, 2021.
- TAYLOR, D. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- THOMPSON, E. P. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Grijalbo, 1989, p. XVII.
- THOMPSON, J. B. La teoría de la esfera pública. *Voces y cultura* N°10 (1996), p. 1-10.
- VIDAL, H. Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el Fascismo. In: VIDAL, H. (ed.) *Fascismo y experiencia literaria. Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, p. 7.

VILLEGAS, J. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature/Prisma Institute, 1988.

_____. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

WEISS, J. et al. *Latin American Popular Theatre*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1993.

Una reflexión sobre las nociones de “liberación” y “emancipación”

SU PERTINENCIA EN LA PRAXIS TEATRAL

GUSTAVO GEIROLA

Whittier College, Los Ángeles, California
ggeirola@whittier.edu

Introducción

En este breve ensayo me propongo abordar un tema al que, si bien me he referido en publicaciones anteriores sobre la praxis teatral, me parece que requiere de cierta puntualización en el esfuerzo de cotejar lo que he denominado la ‘institución teatro’, para diferenciarlo de la praxis teatral. Por ‘institución teatro’ englobo — a riesgo de cierta injusticia — a la tradición dramática aristotélica, con su narrativa lineal, su desenlace como sanción de las pasiones y los excesos asumidos por los personajes, su apelación a las identificaciones del público como modo de catarsis para facilitar la pacificación social, para retornar el displacer y el malestar en la cultura al principio del placer, entre otros rasgos. Se puede entender que esta dramaturgia aristotélica — con sus variantes a través de los siglos — haya sido capturada muchas veces por los aparatos ideológicos del Estado, de ahí que la denomino ‘institución teatral’, porque ha ingresado al discurso del Amo y al discurso de la Universidad; también es cierto que hubo muchos intentos de resistencia o liberación, los cuales

no siempre fueron exitosos en su propósito de desarmar ese sólido dispositivo, indudablemente debido a las filiaciones filosóficas que tiene con la metafísica occidental. En publicaciones anteriores¹ he tratado de conformar otro dispositivo al que he denominado ‘praxis teatral’ cuya consistencia lo hace menos apropiable por el Estado y sobre todo por el discurso del Amo, de la Universidad y el (seudo) discurso capitalista; la praxis teatral no estaría orientada a la liberación, sino a promover algo distinto: la emancipación del teatro, del teatrista y del público respecto a un malestar en la cultura, un real, cuyo sufrimiento proviene de una alienación a los mandatos del Otro, es decir, de la cultura, de la sociedad, de la familia y, por supuesto, de la ‘institución teatro’ misma. Entonces, una vez afirmada esta hipótesis, solo cabe explorar la diferencia nocional o conceptual que se podría establecer entre liberación y emancipación.

¿Qué consecuencias podría brindarnos el desbrozamiento de los supuestos filosóficos, ideológicos y políticos que podrían detallarse como constelación de sentido en cada uno de estos dos vocablos — liberación y emancipación — tan recurridos en los manifiestos teatrales y en otras dimensiones de la cultura? Sin duda, debido a la brevedad del ensayo, sólo daremos algunos lineamientos, al menos para salir del campo nocional y permitir una diferencia conceptual que, en el futuro, podría cotejarse con la génesis histórica, para usar la terminología marxista.

¹ En lo posible, iré haciendo conexiones entre psicoanálisis y praxis teatral, a veces en forma muy breve puesto que no podré desarrollarlas en extensión. Para quienes se interesen, recomiendo consultar algunas de mis publicaciones; la rigurosidad de la arquitectura teórica de Lacan hace casi imposible definir, describir y acotar la relación entre el psicoanálisis y la praxis teatral en forma rápida. Por eso, los interesados en la dramaturgia y otras cuestiones ligadas al ‘saber-hacer’ del teatrista en el espacio del ensayo teatral pueden leer *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral* (2019) y *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe* (2021). Para apreciar un estudio más puntual sobre dramaturgias concretas, recomiendo consultar mis dos ensayos: “Justicia, neoliberalismo y extimidad: A propósito de *Hambre*, de Merly Macías” (2018) y “Patriarcado, crimen y sociedad postedipica en dos obras de Hugo Salcedo: Hacia un teatro de emancipación” (2020).

¿Desde dónde partir? Quiero *situarme* en aquello que brinde cierta firmeza: nada más seguro — según Lacan — que situarse en el discurso. Tengo a disposición el discurso psicoanalítico y, desde él, al menos dos perspectivas: por un lado, lo que se ha convenido en llamar “izquierda lacaniana” (J. Alemán) y, por otro, la “política lacaniana” (J-A. Miller), sin descuidar que, en las ‘repúblicas’ lacanianas hay también una derecha cómplice del neoliberalismo y con efectos políticamente nefastos (Piasek). Esas dos perspectivas (Alemán y Miller), no siendo similares, tampoco son excluyentes; ambas obviamente parten de Lacan, enfatizando unos los cuatro famosos discursos y los otros el acto analítico, respectivamente. A su manera, cada una de estas vertientes apunta a la emancipación del sujeto, aunque — conviene afirmarlo — el vocablo ‘emancipación’ que nos proponemos debatir, solo forma parte del vocabulario de la izquierda lacaniana. La política lacaniana, en cambio, opta por hablar del fin del análisis en relación al ‘acto analítico’, que pretendemos homologar al ‘acto performativo’. La izquierda lacaniana aspira a demarcar una lógica emancipatoria capaz de dar cuenta de lo que permanece (todavía) inapropiable por el discurso capitalista.² La política lacaniana, por su parte, enfatiza la ética de las consecuencias a partir de la destitución subjetiva que supone el acto al fin de un tratamiento. Esto nos permite encuadrar bien la praxis teatral en el marco de lo ético y lo político y, desde ahí, apreciar las diferencias con la ética y lo político que sostienen a la ‘institución teatro’.

Sociedad y teatro no son posibles sino bajo la consigna de sostenerse en un lazo social. Este lazo es el discurso y puede adquirir, según Lacan, cuatro modalidades, las cuales permiten explorar diversos tipos de relaciones entre los individuos; relaciones donde

² Jorge Alemán, Nora Merlin y muchos otros psicoanalistas incluidos en el volumen *Lacan en las lógicas de la emancipación* reelaboran planteos previos de Alemán y de Ernesto Laclau; por el lado de la política lacaniana, los trabajos suelen llevar la firma de Jacques-Alain Miller y de Eric Laurent, y seguidores.

se juegan posiciones que ordenan para el sujeto lo que puede saber, la causa de su deseo y su modo de goce, su lugar y tipo de alienación al Otro, etc. Los cuatro discursos lacanianos (del Amo [amo antiguo], de la Universidad, de la Histórica y del Analista [como reverso del discurso del Amo]) son precisamente los que abordan las relaciones que sostienen el lazo social; el discurso capitalista [Amo moderno], por el contrario, no es propiamente un discurso porque, en vez de sostener lazos, en realidad opera desintegrándolos, con la serie de consecuencias necropolíticas del neoliberalismo detalladas en sendas bibliografías. La política lacaniana, por su parte, se establece particularmente a partir de los Seminarios 15 (*El acto analítico* [1967-1968]) y 16 (*De un Otro a otro* [1968-1969] particularmente la Clase 22);³ estos seminarios, como puede verse, se dictan en medio de las turbulencias parisinas del 68, lo cual le dan al tema del acto una intensidad política considerable.⁴

Del acto analítico y el acto performativo

Liberación y emancipación suponen que hay un atrapamiento o alienación del sujeto por un tipo de relación al Otro de la cultura

³ Lacan introduce el concepto de ‘acto analítico’ en el *Seminario 14 La lógica del fantasma*, pero lo desarrolla en los seminarios posteriores. A lo largo de su enseñanza Lacan trabajará la cuestión del acto analítico a fin de ir ajustando gradualmente el concepto en relación a la arquitectura teórica del psicoanálisis, habida cuenta de que el vocablo ‘acto’ prolifera en el discurso psicoanalítico: se habla de *acting out*, de pasaje al acto, de acto fallido, del acto del sujeto, de la interpretación como acto del analista, entre otros.

⁴ “No creo — dice Lacan — que haya sido casual que se haya visto así truncado lo que tenía para anunciar ese año sobre el acto. Hay una relación que naturalmente no es causal entre estos acontecimientos y la ineptitud de los psicoanalistas sobre lo que atañe al acto, y especialmente al acto psicoanalítico” (*Seminario 19* 309). Obsérvese cómo Lacan insinúa sutilmente la naturaleza política del acto, de todo acto en sí, y del acto analítico en particular, criticando a los psicoanalistas por no haber unido su horizonte a la subjetividad de la época en esos turbulentos años de los *sixties*.

que dispone su malestar y su sufrimiento. A su vez, para proceder a dicha liberación o emancipación se apela a otro tipo de discursos que supuestamente permitirían la liberación o emancipación del sujeto de su situación dolorosa. La función del arte en general y del teatro en particular siempre ha tenido, frente a las propuestas oficiales y conservadoras, un rasgo de transgresión y rebeldía frente a los valores instituidos. ¿Son éstas las vías de la emancipación o liberación? Para responder a esta pregunta, conviene explorar cómo ha pensado el psicoanálisis el acto analítico, y cómo podemos hacer esto extensivo al acto performativo. En principio, un acto analítico o performativo no consiste en una mera acción: ambos requieren de un ajuste conceptual para diferenciarlo de meras acciones que solo conducen a la rebeldía, pero no necesariamente a la emancipación de la sociedad, del sujeto, del arte y del teatro. Ahora bien, así como no es lo mismo abordar la emancipación desde cada uno de los discursos, tampoco resulta sencillo preguntarse por el acto ya que éste exige discernir al menos dos aspectos: si bien la estética no ha elaborado conceptualmente qué constituye un acto artístico o artivístico emancipatorio, el psicoanálisis no ha podido dejar de hacerlo.

El psicoanálisis nos advierte que hay otros actos que están excluidos del acto analítico y, por esa vía, que habría una especificidad del acto analítico. En el acto analítico no se trata de acciones, gestos, rebeldías, protestas, afectos que no logran apalabrarse, muchas veces realizados desde la ética kantiana de las intenciones; por el contrario, el acto analítico, anclado en una ética hegeliana de las consecuencias, tal como Miller lo ha planteado, no se restringe al ‘hacer’ del analista, ya que incluso puede ser un acto si no hace nada: en efecto, como dice Lacan, “[a]un si el analista no hace nada, hay que dar sin embargo algún peso a la presencia del acto” (*Seminario 15*, Clase 15); y esto es así porque lo que importa y está en juego en el acto analítico es el deseo. Se nos abre así un campo de exploración en la praxis teatral respecto, por ejemplo, al acto del director durante los ensayos: según el tipo de discurso desde

el que trabaje, establecerá relaciones o lazos con su elenco. Del lado del analizante — por ejemplo, del actor —, importa el deseo decidido de iniciar un análisis — o un proyecto de montaje o una carrera teatral — que lo conducirá a un final en el que se juega el acto y la responsabilidad que éste supone en relación a su deseo y su modo de goce (*sinthome*).

Podemos, entonces, distinguir el acto de las meras acciones — diferencia que Stanislavski ya había intuido —, en la medida en que hay un antes y un después del acto, el sujeto ya no es el mismo por cuanto se ha registrado una transformación en su relación al Otro. El acto no es tampoco la motricidad, pero la motricidad puede en un momento definir un acto.⁵ En la Clase 1 del *Seminario 15*, Lacan nos dice: “puedo acá caminar a lo largo y a lo ancho mientras les hablo, esto no constituye un acto, pero si un día, por franquear un cierto umbral yo me pongo fuera de la ley, este día mi motricidad tendrá valor de acto”. El acto se sitúa, como vemos, en el campo del acontecimiento,⁶ ha alterado la posición subjetiva y abre a una dimensión de riesgo y responsabilidad. Así, una propuesta teatral o un estreno pueden o no alcanzar la dimensión del acontecimiento; simplemente puede quedar como un evento. Alterar la posición subjetiva respecto al Otro supone siempre atravesar el fantasma — cierto ideal del teatro, ideal de la actuación, ideal estético —, a fin

⁵ Todo teatrista recordará el famoso episodio de Kostya con su grito “¡Sangre, Yago, sangre!” y las *consecuencias* que ese instante, ese acto, tendrá en la propuesta stanislavskiana. Ver el libro de José Luis Valenzuela *Bye-Bye, Stanislavski?* (2021).

⁶ La conceptualización del acto se torna más productiva si se la coteja con el famoso ensayo lacaniano titulado “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”, incluido en sus *Escritos 1* (p. 187 y ss.), con sus tres tiempos lógicos: el instante de ver, el tiempo para comprender y el momento de concluir. En el apólogo de los tres presidiarios se puede ver el lazo social en tanto discurso y cómo supone un inconsciente transindividual (no colectivo) que soporta la relación con el otro y el Otro; además, deja ver en cierto modo cómo el momento de concluir — el acto — implica lo que Alemán llama la soledad. Una aproximación a la praxis teatral desde este ensayo lacaniano se puede leer en mi trabajo titulado “Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva” (2006).

de ir más allá del Padre — el *statu quo* — , separarse de los significantes, ideales y mandatos a los que el teatrista estaba alienado y enfrentar el vacío y la soledad del sujeto que, ya sin garantías, debe elaborar su espectáculo bajo la premisa de sus *proprios* significantes amo (S1), con el riesgo y la responsabilidad que eso supone. La consecuencia frente al público es indiscernible: desde la soledad de la escena se aspira a colectivizar el significante en el Común y hacer resonar allí el anhelo de emancipación.

Es precisamente en este punto en donde convergen de algún modo la izquierda y la política lacanianas. El fin de un análisis, como el fin de un proceso performativo que se ha llevado a cabo desde la praxis teatral, modifica al sujeto, lo emancipa — lo cual no es lo usual, particularmente en el campo profesional donde el teatrista se instala desde la lógica de los intercambios (salarios, subvenciones, aplausos, críticas, promociones, etc.); se trata en la praxis teatral de alcanzar una destitución subjetiva que ha transformado radicalmente la relación del teatrista con su praxis, con su posición personal, política y ética con la comunidad y con el teatro. En ese momento, el teatrista alcanza su soledad, porque ya no puede ampararse en los saberes y tradiciones del Otro de la ‘institución teatro’. Es decir, se presenta en esa desnudez de la que hablaba Jerzy Grotowski, porque no puede sostenerse más que en el saber sobre su deseo y su modo de goce involucrados en su propuesta artística. Y este momento emancipatorio es el que expone frente al Otro del Común, es decir, de la comunidad para la cual trabaja y a la cual pertenece. Por eso Jorge Alemán titulará su libro *Soledad: Común*.

Transferido esto a la praxis teatral actual, el acto analítico, entendiéndolo como acto performativo emancipatorio, puede admitir dos posibilidades: la del teatrista trabajando su emancipación frente a las imposiciones neoliberales y a la ‘institución teatro’, y también frente a las demandas del público respecto a la escena teatral y social. Para el coordinador o director de un elenco, el acto performativo puede consistir en no hacer nada o ‘hacer el muerto’ — como decía Lacan —, esto es, no imponerse

como representante (autoritario o no) del Padre y dueño absoluto del sentido, y basarse en una técnica — como la psicoanalítica — capaz de captar el sinsentido de una formación del inconsciente (sueño, lapsus, chiste, etc.) a fin de guiar a su elenco en el doloroso proceso de trabajo artístico entendido como emancipación. Por el lado del elenco o del grupo, el acto analítico se efectiviza si realmente hay un *deseo decidido* de crear asumiendo el riesgo y las consecuencias del acto, y no el mero ‘agruparse para actuar’ o para ‘hacer algo’ como medio de compensar otras faltas o deficiencias que podrían satisfacerse fuera de lo artístico.

Por ello podemos ahora entender que no todo espectáculo, por ejemplo, admita la calificación de acto y de acto emancipatorio, en el sentido de confrontar y hasta de transformar completamente la tradición teatral y, por esa vía, el saber de los teatristas, junto a las tradiciones de la ‘institución teatro’ y las demandas del público. En la historia del teatro ese acto como acontecimiento admite nombres propios para designar discursos emancipatorios, según la época y la coyuntura en la que tomaron lugar: Artaud, Brecht, Grotowski, Buenaventura, Boal, Pavlovsky, etc., para limitarnos al siglo XX; son actos por cuanto constituyen momentos en que se reorienta y redefine la teatralidad misma, instalando espacios de emancipación política y artística; se trataba, siguiendo a Jorge Alemán, de propuestas instituyentes que, con el tiempo, se convirtieron en instituidas y, por eso mismo, volvieron con el tiempo a ser confrontadas por otros teatristas, ya que lo emancipatorio es infinito, no se termina nunca, hay que desidentificarse del Otro y de la ‘institución teatro’ cada vez. Para el caso argentino, es inevitable mencionar el movimiento de Teatro Abierto — del que se celebran los 40 años — el cual, si bien no cambió en su totalidad los discursos estéticos, efectivamente fue un acto sin garantías y de sumo riesgo que abrió las puertas hacia una atmósfera emancipatoria frente a la dictadura (1976-1983).

Por eso es importante políticamente darse cuenta de que la mera acción teatral, movimiento o gesto performativo, por más

bien intencionados que estén políticamente, por más progresistas que sean sus agendas, no siempre constituyen un acto y, por ende, no podemos hablar allí de emancipación; en tal caso, son manifestaciones de protestas y hasta de rebeldías de coyuntura que, a la larga, pueden dar lugar a un acto instituyente, como lo plantea Alemán. Y es aquí donde retomamos el tema de la tradición aristotélica en contraposición a la praxis teatral, porque, desde una perspectiva política, la cuestión de la alienación y la emancipación están relacionadas a una larga discusión en varias disciplinas: me refiero al debate sobre *masa y pueblo*. Se ha hablado de liberación o emancipación del pueblo, de liberación sexual, de captura de los individuos en movimientos masivos o en convivios.⁷ La cuestión importa porque hablar de emancipación en el arte significa apostar a la singularidad, pero, además, al impacto sobre el Común, porque el público es el destinatario ineludible del arte teatral. Por ello el arte y el teatro tienen la responsabilidad de construir o contribuir a construir hegemonía para desestabilizar la hegemonía de los sectores dominantes.

Laclau, acudiendo al psicoanálisis y en particular a *Psicología de masas y análisis del yo* (1921) de Freud, y luego Alemán, nos plantean ese momento instituyente como *pueblo*, pero ya no como definición esencialista o nacionalista: nos presentan al *pueblo* como opuesto a la *masa*. El pueblo es el sujeto del Común que hace demandas singulares. Sabemos que hay un teatro de entretenimiento — que usualmente apela a la tradición aristotélica — que captura al público por medio de la identificación a la escena, sostiene discursos ‘llenos’ de sentido, transparentes, que ‘representan o reflejan’ la realidad, pero no cuestionan las *causas* del malestar social que, ubicándose en lo real, quedan veladas por la ficción. La realidad es una construcción fantasmática que, como la ideología, vela lo real (Merlin 2021). El pueblo es precisamente un *momento* en la construcción de hegemonía, esto es, en el que las demandas de diversos sectores y

⁷ Me he extendido sobre estos temas en mi ensayo “La praxis teatral y lo político: la demanda, el teatrista, el público”.

por diversas insatisfacciones socio-económicas o culturales, logran converger en un significativo vacío⁸ que, al entrar en una relación equivalencial de las diferencias, disparan la acción en vistas a un acto instituyente y emancipatorio. De ser exitoso, dicho acto culminará alterando la consistencia del Otro a partir de la institucionalización de algunas demandas; no todas, lo cual reinicia el ciclo de desidentificación⁹ al significativo amo instituido, para evacuar otro significativo vacío capaz de articular las demandas no satisfechas por lo instituido y orientar nuevamente la acción política.

Obsérvese que el *pueblo* admite el carácter pulsativo del inconsciente:¹⁰ es contingente, imprevisible, no intencional y, mal que le

⁸ El pañuelo verde en las protestas que culminaron el 30 de diciembre de 2020 con la promulgación de la Ley 27.610 y que estableció el derecho al aborto gratuito y asistido médicamente, es un ejemplo de significativo vacío. Podría haber sido otro color u otro objeto, pero ese pañuelo permitió *en un momento* poner en relación de equivalencia múltiples sectores con demandas diversas, no todas satisfechas por la ley. Es por ello que se habla de ‘construcción’ de hegemonía y no de contra-hegemonía, porque los sectores involucrados en la demanda pueden incluso pertenecer a los grupos dominantes, como ocurre con la diversidad de mujeres (edad, clase, religión, orientación sexual, raza, etc.) que luchan contra el patriarcado.

⁹ Jorge Alemán introduce la ‘desidentificación’ como instancia crítica ineludible para impedir el atrapamiento de los sujetos en la masa y en subjetividades fabricadas instituidas; una vez lograda la institucionalización de una demanda, hay que reabrir el juego del antagonismo democrático una vez más a fin de iniciar otro proceso instituyente. Esto es: hay que ‘desidentificarse’ con lo políticamente conseguido y volver a la lucha por aquellas demandas no satisfechas, sin apoltronarse en la ‘confortabilidad’ de lo ya instituido. En la praxis teatral esto significa que no hay que gozarse en los logros conseguidos en espectáculos anteriores y, en lo posible, desidentificarse con ellos para abordar un real que ya no es el mismo de momentos pasados.

¹⁰ Conviene tener en cuenta esta contingencia del inconsciente, su carácter pulsativo, de apertura y cierre, tal como, por ejemplo, sucede en un lapsus. No está demás recordar que para Lacan no hay inconsciente colectivo, ahistórico, esencial y menos aún arquetípico y universal. El inconsciente es transindividual, localizado espacial y temporalmente, constantemente transformándose desde el decir. Si en el *Seminario 11* Lacan afirma que el inconsciente es pre-ontológico, es decir, no es ni ser ni no-ser, sino que es del orden de lo no-realizado (38), en el *Seminario 14* Lacan añadirá que “el inconsciente es la política” (Clase 18 del 10 de mayo de 1967).

pese a la ciencia, incalculable e impredecible; la *masa*, en cambio, se consolida sobre identificaciones a un líder y de los miembros que la componen entre sí; implica siempre una organización vertical y engañosamente convivial que establece una relación de subalteridad, en general duradera, que se dinamiza alrededor de ideales y mandatos a los que los sujetos están alienados. La psicología y la sociología, como ciencias sociales — y a diferencia del psicoanálisis — se han encargado de explorar las constantes de los comportamientos de los *individuos* en la masa, muchos de ellos calculables y previsibles, pero — en tanto mero objeto de cálculo, puro lugar de determinaciones de todo tipo — relevados de su responsabilidad, ya que ésta se ha delegado en el líder que los representa. Va de suyo que hay un vínculo muy estrecho entre la tradición aristotélica que promueve la identificación a la escena y la pacificación social vía la catarsis;¹¹ la praxis teatral, en cambio, apuesta a dar lugar, en la escena y desde ella en *cada miembro* del público, uno por uno en su singularidad, al pueblo como instante emancipatorio.

¹¹ A nivel de la técnica analítica y de la praxis teatral, en relación a la dirección de la cura o del ensayo, respectivamente, conviene estar precavidos sobre la aparente similitud y, sin embargo, enorme diferencia entre la fórmula $a \rightarrow S$ del discurso del Analista y la fórmula del fantasma perverso: $a \diamond S$. He desarrollado esta diferencia y la confusión que produjo en mi libro *Grotowski soy yo* (2021, págs. 210 y ss.). Constituye una diferencia crucial a nivel de la posición del director en los ensayos y, además, la diferencia entre la ‘institución teatro’, basada en la estructura perversa, en contraposición a la praxis teatral, que trabaja desde el discurso del Analista y, a veces, desde el discurso de la Histérica. No es posible imaginar la emancipación desde el fantasma perverso, sobre el que además se yergue el capitalismo. Mientras el capitalismo y la ‘institución teatro’ que le es inherente apuntan a producir masa, la praxis teatral se orienta hacia dar posibilidad de que emerja el pueblo.

Un lazo de dos: de la soledad al Común

Nótese, además, que las consecuencias de un acto llaman a una responsabilidad por el mismo — siempre a nivel del sujeto emancipado —, la cual no es un factor relevante a nivel de las meras acciones ni tampoco de la masa, las cuales opera por automatismo u obediencia. Ahora bien, el *acto analítico* no es posible en la soledad del sujeto, ni tampoco por identificación al analista. Si adscribimos la praxis teatral emancipatoria al acto analítico, es precisamente porque dicho acto — como el performativo — no compete sólo al sujeto ni sólo al analista, sino que los involucra a ambos; es — como dice Lacan — “un encuentro de cuerpos” (*Seminario 19* 224) y, en la medida en que hay un discurso que sostiene dicho encuentro, se puede decir que se trata de “un lazo de dos” (Lacan, “La Tercera” 86), lo cual lo diferencia del *acto del sujeto*, que se hace en soledad. Hay, por lo tanto, un *acto del sujeto* respecto de su propio proceso emancipatorio y hay un *acto analítico* que ya supone el lazo y el Común. En el Grotowski posterior a su Teatro de Producciones se puede ver cómo el Performer (ya no el actor) tiene que hacer, por un lado, su propio trabajo de desidentificación para acceder a su soledad, a su ser sin garantías, aquello que el maestro polaco denomina ‘el origen’. Pero a su vez, como el Performer ha trabajado *con* el Maestro, al que le suponía un saber bajo el *amor* de transferencia (figura mínima del Común), al final tendrá que hacer otro duelo: ya no solo el de haber dejado atrás su ser alienado (ahora emancipado), sino el del fin del trabajo con el Maestro, que finalmente deja de funcionar como sujeto supuesto saber, garante temporario del entrenamiento. Son, pues, dos actos: el del Performer consigo mismo y el performativo con el Maestro; ya en su soledad queda ahora expuesto a la responsabilidad para colectivizar su experiencia frente al Gran Común. Se trata de dos instancias del proceso emancipatorio en relación al acto y de la cual procede su riesgosa emancipación. A propósito, Alemán especifica la causa por la cual él apela al término ‘soledad’:

El término “Soledad” procede directamente de la enseñanza de Lacan, ya que lo emplea, aunque en muy pocas ocasiones, para hacer referencia a la soledad del Sujeto en su constitución vacía. El sujeto lacaniano surge como un vacío sin sustancia y sin posibilidad de ser representado en su totalidad por los significantes que lo instituyen. Su soledad es radical, en la medida en que ninguna relación ‘intersubjetiva’ o ‘amorosa’ puede cancelar en forma definitiva ese lugar vacío y excepcional. (*Soledad: Común* 12).

Como ya Freud lo vio en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), la masa supone siempre una relación intersubjetiva y amorosa que no da lugar a la elaboración subjetiva emancipatoria por cuanto el amor se instala a nivel imaginario en la ilusión de ‘dos que aspiran a ser uno’. Podría decirse que el Eros es el fluido amalgamante e indispensable para que haya comunidad, pero el discurso (cualquier de los cuatro) es todavía más estructural que el amor, porque corresponde al registro simbólico. Ese Eros — como opuesto al Thanatos y no confundido con el amor cristiano — obtura el agujero en la subjetividad. En el psicoanálisis, el amor tiene un matiz especial: el psicoanálisis se vio necesitado de darse un tipo especial de amor: el amor de transferencia, sin el cual el proceso hacia la destitución subjetiva y la desalienación no es posible. Por eso Lacan retoma este aspecto en su crítica a Sartre y deja atrás su temprana concepción ligada — desde el impacto de la lectura que Kojève hace de Hegel — a la idea de reconocimiento como meta del deseo. A Lacan le importa el objeto del deseo, el objeto *a*, como causa, no como meta. Si un teatrante en posición de director no discierne entre posicionarse como líder o posicionarse como sujeto supuesto saber, las consecuencias serán predecibles: como líder sostiene a su elenco como masa, tal como ocurre en el sistema de producción de la ‘institución teatro’; en cambio, como maestro que hace semblante del saber dará la posibilidad de permitir a su elenco no solo emanciparse de él y de la ‘institución teatro’, sino de explorar su deseo y modo de goce, en fin, su inconsciente donde reside la creatividad artística.

No debe tampoco dejar de anotarse que lo intersubjetivo y la cuestión del amor o caridad cristianos — ya no como Eros — está en la base de la noción de liberación en los discursos sesentistas, incluida sobre todo la teología de la liberación. “¿Libres para qué? Libres para amar” (67), afirma Gutiérrez evocando a San Pablo. Demás está decir que a esta afirmación se opone una larga historia del discurso amoroso en tanto Eros como “prisión o cárcel de amor”, incluyendo el psicoanálisis. Freud y Lacan cuestionaron el mandato del Levítico 19 que dice “ama a tu prójimo como a ti mismo”, precisamente por las dificultades que presenta ese ‘ti mismo’, cuyo conocimiento, como ‘conócete a ti mismo’, ha planteado las mayores controversias no solo para el psicoanálisis, sino incluso para la metafísica occidental y hasta para la teología cristiana, tal como lo ha explorado Michel Foucault. Quizá la cuestión, mucho más difícil, yace en ‘amar al prójimo *como prójimo*, en y hasta por su ajenidad al ‘ti mismo’. En todo caso, el Común de la masa se diferencia del Común del pueblo; el Común de la ‘institución teatro’ nada tiene que ver con el Común de la praxis teatral; similarmente, el Común del actor no es el Común del Performer.

Del inconsciente: la lengua y el cuerpo

Como vimos, el acto analítico, como el teatral o el performativo, siempre involucra a dos (actor/director, escena/público, autor/elenco), a la vez que supone una escena, como la del fantasma ($\$ \diamond a$), en la que se juegan las identificaciones imaginarias que sujeto será invitado a atravesar dentro del *encuadre artificial* del amor de transferencia. Sin embargo, todo análisis no puede descuidar la dimensión simbólica y real, en la que entra en juego no solo el inconsciente estructurado como un lenguaje, sino también el *parlêtre*, neologismo que designa al inconsciente al final de la enseñanza lacaniana; dicho *parlêtre* o hablanteser está — a diferencia del inconsciente estructurado como un lenguaje — marcado por

la sustancia gozante y la lengua — otro neologismo lacaniano para diferenciarla del lenguaje —, esto es, el cuerpo como sede del goce, entendiendo por tal el malestar, el sufrimiento, la insatisfacción y lo real no significantizable, no apalabrados o apalabrables.

Porque el sujeto está marcado por el significante, habitado por el lenguaje, y porque el *parlêtre* goza al hablar en tanto la lengua involucra al cuerpo, el trabajo analítico — como el performativo — se define no como un representar orientado a construir un personaje, sino como un dejar hacer, un dejar hablar al analizante o candidato a Performer en el ensayo, a partir de una *libertad ilusoria concertada* que se denomina ‘asociación libre’; el analizante, al igual que el Performer, es precisamente el que trabaja, el que en definitiva produce al analista o al Maestro y hasta al director. Del lado del analista/maestro/director se establece el trabajo analítico o performativo en la medida en que éste se ubique como semblante del objeto *a* del Performer, apelando a la ignorancia docta, para que el analizante/Performer despliegue su saber-no sabido (inconsciente) a fin de dar lugar a la verdad de su deseo, esa verdad otrora reprimida y, por esa vía, despliegue su creatividad. El analista no analiza al *analizante*, sino que éste, ya no como *analizado* sino como *agente* de su propia emancipación, es precisamente el que *se analiza* (a sí mismo) ‘con’ el analista. Nuevamente, nos topamos aquí con diferencias estructurales con el tipo de política verticalista y masificante que suele darse a nivel del ensayo teatral y el encuadre diferencial que propone la praxis teatral. Mientras un director-líder supone saber de qué trata la obra, cómo llevar a cabo los ensayos, qué estética le corresponde al espectáculo y, para ello, quiere masificar, es decir, poner a todo su elenco a disposición del proyecto vía la identificación a su persona (no el amor de transferencia), la praxis teatral, por el contrario, opera favoreciendo la singularidad de cada Performer, parte del no-saber, ejerce la ignorancia docta y deja fluir el proceso creativo sin someterlo a ideas preconcebidas, por ello se requiere que el coordinador esté atento al instante en que emerge eso que hemos denominado pueblo.

En los últimos años — como ya lo percibía Laclau y, por ello se vio necesitado de definir el populismo y la categoría de *pueblo como instante, no como sustancia* — los movimientos sociales y también las dinámicas teatrales son heterogéneos en tanto apelan y agrupan a múltiples sectores y agrupaciones con demandas diferenciadas; más que líderes de movimiento, hoy vemos eventuales convocantes o coordinadores, contingentes o coyunturales, capaces de orientar la agencia de cada sector desde la singularidad de sus demandas. Si todavía se pretendiera ver aquí identificaciones, éstas no sólo son parciales sino también precarias y transitorias. Es, precisamente, lo que vimos antes para la posición del maestro o el director de un elenco que favorece la creatividad, el que no impone un sentido previo y pre-formado del espectáculo. Por eso, decir — como propone en algún momento Lacan — que el acto analítico está del lado del analista, significa que éste *finje* olvidar que es causa del análisis y que su dejar hablar al analizante no es para darle *libertad de expresión* de sus pensamientos, sino para *causarle* los pensamientos mismos. En la praxis teatral, a diferencia de la ‘institución teatro’, el maestro o el sujeto convocante deponen posicionarse como líderes desde el discurso del Amo o de la Universidad para que el elenco advenga a las causas que los convoca y los afecta como grupo en un proyecto de creatividad artística.

Y es que el acto del analista consiste precisamente en permitirle al otro, al sujeto, hacer su acto, de ahí el potencial político de los nuevos movimientos en la era de la globalización, ya de por sí bastante desterritorializados y diseminados, sin que eso les impida la lucha por sus demandas. La gran diferencia y dificultad que hoy enfrentan los movimientos sociales se localiza en esta sutil posición de la dirigencia respecto de su trabajo con el poder: el analista es aquel que se abstiene de ofrecerle al analizante en bandeja los significantes para su bien y su felicidad; solo permite que el analizante arribe al final de su análisis. Retomando, entonces, todo lo dicho anteriormente, podemos afirmar que el analista — como el teatrante en posición de coordinador, pero no de líder — acompaña el tratamiento — y el ensayo — dejándole al sujeto el trabajo sobre

sí y no como marioneta de un director que lo sabría todo. Ese coordinador está allí para dar lugar y sostener vía la transferencia el itinerario del Performer hacia las puertas de un acto performativo emancipador, en la medida en que ha atravesado su fantasma, el que lo amarraba a los ideales y mandatos de la tradición teatral. Al hacerse cargo de su modo de goce, procede al acto de *autorizarse por sí mismo*, lo cual supone un alto grado de desamparo respecto del Otro, ahora inconsistente, pero también de responsabilidad por las consecuencias que esta nueva posición conlleva.

Acto y discurso capitalista: lo inapropiable

Es más que evidente que a nivel de la praxis este proceso en pro de la emancipación no es algo que ande sobre ruedas y no sea sin obstáculos (resistencias, defensas, *acting out*, pasaje al acto, avatares de la transferencia, reacción terapéutica negativa, etc.). Transferida la cuestión del acto a la praxis política y también a la praxis teatral, el panorama se complica en la medida en que se confronta al Otro (el Estado, la ‘institución teatro’, los sectores dominantes y hegemónicos, las subjetividades instituidas, las tradiciones y costumbres, etc.) y se intensifican las dificultades por cuanto los sujetos tienen que cotejarse con la impronta de los discursos, particularmente el discurso capitalista. Sostener la posición del analista y el discurso analítico (reverso del discurso del Amo) — y no parece necesario decirlo — no se caracteriza por la facilidad. El neoliberalismo dispone de todos los medios posibles para entorpecer la acción, para avasallar el deseo y encausar al sujeto por un camino necropolítico ba(na)lizado por los medios de comunicación, la fabricación de deseos artificiales, la promoción del individualismo bajo la figura del empresario de sí mismo, la búsqueda de satisfacción inmediata de goces irrefrenables diseminados para taponar el vacío subjetivo y la angustia con objetos de consumo irrelevantes que no garantizan la felicidad prometida por el sistema.

En efecto, el discurso capitalista, “al constituirse en el rechazo a la castración, no tiene como límite ninguna barrera con respecto al goce” (Appleton y Raymondi 30), avanza sobre la ley y amenaza al sujeto del deseo, avasallando su pulsión vital, capturándolo y colonizándolo a partir de un mandato superyoico, no moral, sino atroz y obsceno, que lo compulsa a gozar, gozar cada vez más, hasta convertir a dicho sujeto en un “consumidor consumido”, carente de solidaridad y propagador de la pulsión de muerte frente a los otros y frente a sí mismo. Por ahora parece que esta situación devastadora no se ha planteado en el trabajo teatral; todavía los grupos teatrales se sostienen en el discurso del Amo o el de la Universidad, sin llegar a los extremos del discurso capitalista. Al tratarse de arte, los teatristas evitan caer en la trampa del engañoso “carácter civilizador” con el que se quiere presentar el discurso capitalista (Appleton y Raymodni 47). No obstante, los estragos causados por dicho discurso se han hecho patentes durante la pandemia: desafiar el virus como actitud desquiciadamente heroica que vela la pulsión mortífera; desafío a la Muerte poniendo en peligro la propia vida y la de los demás, debilitación de lo simbólico para dejar avanzar la avalancha de lo real. Como plantea Alejandro Modarelli, lo que realmente se emancipa en este contexto ultraderechista y neoliberal es el virus. Traducido al discurso analítico, esto significa que en la sociedad global lo único emancipado es la pulsión de muerte. Por ello, muerte, pandemia y silencio se instalan y se hacen visibles denunciando la mudez de la pulsión.

Frente a esta captura del sujeto deseante, Alemán no solo deslinda a la izquierda lacaniana de la filosofía,¹² sino que plantea la dificultad de resistir y transvalorar el capitalismo, habida cuenta de que éste no tiene exterior (ya no hay utopías ni narrativas maestras, ni un sujeto histórico como el proletariado capaz de afectar el sistema a partir de una revolución). El capitalismo se expande, se repite, se disemina permanentemente a altas velocidades y, en la medida en que logre colonizar las subjetividades y sobre todo el inconsciente, habrá triunfado: el crimen será perfecto. Frente a esto, Alemán y las lógicas de la emancipación apuntan a explorar qué podría haber todavía de no colonizable por el capitalismo. La praxis política (como la teatral) deviene así éxtima,¹³ interna al sistema, pero no confundida con él. Así como el encuadre analítico no es exterior a lo social, la praxis teatral tampoco lo es: solo se puede trabajar desde adentro, desde esa diferencia tan íntima y a la vez tan éxtima.

¹² En *Soledad: Común*, Alemán explícitamente quiere “mantenerse en la referencia a Lacan sin ingresar en la modalidad propia del discurso filosófico, para intentar preservar el carácter problemático de la cuestión del sujeto, carácter que según nuestro juicio solo el Discurso Analítico mantiene hasta las últimas consecuencias” (10). El término ‘filosofía’ aquí se inscribe en los constantes embates de Lacan a la metafísica occidental, lo cual no impide que tanto Lacan como Alemán no hayan minuciosamente debatido la cuestión del ser y la ontología a partir de Parménides, Heráclito y una larga serie de filósofos hasta por lo menos Heidegger. No es un tema que pueda desarrollarse en la brevedad de este ensayo. Solo conviene anotar que estas aproximaciones se separan de las posiciones sesentistas y setentistas cuyo discurso se instalaba desde la filosofía o la ética de la liberación (existencialismo, fenomenología, conductismo, etc.) las cuales se apoyaban en un sujeto cognoscente apoyado — de formas diferentes — en el yo cartesiano. Para el psicoanálisis, eso les impedía captar la radicalidad del descubrimiento freudiano del inconsciente y, por esa vía, conceptualizar el sujeto del deseo. Además, Lacan y otros analistas no dejan de insistir en la complicidad de la filosofía con el discurso del Amo [antiguo y moderno] que tienden a modelizar la acción desde el Otro y sus ‘iluminadas’ agendas — incluso marxistas — de saber cómo liberarse o emanciparse; se obstaculiza así el carácter de agencia del sujeto en la fragua de su propio destino, soporte del discurso del Analista. Al situar al sujeto como instrumento de la agenda del Otro, la conexión con la estructura de la perversión se torna evidente.

¹³ “Éxtimidad” es un neologismo creado por Lacan para hacer converger el sentido de intimidad y exterioridad.

El psicoanálisis nos asiste con su concepción del sujeto \$ que, como vimos, es un lugar vacío “destinado a ser colmado por aquellos significantes que lo representan, lo identifican, o lo fijan a determinados ideales o mandatos” (*Soledad: Común* 13). Este sujeto emerge de la enseñanza lacaniana en su etapa con la lógica del significante y la impronta del Otro, de la lengua, del registro simbólico. En este sentido, no se trata del sujeto de la filosofía, concebido como un ‘lleno’ de intenciones y de buenas o malas razones. Para el psicoanálisis, el yo siempre nada en el desconocimiento de su deseo. Menos aún se trata de un sujeto cognoscente en la medida que el sujeto del saber-no-sabido del inconsciente habla más de lo que sabe y, si se nos permite decir, conoce menos de lo que habla. El psicoanálisis lacaniano funda el sujeto del inconsciente y por lo tanto no procura un *conocimiento* del deseo sino un *saber* sobre el deseo y el modo de goce. Saber y conocimiento tienen valores diferenciales. En todo caso, lo que le importa al psicoanálisis es la emancipación del deseo del sujeto del Otro al que está alienado y por eso todo cambio pasa por ese “lazo de dos” que habilita un ‘deseo decidido’ y un acto analítico.

A los efectos de la praxis teatral, importa explorar ese *parlêtre*, tal como Lacan lo propone en la última etapa de su enseñanza y que se diferencia del sujeto vacío y de las improntas simbólicas del Otro que propuso en su primera enseñanza y que nunca abandonó. Conviene brevemente indicar para futuros desarrollos entre praxis teatral y lo político, que el *parlêtre* se define a partir de la sustancia gozante y de la lengua; en este encuadre, el privilegio está del lado de lo Real (que no se confunde con la realidad como construcción fantasmática). En el hablanteser se debaten los goces, el significante está singularmente encarnado. El inconsciente como Otro, como tesoro de los significantes de la primera enseñanza, se define ahora como sustancia gozante en la cual resuenan los ecos singulares que el lenguaje introduce en el cuerpo. Si en la concepción del inconsciente como estructurado por el lenguaje primaba el concepto de significante como productor de efectos de sentido, ahora con el

parlêtre se complica el estatus del significante en la medida en que — en ese pasaje de Saussure a Peirce — Lacan lo anuda al goce y a lo real. Por eso Lacan dice, en el *Seminario 20*, “hablo con mi cuerpo, y sin saber. Luego, digo más de lo que sé” (144). Podemos entender cómo ese cuerpo que habla, *parlêtre*, no lo hace en la dimensión comunicativa de la lengua, sino desde la singularidad de la lengua, la singularidad de su goce. En el *Seminario 29* Lacan trabaja lo que denomina la colectivización del significante. Si el significante ya era causa de la comunicación como un malentendido, si se lo podía descifrar desde la interpretación, ahora el significante se torna más complicado — Pavlovsky diría que se capta por sus intensidades — por cuanto hace resonar huellas encarnadas de lo que nos fue dicho y de los que nos han hablado en nuestra más temprana infancia cuando el lenguaje no estaba completamente conformado y los significantes no habían vaciado de goce completamente nuestro cuerpo. Lacan abre en cierto modo una nueva conceptualización de la memoria de la que la praxis teatral no puede desentenderse. Las consecuencias políticas de este giro en la enseñanza lacaniana todavía esperan consideraciones y debates puntuales.

Liberación/emancipación: alienación/separación

Finalmente, volvemos al punto de donde partimos: ¿por qué se habla de lógicas de emancipación y no de lógicas de liberación? ¿En qué se sostiene el uso de cada uno de esos vocablos? No he visto planteada esta pregunta en los trabajos de Alemán y sus seguidores. Tampoco he visto definido el término ‘liberación’ — atribuido a H. Marcuse — en los textos de las décadas del 60 y 70. El uso de ‘liberación’ se remonta a los períodos del esclavismo. “Romper las cadenas” supuestamente liberaba al esclavo del amo, aunque éste todavía se reservaba el poder de certificar dicha liberación. ¿Constituía o constituyó esa liberación un acto emancipatorio?

¿Cómo y bajo qué condiciones pensar un acto emancipatorio, tal como lo hemos detallado en los párrafos anteriores? Evidentemente se diseña una extensa agenda de investigación a partir de estas preguntas. En lo que sigue, ensayaré una respuesta inicial, demasiado rápida, escueta y hasta deficiente; mi propósito se limita a que esa respuesta resulte disparadora de otras que indudablemente emergerán en futuras investigaciones o praxis artistas.

En la década del 70 y con prolongaciones ya muy acotadas hasta hoy, se habló de liberación en América Latina y otros espacios coloniales o colonizados por los centros mundiales de poder. De ‘emancipación’ se había hablado durante los periodos independentista y post-independentista, pero con una propuesta que ya no podría ser la actual: en efecto, se trataba en aquellos autores del proyecto ilustrado y los defensores del positivismo quienes deseaban “enterrar” el pasado indígena e hispano-colonial y cancelar el cuerpo en beneficio de una emancipación mental o del espíritu, entendiendo por tal el pensamiento europeo y estadounidense, al que intentaban reimplantar en nombre del progreso como semillas civilizatorias para superar la barbarie nativa. Esta postura supuestamente ‘emancipadora’ que apelaba paradójicamente a discursos de las metrópolis colonizadoras se la puede rastrear todavía en las proclamas de la derecha y la ultraderecha actuales. A partir de la década del 60, la estrategia liberacionista tuvo como marco la teoría de la dependencia y los fracasados intentos desarrollistas. En efecto, como lo plantea Gutiérrez (pág. 50 y ss.), el vocablo ‘liberación’ permite superar las limitaciones de esa teoría y esos intentos, en la medida en que implican un horizonte revolucionario. ¿Qué se entendía en aquel entonces por ‘liberación’? ¿Cómo se diferenciaba ese vocablo de sus antecedentes emancipatorios? En nuestros días, a partir del feminismo y el psicoanálisis, con su impronta en los movimientos anti-patriarcal, anti-neoliberal y anti-globalización, ¿serán esos vocablos adecuados para describir sus estrategias políticas y sus activismos emancipatorios? ¿Qué residuos todavía arrastran de los movimientos de liberación tal como se dieron a

partir de la década del 60? Ambas discursividades, con los matices y diferencias en cada caso,¹⁴ convergen en apelar, por un lado, a la memoria, con toda su brutalidad y violencia, y, por otro, al cuerpo hablante, sexuado y gozante en el primer plano de su consideración teórica y política. Al proceder de esta manera, los términos ‘liberación’ y ‘emancipación’ constituyen significantes cuyo sentido se devela problemático habida cuenta del peso considerable inscripto en la memoria y la historia política latinoamericana y de otros territorios coloniales.¹⁵

El Diccionario de la RAE define liberación como “acción de poner en libertad” y como “carta o recibo que se da al deudor cuando paga”: por un lado, remite a un estado en el cual el sujeto se libera de la esclavitud o la prisión, lo cual supone obviamente un Amo al que se estaba subordinado; por otro, liberación admite una deuda que también mantenía al sujeto amarrado, capturado a su acreedor. Nos llevaría muchísimas páginas conjeturar acerca de esta semántica del sujeto encerrado y capturado por la deuda/culpa, tal como la ha trabajado Nietzsche en *La genealogía de la moral* y como aparece en el corpus freudiano. La perspectiva hegeliana, tal como se expone en la *Fenomenología del Espíritu* y luego trabajada por Alexander Kojève (con las repercusiones que tuvo en muchos intelectuales de izquierda y sobre todo en el primer Lacan), más la

¹⁴ Ya hicimos mención al principio de este ensayo sobre los debates entre una izquierda y una derecha lacanianas, que también atraviesan los discursos feministas y sus derivados.

¹⁵ Agradezco a mis colegas del grupo REAL las sugerencias sobre la ponencia presentada en el XIII Coloquio Internacional de Teatro, Montevideo, Uruguay, 14 y 15 de mayo 2021. Gustavo Remedi muy puntualmente señaló la necesidad de cuestionar el término ‘emancipación’ por su impronta eurocéntrica y su huella discursiva desde la Revolución Francesa. Se abre de este modo un cuestionamiento a la izquierda lacanianiana por la elección de este término. Intentaremos en este ensayo esbozar un encuadre disparador para futuros debates, ya que el tratamiento puntual y retroactivo (los famosos puntos de capitón) a lo largo del discurso histórico-político latinoamericano desde la colonia y los movimientos independentistas, como es fácil apreciarlo, demanda un espacio escriturario más allá de las limitaciones de este ensayo.

solapada crítica lacaniana a Sartre, diseñan el espacio teórico en que la libertad implica un estado *nuevo*, donde la liberación haría desaparecer la dialéctica que sustenta las figuras del amo y del esclavo dando lugar a la emergencia de un ‘hombre *nuevo*’. Con otras designaciones, esas figuras, aunque han establecido en sucesivas etapas históricas lazos diferenciales, no necesariamente han alcanzado márgenes de libertad fuera de toda relación de subalternización porque no han podido conmovier del todo el discurso del Amo.¹⁶ Esta subalternización o alienación al Otro es aquello que desbarata el discurso analítico y para ello se ha apelado al vocablo ‘emancipación’ aunque, dicho sea con justicia, no es propiamente un vocablo de Lacan, sino de Alemán. Lacan solo planteó la *separación* del sujeto de su captura por el Otro.

La diferencia que propone el diccionario para emancipación respecto de liberación es mínima, pero relevante. Nos dice que ‘emancipar’ significa “libertar de la patria potestad, de la tutela o de la servidumbre; o de cualquier clase de subordinación o dependencia”. ‘Libertar’ no necesariamente es sinónimo de ‘liberar’: en efecto, aunque se trata de un lazo de dos, aquí hay una terceridad, la de la Ley, que determina la voluntad de una de las partes sobre la otra mediada por la ley, o bien, tratándose de la relación paterno-filial, se establece y autoriza legalmente la disolución de un lazo de subordinación previo y el hijo cambia de estatus civil. Si la liberación cuestiona al Otro que sostiene la relación, supone un corte,

¹⁶ Incluso en la perspectiva teológico-cristiana de G. Gutiérrez, se desliza siempre la impronta del discurso del Amo, cuando se insiste en la solidaridad del cristiano con los oprimidos; como sucede también con la tolerancia frente al diferente, siempre se inscribe ese rasgo de superioridad de quien se solidariza o tolera sobre el semejante oprimido o diferente.

una discontinuidad que fundamenta un nuevo lazo,¹⁷ la emancipación parece regulada por el Otro y se establece como un *pase* de un estado a otro. En todo caso, queda pendiente todavía realizar la arqueología y genealogía no solo de la dupla liberación/emancipación, sino de sus correlatos: mientras la liberación habla de la opresión y el oprimido, la emancipación de la izquierda lacaniana, en cambio, se enfoca en la represión y lo reprimido. La distancia que media entre ambos — no hace falta decirlo — es considerable.

Esta diferencia es la que, presumimos, yace en la base de la opción de la izquierda lacaniana por el término emancipación, por cuanto ésta concierne a la relación del sujeto a la Ley, al Nombre-del-Padre, al Otro del que, aunque no existe, no podemos prescindir de él. La liberación, al menos en la versión hegeliana, también supone una terceridad, la de la Muerte como Amo Absoluto, que uno de los contrincantes de la lucha por puro prestigio confronta con miedo y lo condena a la esclavitud. Liberarse de la esclavitud supone la aniquilación del Amo, pero también la del lazo que los une y funda sus identidades. Nadie ha podido conceptualizar ese espacio político que advendría cuando la figura del Amo y del Esclavo (el señor y el siervo, el patrón y el asalariado) se disuelven. La revolución como corte aspira a cancelar la dialéctica que sostiene ambas figuras, pero no dio hasta ahora con una fórmula capaz de prefigurar sin idealismos la figura que podría advenir en esta *nueva* sociedad, salvo la sospechosa imagen de ‘fraternidad’. La experiencia histórica, al menos, ha demostrado su impotencia en este punto. ¿Cuál sería la diferencia de la emancipación con ese corte revolucionario supuestamente liberador? La emancipación

¹⁷ Los autores de la “Introducción” a la *Filosofía de la liberación*, subrayan cómo por la década del 70 la filosofía buscaba su especificidad latinoamericana en términos de corte o ruptura: “Se trataba entonces de una ruptura epistemológica antieuropea, antipatriarcal, anticapitalista, anticolonialista, etc.” (XLIV). El prefijo ‘anti-’, que supone una oposición binaria, luego devino “des-” y también ‘trans-’; sin embargo, el uso y abuso en esta sustitución a veces solo quiere calificar un cambio de paradigma, pero pocas veces nos habla de las causas que han operado a nivel de estructura.

del hijo no hace *desaparecer* al padre ni tampoco al Otro. Aunque ambas posibilidades auguran un nuevo comienzo, éstos no son ni similares ni equivalentes.

El Otro en el psicoanálisis lacaniano tiene diversas modulaciones y funciones, que no podemos detallar aquí; en principio, es el que marca, mortifica y captura al *organismo* de la criatura de la especie llamada ‘humana’, otorgándole un *cuero* a partir del lenguaje (ideales y mandatos) que, desde ese momento, habita en el sujeto y que el sujeto habita. Lo obliga a renunciar a satisfacer ciertas pulsiones, prohibiéndole cierto goce y disparando el deseo por la pérdida del objeto. Ese Otro lo sujeta a la ley, indispensable para sostener cualquier lazo social. Eso propulsa al sujeto a buscar satisfacciones sustitutas, sea con transgresiones o pasajes al acto hasta el extremo del goce letal, sea articulando demandas al Otro por la insatisfacción que padece, lo cual ya supone una articulación por el significante. La entrada de la cría humana en lo social implica la renuncia al goce; ese pasaje a lo humano, a la cultura, se paga con una pérdida de goce que el sujeto anhelará recuperar por medio del deseo. Y también esa entrada en lo social supone la alienación a los ideales y mandatos del Otro, por ello, si el malestar del síntoma se agrava, el sujeto buscará la forma de emanciparse de aquellos mandatos e ideales. Si, como ya vimos, la entrada en un proceso de análisis (un proceso performativo o un activismo político) supone para el sujeto un deseo decidido de transformar su situación exigiendo la satisfacción de sus demandas, el fin de un análisis, en cambio, más allá de lo terapéutico o clínico, apunta a separar al sujeto de ese Otro al que está alienado y que lo captura en la función fálica universal del ‘para todos’, irrespetando su diferencia y su singularidad de goce. Si se puede hablar de cura en psicoanálisis, no se la puede afiliar a las terapéuticas médicas o psicológicas, que solo quieren aliviar del malestar del síntoma. El arte, el teatro como tal, es una praxis — como el análisis — porque, más allá de buscar recetas de alivio, aspira a confrontar al sujeto con la verdad, ese real, ese goce que *causa* su malestar y que

ningún fármaco o paliativo discursivo puede resolver, salvo temporariamente. De ahí que la ‘institución teatro’ usualmente exponga desde la escena los malestares sociales pero, como vimos, apunta a *representar* los peligros de ciertos comportamientos y a pacificar — total, universalmente — el síntoma por medio de la catarsis ‘para todos’. La praxis teatral, en cambio, apunta a las causas e invita a que cada miembro del público se interrogue por ellas en el núcleo de su propia historia y su íntima singularidad como antesala de una colectivización en el Común.

Como ya mencionamos, Lacan no habla de emancipación del Otro, sino de *separación*, con el doble juego del término: *se-parare* (separarse) con el *se-parere*, parirse al fin del análisis.¹⁸ El sujeto se engendra a sí mismo, se descoloniza, se da un estado civil emancipado del Otro — como Padre sin agujero —, que ahora muestra su falta y deviene inconsistente. El sujeto, al separarse, se autoriza por sí mismo y, al hacerlo, asume el riesgo del acto y la responsabilidad que es consecuencia del mismo. No puede ya apelar a una ética universal, con un Bien Absoluto y ‘para todos’ que garantizaría su acto, por ello tiene que medir su emancipación con las subalternidades heterogéneas y dispersas en el Común: tarea política incuestionable. Esto significa que esa emancipación que le da acceso a su singularidad, logrado por el vuelo por el lado del no-toda, no podría llegar al extremo de desligarse completamente de la función fálica universal que sostiene el Común. Y es que, en la medida en que el sujeto no es sin el lenguaje y en tanto está determinado por esa estructura, la separación no es un momento en el que, rotas las cadenas, el sujeto quedaría liberado en un mundo nuevo y virginal;

¹⁸ Es difícil encontrar un término castellano que dé el doble juego semántico de ‘separar’; la palabra ‘emancipación’, como hemos visto, tiene demasiada carga ilustrada y, por ello, tal vez se obstruye el proceso político desde los sectores más desamparados y marginados. Gustavo Remedi sugería, siguiendo el gesto de Lacan, utilizar el término ‘emancipación’, pero tachado (). La propuesta resulta seductora, porque la tachadura, como en el caso de *La Mujer* en las fórmulas de la sexuación, marcaría no sólo la singularidad sino también la incompletitud, el no-todo del proceso emancipatorio.

muy por el contrario, la separación, aunque instala un momento de soledad (o libertad), supone un trabajo constante con la dialéctica alienación/separación, pero ya bajo la advertencia de no tener que responder a la demanda del Otro ni asumir la alienación como servidumbre voluntaria u obligada a ese Otro. Como vemos, no se trata de un libre albedrío, sino de un proceso instituyente inacabable.

Del corte o del trabajo continuo: la totalidad vs. el no-toda

¿Liberación o emancipación del Otro, en este caso del sistema capitalista con sus ideales y mandatos? La liberación — como fue proclamada desde la perspectiva marxista y sus variantes, incluida la teología de la liberación — se instala como una ilusión de afectar el sistema desde un exterior discursivo o armado, concebido como una completa otredad; la liberación supone un corte (revolucionario) con el pasado y la apertura, sustitución e inauguración de una dimensión nueva con una sociedad ‘nueva’,¹⁹ con un ‘hombre nuevo’, incontaminados del Otro colonizador. Incluso más, se aspira a una sociedad en la que el hombre “se vea libre de *toda* alienación y servidumbre” (Gutiérrez 56, el subrayado es mío).²⁰ Dussel define:

¹⁹ La liberación desde la perspectiva latinoamericana, según lo plantea Gutiérrez, solo es posible por el amor: “en el amor que libera, en la construcción de una nueva sociedad, justa y fraternal — al don del reino de Dios” (41). Solo el amor es capaz de redención, salvación y abolición cualitativa del capitalismo (78). El núcleo problemático de la propuesta teológica, su fantasma fundamental — para usar la terminología lacaniana — se lee en esta frase: “el pecado exige una liberación radical, pero ésta incluye necesariamente una liberación política” (237).

²⁰ La cuestión de la servidumbre, que no podemos desplegar aquí, es muy compleja: desde el *Discurso de la servidumbre voluntaria* de Étienne de la Boétie (1576) se introducen diversas versiones liberacionistas. Sin embargo, el elemento perverso, masoquista, y la dimensión estructural de la culpa/deuda, como el psicoanálisis los ha explorado, pareciera no estar siempre debidamente presente en la consideración contemporánea de lo político.

la liberación es la praxis que subvierte el orden fenomenológico y lo perfora hacia una trascendencia metafísica que es la crítica *total* a lo establecido, fijado, normalizado, cristalizado, muerto. (*Filosofía* 80, mi énfasis).

Una semiótica de la liberación debe describir el proceso de pasaje de un sistema vigente de signos a un nuevo orden surgido por la destrucción y superación del antiguo orden. (*Filosofía* 150)

El momento analéctico es la *afirmación* de la exterioridad [...] Afirmar la exterioridad es realizar lo imposible para el sistema [...] es realizar *lo nuevo*, lo imprevisible para la totalidad, lo que surge desde la libertad incondicionada, revolucionaria, innovadora. (*Filosofía* 187).

Este ideologema de ‘totalidad’ se suma al de exterioridad y de discontinuidad instalada por el corte: la revolución es la que permite el paso de una totalidad a otra en tanto supone una aniquilación del régimen vigente sin residuos o huellas en la memoria y la instalación de uno nuevo que, a pesar de las buenas intenciones, nunca es — como lo ha demostrado la historia — de libertad absoluta: la expectativa revolucionaria está siempre en un más allá: sea la sociedad sin clases o la salvación cristiana. De ahí la fraseología que la caracteriza (hombre nuevo, patria o muerte, etc.). El grupo de pensadores latinoamericanos de las décadas de los sesenta y setenta,²¹ entre los que sobresale la figura de Enrique Dussel, han ido debatiendo y modulando estas cuestiones alrededor de la idea de liberación. El mismo Dussel, que sostenía la idea de corte, de totalidad y alienación en su temprana *Filosofía de la liberación* (1975), tendrá que admitir en su *Ética*, que el capitalismo ha cambiado con la globalización y por ello ya no se puede “esperar

²¹ La edición de la *Filosofía de la liberación* de Dussel en el 2013 contiene una valiosa “Introducción” a cargo de N.L. Solís Bello Ortiz et al., que despliega los avatares del movimiento filosófico de los setenta y los matices que tuvo en sus diversos protagonistas.

el tiempo de las revoluciones cuando éstas son ‘imposibles’” (13). Una serie de desencantos y frustraciones ha producido un enorme desaliento y ha transformado el paisaje de la utopía revolucionaria al punto que se hace necesario revisar todos los fundamentos de la acción política:

Desde noviembre de 1989, la fecha ya indicada de la ‘caída del muro de Berlín’, acontece la desintegración de la URSS, el fracaso de los socialismos en la Europa oriental, la derrota electoral del sandinismo, el bloqueo de Cuba, en fin, el derrumbe de muchos modelos que alentaban la esperanza de los pueblos por liberarse de su miseria. (Ética 15)

La heterogeneidad del campo subalterno es, a estas alturas del capitalismo, tan variada, con tantas diferencias, que resulta imposible — desde *Gramsci* — sostener la existencia de clases y de un sujeto histórico homogéneo capaz de promover dicha revolución. Lo que impactó el ‘pensamiento crítico’ de los liberacionistas fue precisamente el ideograma del corte o ruptura en la concepción del proceso mismo: consumada la revolución — cuando la hubo — , allí donde se esperaba la disolución de la estructura del discurso del Amo, se instauró otro Amo — con el poder y hasta el despotismo necesario — para evitar la anarquía social y sexual de los deseos y los goces que siempre preocupan al poder.²² Como advertía Lacan en el *Seminario 17*, ‘revolución’ es un término ambiguo tomado de la mecánica celeste; significa “retorno al punto de partida” (58); de allí que defina “lo real es lo que vuelve al mismo lugar” (*Seminario 6*, Clase 27 del 1ro. de julio de 1959). Frente a la derrota de la izquierda política, Dussel desea que su *Ética* pueda construir nuevas categorías para “pensar filosóficamente este *sistema performativo autorreferente* que destruye, niega, empobrece a tantos en ese fin del siglo XX” (17, énfasis mío). Comienzan así, a partir de

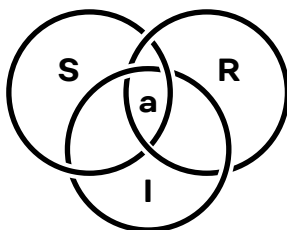
²² Ver cómo Dussel se ve necesitado de distinguir entre liberación, anarquía y anarjía en su *Filosofía* (83).

los 80, a surgir discursos críticos que, reconociendo ese vacío que advendría con el corte revolucionario, las propuestas se instalarán como suturas reformistas o como una nueva perspectiva de la acción política, sobre todo desde el feminismo y algunas de sus tendencias más progresistas, como un trabajo transformativo, incesante, entre lo que Lacan denominó, cuando postuló las fórmulas de la sexuación, el lado fálico de la Ley y el lazo social (que involucra a varones y mujeres) y el lado del no-toda, singular, del uno por uno, como ese más allá de lo permitido donde residen las diferencias, diferencias de goces, que requieren de un proyecto instituyente y no la completa represión.

Ni la praxis analítica ni la teatral (tal como la he conceptualizado en otros ensayos, suscriben este pasaje al acto revolucionario; ambas praxis estimulan un proceso de elaboración gradual y lento realizado por el sujeto bajo el discurso del Analista para articular su demanda y afectar el sistema. En este sentido, la praxis teatral parte de aquella ilusión de un teatro o de la ‘institución teatro’ que, en posición de ‘saber’, quiere desde la escena ‘enseñar’, ‘adoc-trinar’ a los ciudadanos en cómo cambiar la sociedad, cuál es el bien que les conviene o libera, cómo se aseguraría la felicidad o la vida plena, desconociendo así la singularidad de los goces en la heterogeneidad actual del espectro social. Las estrategias de estas praxis son diversas y no podemos detallarlas aquí.

Praxis teatral/praxis artistas: cómo situarlas topológicamente

Un último aspecto que conviene hacer constar — aunque no desarrollar en toda su productividad — es apelar al famoso nudo Borromeo, con el cual Lacan trata de situar topológicamente el objeto del psicoanálisis, esto es, el objeto *a*, que él había inventado. Este objeto *a*, como objeto de deseo, como goce y como real, se ubicará en la intersección de los tres nudos: lo simbólico, lo imaginario y lo real.



Néstor Braunstein, en su libro *El goce* (pág. 108 y ss.) ha desarrollado las diversas intersecciones entre los tres registros, lo cual permite situar tres prácticas: la ciencia, la religión y la ideología. La ciencia se ubica en la intersección de lo simbólico y lo real, excluyendo lo imaginario. Por su parte, la religión se instala en la intersección de lo real y lo imaginario, porque su función es ofrecer compensaciones ultraterrenas a los malestares terrenales que van más allá de aquello que la ciencia podría ofrecer. Finalmente, la ideología — o los discursos ideológicos en general — se coloca entre lo simbólico y lo imaginario para velar el agujero que lo real hace en lo simbólico. Estos discursos quieren llenar de sentido el vacío de lo real para dar un marco fantasmático al sujeto, ese marco que solemos llamar ‘la realidad’ y con la cual se defiende del goce sin retorno. Obsérvese que el objeto *a* está en la intersección de los tres nudos, fuera y dentro de ellos, éxtimo. Si el objeto *a* habla de la verdad del deseo, de lo singular ineducable, de aquello que no ha sido simbolizado, si es el punto donde se apoya el psicoanálisis como praxis, es también el objeto que importa a la praxis teatral: no la verdad universal de la ciencia, del para todos; no la verdad improbable y consoladora de la religión ni la verdad-espejismo de la ideología. El objeto *a* es un vacío que no tiene significante que lo represente, es un agujero cuya causa es el significante, siendo sólo el significante el que, sin alcanzarlo, puede bordearlo y apalabrarlo en el mediodecir de la verdad.

Las consecuencias de este nudo Borromeo son imponderables y no intentamos ni siquiera tratarlas aquí. Solo la planteamos

para mostrar cómo la estrategia emancipatoria o de separación se diferencia, entonces, de la liberacionista por cuanto esta última, al instalarse en la intersección de lo Imaginario y lo Real — típica posición del discurso religioso — , no puede más que dejar de lado lo simbólico y, en consecuencia, se mantiene como en una dimensión utópica o ultraterrena supuestamente garantizada por la fe en un Otro sin falta. Así, la confrontación con ese Otro genera acciones transgresivas que, no obstante, se consolidan y permanecen ligadas a ese Otro al que se quiere derrocar para acceder a la liberación. Pero la transgresión es tramposa porque, en su intento de ir más allá del Padre, queda no obstante en dependencia con él. La emancipación, en cambio, apunta no a derrocar al Otro sino a denunciar su falta y desde ahí desestabilizarlo.

Las subjetividades elaboradas por el cristianismo, tal como las ha elaborado Michel Foucault, demarcaron los límites de la liberación para el sujeto revolucionario.²³ La perspectiva analítica, como la nietzscheana, no sostiene la idea de una solución salvífica por cuanto no parten de la bondad del Padre, sino de su goce, de su falta. Tampoco parte del supuesto de una posible sociedad pacificada por el amor fraternal;²⁴ muy por el contrario, ambas se inclinan por el sostenimiento del antagonismo como fundamento ‘deseante’ de la democracia.

²³ Los trabajos de Enrique Dussel, de Gustavo Gutiérrez y, en general, de los textos producidos en América Latina durante las décadas del 60 y 70, quedan a la espera de una revisión crítica minuciosa desde la política y la izquierda lacanianas.

²⁴ G. Gutiérrez, siguiendo la perspectiva cristiana, enfatiza la idea de un mundo humano creado por Dios y redimido por su hijo Cristo. Ese lazo al Padre y esa sociedad de hermanos y de hijos (fraterna, sin mencionar jamás la figura de la mujer o una posible sororidad) solo admite una liberación concebida como salvación en Dios o en Cristo y por amor o caridad (27, 33). La alienación del cristiano es entendida no como sumisión a Dios o a Cristo, sino como ser presa del pecado o de las ortodoxias de la iglesia (36). “Cristo salvador libera al hombre del pecado, raíz última de toda ruptura de amistad, de toda injusticia y opresión, y lo hace auténticamente libre, es decir, vivir en comunión con él, fundamento de toda fraternidad humana” (69).

Emanciparse del Otro no es rebelarse ante él o transgredirlo, sino iniciar un proceso paulatino de desidentificación, es decir, ir mirando al sesgo el pasado para captar desde un sujeto destituido, desalienado, las redes ideológicas que lo capturan en subjetividades que aplastan su deseo y su goce singular. Es un proceso de resignificación constante de la memoria desde el presente y desde la tensión del futuro como mortalidad. Ese Otro no puede, entonces, derrocarse: aunque inconsistente, no se puede prescindir de él. Jorge Alemán concluye su *Soledad: Común* escribiendo:

es en la propia experiencia como analizante donde se puede volver sobre las marcas de determinadas herencias y legados, encontrando que ese es el modo más pertinente de resolver la respuesta urgente: encontrar un modo de ir más allá, de buscar un nuevo límite, en un proceso de Emancipación y poder hacerse responsable del deseo implícito en el mismo. (75)

Y así como no se ilusiona con una exterioridad *totalmente* utópica o liberada desde la cual afectar al sistema, el sujeto o el *parlêtre* elabora su separación a partir de un constante vuelo por el litoral hacia el campo de lo femenino, del no-toda, según las fórmulas lacanianas de la sexuación y sin perder la hebra que lo mantiene atado al lazo social, a la ley, al Común.²⁵ Es por ello que la separación puede ser creativa, aunque indudablemente riesgosa. Si el trabajo de *E* es permanente, infinito, si no se trata allí de aniquilar la ley o

²⁵ Lacan, que les había dicho a los jóvenes del 68: “a lo que ustedes aspiran como revolucionarios es a un amo. Lo tendrán” (*Seminario 17* 31), hace todavía un aporte político más determinante cuando da las fórmulas de la sexuación e introduce en “Lituraterre” el concepto de “litoral”. Sin duda, este concepto, en contraposición a frontera, se torna sumamente productivo. La frontera es una línea que separa, pero supone un corte. La frontera también no logra desligarse de los binarismos; las fórmulas de la sexuación (*Seminario 20*), en cambio, suponen posiciones de sujeto, fuera de las determinaciones orgánicas, sexuales o de género. El litoral, en cambio, pide una travesía o un vuelo por el lado del no-toda de La mujer, llenos de peligros y riesgos. Es en este litoral donde actúa la praxis política y teatral frente al neoliberalismo.

hacer desaparecer al Otro, sino de afectarlo, entonces ese trabajo opera por avances y retrocesos instituyentes e instituidos de las diferencias contemplando la diversidad de modos de goce y manteniendo el antagonismo democrático, respetando la singularidad del sujeto y separándolo del despotismo del ‘para todos’ universal de la función fálica. Pero, sobre todo, se trata de no taponar el agujero de la angustia y la falta que causa el deseo; lo inapropiable es el sujeto deseante y el goce singular no capturado (todavía) por el neoliberalismo el cual, queriendo velar el *Das Ding*, pero en complicidad con la pulsión de muerte, no deja de esparcirla necrológicamente. Por ello Alemán subraya que “[n]uestro Común es lo que podemos hacer juntos con el vacío de lo que ‘no hay’ [...] Lacan intuyó claramente [que] de lo que se despoja a las multitudes excluidas es de la posibilidad de hacer del encuentro traumático, sinthomático y solitario con Lalengua, un lazo social” (*Soledad: Común* 60-63). Tal vez Grotowski quería significar a su modo ese ‘no hay’ cuando nos propuso ‘el teatro pobre’, no por la mayor o menor cantidad de recursos materiales para hacer teatro, sino para indicar una falta en el capitalismo y su dominación imperialista siempre productores de señuelos y espejismos ideológicos con los que pretende distraer y velar dicha falta. Es por ello que el Performer debe confrontarse con la falta — en sí mismo y en el Común — si quiere ofrecer una creatividad capaz de sostener la vitalidad del deseo; en esto se distingue del actor de la ‘institución teatro’, pre-ocupado por su formación, por vender su eficiencia profesional en el mercado, apoltronado en el ideal de conseguir una carrera profesional exitosa, reconocida por el Otro y aplaudida por el Común. Una vez más, se trata en la praxis teatral de un saber-hacer a partir de la soledad y de la carencia de cada cual y sobre lo real, esto es, sobre lo no-sabido de esa *souffrance* que el neoliberalismo oculta cubriendo la *causa* con basura mediática.

A modo de conclusión

Para concluir: la pandemia del COVID 19 retiró el velo sobre la muerte, esa muerte que ya estaba instalada por la política neoliberal antes de la pandemia; es decir, la catástrofe ya se había instalado. Y este acontecimiento obliga a retomar críticamente los discursos con los que estábamos familiarizados y cuestionar los conceptos y nociones más situadas. No solo todos estamos locos, como quería Miller (2015), sino que todos estamos muertos, como lo vio Rulfo y Kantor. Todos somos *walking dead*, ni vivos ni muertos, como planteó Alicia Montes. La pandemia visibilizó un Real que estaba velado en el mundo global y que el neoliberalismo no tardará en reciclar bajo discursos ideológicos de diverso calibre. Hay que explorar, en la praxis política en general y en la praxis teatral en particular, la posibilidad de trabajar desde la perspectiva de las lógicas emancipatorias para detectar urgentemente aquello que es incapturable, no colonizable por el sistema neoliberal y favorecer allí el acto analítico y performativo, no el mero actuar, no el mero representar.

La praxis teatral debe trabajar por su parte la lógica perversa de la teatralidad del teatro para gradualmente instalar emancipaciones de todo aquello que está contaminado desde la política de la mirada de dicha teatralidad, hasta los protocolos estéticos y de formación actoral, los sistemas de producción, los de financiamiento, los modos de goce del teatrista y del público, etc. No son los temas desplegados sobre la escena (por más progresistas que los queramos), los que emanciparán. No se trata solo de semántica y de imaginario, sino de trabajar sobre ese objeto *a*, en la intersección de los tres registros. No se puede apostar sólo a lo imaginario, al mensaje, al sentido, a las ideas. En todo caso, se trata de recuperar la fuerza de lo imaginario en el deseo de *inventar* palabras e imágenes para eso real que duele, sin promulgar doctrina o cátedra desde la escena. Lo urgente es afectar las lógicas de alienación impuestas por el sistema neoliberal y por la institución teatro.

REFERENCIAS

- ALEMÁN, Jorge. *Soledad: Común. Políticas en Lacan*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- _____. *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2016.
- APPLETON, Timothy; RAYMONDI, José Alberto. *Lacan en las lógicas de la emancipación*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2018.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Buenos Aires: Docencia, 2013.
- _____. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 4. Las confesiones de la carne*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GEIROLA, Gustavo. “Ensayando la lógica o la lógica del ensayo: Construcción de personaje y temporalidad de la certeza subjetiva.” *Teatro XXI* 12.23 (2006): 35-48.
- _____. “Justicia, neoliberalismo y extimidad: A propósito de *Hambre*, de Merly Macías”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities VIII*. 30 (Dec 2018). <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1382-1.pdf>
- _____. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2019.

- _____. “La praxis teatral y lo político: la demanda, el teatrista, el público”. *Revista telondefondo* XV.29 (Julio 2019). <http://revistas-cientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6510>
- _____. “Patriarcado, crimen y sociedad postedipica en dos obras de Hugo Salcedo: Hacia un teatro de emancipación”. *Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities* IX. 36 (Junio 2020). <https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/1477-1.pdf>
- _____. *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2021.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1975.
- LACAN, Jacques. *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- _____. *Seminario 6 El deseo y su interpretación*. Inédito. <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/08%20Seminario%206.pdf>
- _____. *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- _____. “La Tercera”, en *Intervenciones y textos 2*. Buenos Aires: Manantial, 1988.
- _____. *Seminario 14 La lógica del fantasma*. Inédito.
- _____. *Seminario 15. El acto analítico*. Inédito. Acheronta. *Revista de Psicoanálisis y Cultura*. Biblioteca J. Lacan.
- _____. *Seminario 16 De un Otro a otro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- _____. *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- _____. *Seminario 19 ...o peor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- _____. *Seminario 20 Aun*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- _____. “Lituraterre”. <https://www.bibliopsi.org/docs/lacan/Lacan-Lituraterra-1971-bilingue.pdf>

- _____. *Seminario 23. El sinthome*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MERLIN, Nora. “Ideología y fantasma”. Página 12, 20 mayo 2021. <https://www.pagina12.com.ar/342710-ideologia-y-fantasma>
- MILLER, Jacques-Alain. *Todo el mundo es loco*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- MODARELLI, Alejandro. “La derechista Isabel Díaz Ayuso volvió a ganar en Madrid, incluso en el barrio gay, Chueca”. Página 12, 14 mayo 2021. <https://www.pagina12.com.ar/341450-la-derechista-isabel-diaz-ayuso-volvio-a-ganar-en-madrid-inc>
- MONTES, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- PIASEK, Sebastián. “Las repúblicas y las crisis del psicoanálisis”. Página 12, 21 julio 2021. <https://www.pagina12.com.ar/356316-la-republica-y-las-crisis-del-psicoanalisis>
- VALENZUELA, José Luis. *Bye-Bye, Stanislavski?* Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2021.

[MESA 2]

RECONHECIMENTO E PROBLEMATIZAÇÃO DE UMA PRÁTICA CÊNICA SITUADA

La muerte “morrida e matada”: genocidios y pandemia, carnaval y teatro negro en Brasil

FÁTIMA COSTA DE LIMA

costadelimafatima@gmail.com

Sobre “encantamiento”

La política de vida del encantamiento es el horizonte en que se inscribe este texto. Encantamiento no es sinónimo ni efecto de mito o magia, sino el

el salto crucial entre sobrevivencia y supravivencia [que] exige un conjunto de estrategias y tácticas para que sepamos actuar en las arduas y constantes batallas de la guerra por el encantamiento del mundo.

La vida, al fin y al cabo, es lo que practicamos a diario y está en constante amenaza [...]. Para la mayoría de seres que no experimentan el mundo desde los pórticos de la Casa Grande, los balcones de las casas imperiales y las salas de reuniones de los grandes edificios corporativos, es conveniente entender el encantamiento como un acto de desobediencia, transgresión, invención y reconexión: afirmación de la vida, en definitiva. (Simas y Rufino, 2020, p. 6)¹

¹ En portugués: “o salto crucial entre a sobrevivência e a supravivência [que] demanda um conjunto de estratégias e táticas para que saibamos atuar nas batalhas árduas e constantes da guerra pelo encantamento do mundo. A vida, afinal, é aquilo que praticamos cotidianamente e está em constante ameaça, [...], espalha a mortandade, descredibilizando o ser e os seus saberes. Para a maioria dos seres que não experimentam o mundo a partir dos alpendres da Casa Grande, das sacadas dos sobrados imperiais e das salas de reunião de edifícios de grandes corporações, cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma.” Todas las traducciones son de la autora de esa reflexión.

El concepto de “supravivencia” es el neologismo creado por los investigadores brasileños Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino que nombra la producción que va más allá del acto de sobrevivir y que efectivamente sobrevive en las culturas vivas de las calles, las matas y las favelas de Brasil. En el contexto histórico extremo de la esclavización y sus consecuencias, impuesto a la mayoría de la población brasileña por el capitalismo y la colonización, el encantamiento apunta para lo que “supravive”. La experiencia de “supravivir” origina las obras escritas, desfiladas y puestas en escena de artistas situados en posición crítica de “desobediencia” y “transgresión” a la coyuntura social y la violencia de Estado. En mi texto, su “invención” artística se conecta con la “afirmación de la vida”.

Carnaval como contexto y teatro como texto

La gran magnitud de afectados por el Covid-19² en Brasil es el punto de partida para reflexionar sobre una dramaturgia reciente del teatro negro brasileño, con el objetivo de mostrar en contexto latinoamericano³ que las muertes por la pandemia en Brasil se

² En octubre de 2021, Brasil ultrapasa 20 millones de contaminaciones y 600.000 muertes causadas por el COVID-19 y la negligencia del Estado, el resultado de la insuficiencia de políticas públicas de salud para enfrentar la pandemia: la suma de los efectos de la contaminación con la ausencia del Estado para combatirla resulta en ese alto número de personas contaminadas y muertas en el país.

³ Ese texto se escribió para ser debatido dentro del contexto latinoamericano en el que, durante los días 14 y 15 de mayo de 2021, el grupo de investigadores/as de REAL, Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas, se organizó en tres mesas en las que las comunicaciones se concentraron en la idea propuesta por el XIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo — El Teatro frente a la Crisis (2020): “La situación de catástrofe mundial exacerbada por la crisis sanitaria del Covid 19 afectó profundamente las artes escénicas y vino a replantear una serie de problemas del teatro y de la teatralidad misma”. Yo participé de la Mesa 2, juntamente con Rocio Galicia (México) Pablo Cisternas (Chile) y Stephan Baumgärtel (Brasil), con coordinación de la investigadora colombiana Alejandra Marin.

suman al genocidio histórico de “indígenas, negros y pobres”⁴ en un país donde “desde 1500 hubo más invasión que descubrimiento”⁵. Con ese objetivo, las temáticas de algunos desfiles de escuelas de samba de Rio de Janeiro contribuyen para construir el contexto crítico a la historia, en particular a la escritura oficial de la Historia de Brasil. Es decir, las expresiones poéticas de tres desfiles carnavalescos recientes esbozan el contexto de mi texto en el interior del campo del arte brasileño en el cual se encuentran las escuelas de samba y el teatro negro.

Los desfiles de carnaval y las obras teatrales pertenecen a la transmisión cultural del arte de la población negra brasileña. La tesis de este ensayo es que las obras carnavalescas y teatrales articulan pasado y presente en muchas vidas y muertes que dan testimonio artístico de que el actual genocidio por el Covid-19 es uno más de muchos genocidios en la experiencia de vida de la población negra e indígena, periférica y favelada de Brasil. Los desfiles carnavalescos contextualizan los genocidios históricos más antiguos y continuados en el presente, en los enredos *Monstruo es aquel que no sabe amar — los hijos abandonados de la patria que los parió* de Beija-Flor de Nilópolis (2018); *Mi Diós, mi Diós, ¿está extinta la esclavitud?* de Paraíso do Tuiuti (2018) e *Historia para hacer dormir la gente grande* de Estação Primeira de Mangueira (2019). A partir de ese contexto, las enunciaciones e imágenes de la dramaturgia del teatro negro brasileño expresa que los genocidios cómo el que vivimos actualmente por el Covid-19 son anteriores a la pandemia.

El *Congresso Internacional do Medo*, un drama de la actriz y dramaturga Grace Passô (2012), de Belo Horizonte, en que el nacimiento

⁴ La escuela de samba Estación Primeira de Mangueira cerró su desfile carnavalesco vencedor de 2019 con una enorme bandera de Brasil que invertía los colores originales verde oscuro y amarillo, en verde claro y rosa. En el centro de la bandera, el bordón “orden y progreso” se sustituyó por “indígenas, negros y pobres”.

⁵ Fragmento de la letra del samba-enredo del desfile de Mangueira en 2019. Ver Fátima Costa de Lima, 2020.

y la muerte juegan en una mesa de un encuentro académico, fue puesto en escena en 2008 por su grupo teatral, el espancal. *Preta-à-porter*⁶, es la dramaturgia colectiva de las actrices del Coletivo NEGA de Florianópolis, que desde el 2014 ponen en escena las memorias de las experiencias de racismo sufridas por las mujeres negras. *Farinha com açúcar*⁷ ou sobre a “sustança” de meninos e homens, del dramaturgo, actor y director teatral Jé Oliveira (2018), fue puesta en escena por primera vez en el año de 2016 por un elenco masculino del Coletivo Negro, después de investigar la memoria de doce hombres “pretos”⁸ que viven en los suburbios de São Paulo. En *Buraquinhos, ou o vento é inimigo do picumã*⁹, el dramaturgo y actor Johnny Salaberg (2018) juntamente con su grupo Carcaças de Poética Cênicas, de Guaianazes, región limítrofe de la ciudad de São Paulo, escena un niño en una larga carrera mientras huye de los tiros de la policía que lo persigue. Con sus poéticas y propuestas estéticas, los desfiles y las dramaturgias hacen de los cuerpos negros archivos artísticos de la mortandad que permanecen en el presente de las calles de Brasil y se extienden a América Latina y África.

⁶ El grupo se creó hace diez años, como acción principal del Programa de Extensión NEGA — Negras Experimentaciones Grupo de Artes, del Departamento de Arte Escénicas del Centro de Artes de la UDESC. Más informaciones en Paes (2017), Silva (2019) y Canal Coletivo Nega (s/d).

⁷ Harina con azúcar es una mezcla que las clases pobres dan de comer a sus hijos cuando no hay otro alimento. En la obra teatral, es la substancia, o “sustança” de que son hechos los niños y los hombres negros.

⁸ “Preto” significa “negro”, pero en el contexto sociopolítico remite también a un modo de auto nombrarse de la población negra brasileña que implica su pertenencia a la lucha y a la resistencia antirracista.

⁹ “Picumã” es la ceniza y el hollín que se adhieren a las telarañas viejas y las endurecen.

Genocidios en el carnaval anterior a la pandemia

En Brasil, en esos tiempos de gobierno negacionista y de pandemia, nos acostumbramos a decir y a oír que “no podemos cansarnos”. No podemos cansarnos de reflexionar, de resistir e incluso de vivir en condiciones tan adversas y abyectas. No podemos cansarnos de contar las muertes de cada día, no podemos dejarnos vencer por la inercia. Debemos seguir asombrándonos con los números que no son simplemente números: son vidas que se van.

Dice el Observatorio del Covid-19 en América Latina y Caribe (2021) que en Brasil vivimos dos crisis juntas: la crisis de la salud y la crisis humanitaria. Por eso, algunos científicos no hablan más de pandemia, sino de sindemia — muertes masivas que se suceden no solamente por contaminación del coronavirus, sino por la combinación de su efecto mortal con las medidas tomadas (o no) por los gobiernos nacionales para combatirla. El actual gobierno brasileño produce con su negacionismo de la pandemia un verdadero genocidio: en casi un año y medio de aislamiento social, casi no hubo, por parte del Estado, medidas para combatir la pandemia¹⁰. Por ejemplo, casi nunca se decretó el distanciamiento obligatorio y cuando el gobierno lo decreta lo hace en modo blando que, en la práctica, le niega protección a la población trabajadora compuesta en su mayoría por los “indígenas, negros y pobres”.

Pero, si la crisis de salud de 2020 y 2021 no recibió la atención debida del gobierno, este no es el primer genocidio en Brasil. Hay otros incentivados y casi propuestos por el discurso multi discriminatorio del tipo que ocupa la silla de la Presidencia de la República desde el año 2018. Más allá de nuestro presente mortal, los desfiles

¹⁰ Desde abril de 2021, una Comisión Parlamentar de Inquérito denominada por la prensa como la CPI del Covid investiga en el Senado Nacional la responsabilidad del presidente de la República en transacciones sospechosas de corrupción en la compra de vacunas para la población brasileña. Se puede asistir en vivo los trabajos de la CPI por la cadena TV Senado de Youtube, en TV Senado — YouTube.

carnavalescos cuentan que la crisis humanitaria la vive la mayoría de la población brasileña desde hace cinco siglos.

Con el tema *Mi Dios, mi Dios, ¿está extinta la esclavitud?* el desfile de Paraíso do Tuiuti hace una pregunta en el enredo y da la respuesta en el desfile: no, no se acabó la esclavitud cuando, en 1888, la Princesa Isabel, regente de Brasil, firmó la Ley Áurea, que supuestamente encerraría el episodio macabro de violencia institucional extrema contra los/as esclavizados/as negros/as secuestrados de África y sus descendientes. La respuesta negativa de Paraíso do Tuiuti se corrobora en el desfile carnavalesco de Mangueira que, en 2019, en un homenaje a Marielle Franco — política negra y lesbiana de la favela de la Maré asesinada en 2018 —, cantó en el sambódromo¹¹ de Rio de Janeiro: “desde 1500 hay más invasión que descubrimiento”. En ese y otros versos de su samba de enredo, la expresión poética del desfile se sitúa políticamente en oposición a las versiones oficiales de los libros de Historia de Brasil que leen los niños y las niñas en las escuelas, libros cuya versión de la fundación del país supone que el nuestro fue “descubierto” por Portugal. Los temas carnavalescos se oponen a esa versión: en ellos, Brasil no fue un hallazgo de los colonizadores ni se ha acabado la esclavitud en el país colonizado, en el que el gobierno sigue matando a la población.

Genocidios por las “xawaras” y en los “tumbeiros”

Las primeras víctimas de los genocidios coloniales fueron los indígenas que ya habitaban las tierras brasileñas antes de que llegaran los colonizadores europeos. Son pueblos originarios, es decir, están aquí hace milenios pero, ni por eso, se consideran los dueños de la tierra. Como afirma el doctor indígena Casé Angatú Xukurú

¹¹ El sambódromo, la Pasarela del Samba Profesor Darcy Ribeiro, es el lugar en donde desfilan las escuelas de samba cariocas desde 1984, cuando fue inaugurado.

Tupinambá (2019, s/p): “No somos propietarios de la tierra, nosotros somos la tierra”¹².

De entre esos pueblos que tienen el color de la tierra, que son la tierra, otro pensador indígena, el chamán Davi Kopenawa, cuenta que los pueblos amerindios tienen lenguas y costumbres, modos de pensar y de vivir muy distintos de los que se entienden como nacionales. Los pueblos originarios no parecen respetar las fronteras impuestas por la colonización y, si escuchamos lo que dicen sus voces, quizás entendamos que más que brasileños o venezolanos (en el caso de los Yanomami, el pueblo de Kopenawa), somos latinoamericanos. Los pueblos originarios no se piensan exactamente como pueblos de América Latina, sino de Aby Yala, de lo que se puede concluir que ni en su relación con la tierra ni en su relación con la idea de nación los pueblos originarios que habitan en territorio brasileño y latinoamericano no se consideran dueños de nada. Pasa todo lo contrario con la actitud fundamental colonizadora capitalista, que es la de poseer todo.

En su libro *A Queda do Céu*, Kopenawa (e Albert, 2015) afirma aún que la epidemia que viene con el hombre blanco en contacto con los pueblos originarios, la “xawara”, es lo que más miedo le da a su pueblo. La pandemia del Covid-19 puede ser más una “xawara”, pero no es la única: son antiguos los males que cruzaron el Atlántico para enfermar y matar a los pueblos originarios. La pandemia actual no es la misma novedad que para la blanquitud¹³ urbana brasileña.

Tan poco la pandemia constituye una novedad para la población negra de Brasil. Los blancos colonizadores no trajeron solamente la “xawara” en sus buques. Entre el siglo XVII y el siglo XIX, millones de personas de África fueron tiradas a los sótanos de las carabelas portuguesas nombradas “tumbeiros” — palabra que proviene de

¹² En portugués: “Não somos donos da terra, nós somos a terra.”

¹³ “Branquitude” es un campo de estudios (Cardoso, 2020; Schucman, 2020) que investiga el papel de la raza blanca en la producción y perpetuación del racismo en Brasil; también designa a la población blanca.

las tumbas donde se entierran cuerpos muertos. La población africana llegó a la Colonia Portuguesa para trabajar esclavizada, el mismo destino de sus descendientes en el país. Puestos en hierros y cadenas, son esos los cuerpos de los ancestros de la población de mayoría negra y pobre que vive hoy en las favelas de Rio de Janeiro y muchas otras ciudades brasileñas. Eso lo vimos en el desfile de 2018 de Beija-Flor de Nilópolis, la escuela de samba que situó en su desfile los abandonados por el Estado y por el segmento burgués de la sociedad, de mayoría blanca.

En síntesis, el arte carnalesco nos hace sentir en el cuerpo cuál es el contexto de la mayoría de la población, la que más muere por Covid-19. Para ella la pandemia actual es un genocidio más, que mata de “muerte matada”.

Genocidio y teatro negro: lo que dicen los artistas

También el teatro negro¹⁴ (Lima, 2010) producido por artistas negros y negras y que tiene temáticas de interés de la población negra brasileña expresa denuncias y protestas contra la “muerte matada”. Entre las población de origen africana de Brasil, esa es la muerte producida por la violencia del capitalismo y del colonialismo, del Estado y del racismo estructural (Almeida, 2019) incrustado en la sociedad brasileña, lo opuesto de otra muerte: la “muerte morrida”, la que da a los vivos una fuerza ancestral, el “axé”.

¹⁴ En su tesis de Doctorado, la investigadora brasileña Evani Tavares Lima (2010, p. 9) define Teatro Negro como “el teatro cuya base fundamental es la afirmación de la identidad negra, asociada a proposiciones estéticas de matriz africana, fundamentadas en cuestiones existenciales y político-ideológicas negras.”

“Axé” es la energía de las gentes de los “terreiros”¹⁵, muy diseminada en la experiencia cultural cotidiana de la población afro-amerindia, como lo describe la “política de vida do encantamento” (Simas y Rufino, 2020) y la “pedagogia da encruzilhada” (Rufino, 2019)¹⁶. Los muertos y muertas “morridos”, así como también los “matados”, participan de la gran comunidad de vivos y muertos. Para esa comunidad, la muerte no es el fin: aun después de acabada su vida, los muertos siguen dialogando y “bajando” en los “terreiros” donde traen el “axé” de que los vivos tanto necesitan para resistir y “supervivir” no solamente a los genocidios, sino al epistemicidio — la matanza del conocimiento cuyo medio y vehículo es, en gran medida, el cuerpo no blanco como depositario y productor de su cultura, su danza, su canto, su música. En los cuerpos y no en los libros se afirma la “supravivencia”, en los ritos y prácticas del cotidiano así como también en el teatro y en el carnaval.

Farinha com Açúcar ou sobre a “sustança” de Meninos e Homens es una obra escrita e interpretada por Jé Oliveira y un conjunto musical¹⁷. Para crearla, el grupo teatral investigó la vida de 12 hombres negros sobre lo que

sucede en nuestras vidas, las personas se mueren de muchas maneras, pero algunas maneras son moldes de algunos solamente...

Viene la muerte y se lleva a muchas personas con ella. Difícil abandonar ese futuro-pasado que me persigue: futuro breve de cova sin lápida lapidando una vida corta [...] es necesario vivir el luto y enterrar a nuestros muertos para que pueda todavía, y a lo mejor, existir la posibilidad de lo imposible.

¹⁵ En el sentido más genérico, “terreiro” es el sitio en donde se practican las religiones afrobrasileñas.

¹⁶ “Encruzilhada” es el cruzamiento de calles donde los practicantes de religiones afro, de los muchos cultos ancestrales, populares y negros de Brasil, depositan sus ofrendas a sus Orixas, o santos.

¹⁷ Participan del conjunto Cássio Martins, Fernando Alabê, Raphel Moreira, Mauá Martins, Thiago Sonho, los DJs KL Jay y Tano Záfrika-Brasil.

“Un poco de posible para que no me sofoque. (Oliveira, 2018, p. 35).¹⁸

Como en escenas que se tornaron habituales en el Brasil del Covid-19, a la gente le cuesta respirar y los cuerpos y los cadáveres son tirados en una tumba sin identificación. Pero, antes del enfrentamiento del “silencio de después”¹⁹ (Oliveira, 2018, p. 38), mejor “derramar ahora lo que todavía tengo de vida a tener que gotear el corazón en aquella UCI” de un hospital cualquiera: “Basta de cavar la cueva”²⁰ (Oliveira, 2018, p. 39). ¿Lo mismo no lo podríamos decir nosotras/os sobre el silencio de hoy frente a las centenas de millares de cadáveres víctimas de la pandemia?

Cuando llegan a la edad adulta, los hombres de *Harina con Azúcar* superan el destino fatal del protagonista de otra obra teatral: *Buraquinhos, ou o vento é inimigo do picumã*, puesta en escena en el año de 2018.²¹ La dramaturgia trata de la “muerte matada” de un niño negro de un barrio periférico de una gran ciudad, a quien la madre le pide que compre el pan. Él sale a la calle y en el camino de vuelta a casa es sorprendido y perseguido por la policía que lo va matando a tiros mientras dura la obra, los tiros que abren los “buraquinhos”, los agujeritos en su cuerpo. Poco antes del desenlace final, el niño encuentra un vagón lleno de otros niños como él y dice:

¹⁸ En portugués: “acontece nas nossas vidas, as pessoas morrem de muitos modos, mas alguns modos são moldes das mortes de alguns só... A morte vem e leva bastante gente com ela. Difícil abandonar esse futuro-passado que me persegue: fruto breve de cova sem lápide lapidando uma vida curta. [...] é necessário viverem o luto e enterrar os nossos mortos para que possa ainda, talvez, haver a possibilidade do possível ‘Un poco de possível senão eu sufoco.’”

¹⁹ En portugués: “silêncio do depois”.

²⁰ En portugués: “Chega de carvar a cova”.

²¹ En la escena, Jhonny Salaberg, Ailton Barros y Clayton Nascimento. Más informaciones sobre el grupo teatral en Carcaças de Poéticas Cênicas (s/d).

*El primer tiro acertó la esperanza de un haitiano.
El segundo tiro perforó la fuerza de un cubano.
El tercer tiro entró en la costilla de un etíope.
El cuarto tiro cortó la oreja de un liberiano.
El quinto tiro encontró la espalda de un
mozambiqueño.
El sexto tiro acertó el coraje de un jamaicano.
El séptimo tiro perforó el riñon de un nigeriano.
El octavo tiro rasgó la nostalgia de un ghanés.
El noveno tiro destruyó la chance de un angolano.
El décimo tiro golpea mi pecho y abre uno más
entre tantos agujeros en mi cuerpo.*

[SALABERG, 2018, P. 43-44]²²

Mientras sigue su carrera fantástica, violenta y mortal, el niño gana alas y vuela. Pasa por las favelas de Brasil, América Latina y África. De su cuerpo, lleno de agujeritos abiertos por los tiros, van cayendo uno a uno sus órganos, hasta el último: el corazón. Al final, él vuelve a su casa donde ve en la ventana a la madre que ya no puede verlo. Ella mira su cuerpo muerto en el suelo de la calle. Esa es una mirada ya común en las calles y florestas donde vive la población indígena, negra y pobre brasileña, como da testimonio el samba de medio siglo atrás: “Está allí el cuerpo tirado al suelo”.²³ (Bosco, 1975)

²² En portugués: “O primeiro tiro acertou a esperança de um haitiano. O segundo tiro perfurou a força de um cubano. O terceiro tiro entrou na costela de um etíope. O quarto tiro decepou a orelha de um liberiano. O quinto tiro encontrou o ombro de um moçambicano. O sexto tiro acertou a coragem de um jamaicano. O sétimo tiro perfurou o rim de um nigeriano. O oitavo tiro rasgou a saudade de um ganês. O nono tiro destruiu a chance de um angolano. O décimo tiro me acerta no peito e abre mais um entre tantos buracos em meu corpo.”

²³ En portugués: “Tá lá o corpo extendido no chão.”

Genocidio y teatro negro: lo que dicen las artistas

La realidad de las mujeres negras brasileñas se presenta en el escenario de *Preta-à-Porter*²⁴ del Coletivo NEGA. En la obra, las actrices²⁵ cuentan con sus cuerpos y gestos el día a día racista y machista que oprime a las mujeres negras en la

*Patria madre, madre gentil,
patria que te ha traicionado*²⁶
*Carga en el vientre el certificado
de padre desconocido*
*Abandonada, torturada, marginalizada,
Son marcas de la vida, son manchas de lágrimas,
Depresión insana, sicosis loca,
A la deriva invisible*
*Patria madre, madre gentil,
la patria que te ha expulsado*

[COLETIVO NEGA IN SILVA, 2019, P. 152]²⁷

²⁴ El título de la obra hace un juego semántico con la expresión francesa *pret-à-porter*, aludiendo al sentido de la mujer negra lista para la lucha: la “preta”.

²⁵ En la escena: Alexandra Melo, Fernanda Rachel, Franco, Michele Mafra, Rita Roldan, Sarah Motta y Thuanny Paes.

²⁶ Así como en el título del desfile de *Beija-Flor de Nilópolis* de 2018, hay un juego semántico con la expresión “patria madre” (“mãe patria”) que propone la subversión del siguiente fragmento de la letra del Himno Nacional Brasileño: “*Terra adorada / Entre outras mil és tu Brasil / Ó pátria amada! / Dos filhos deste solo és mãe gentil / Pátria amada, Brasil!*” (“Tierra adorada / Entre mil otras eres tú Brasil / Ó pátria amada / De los hijos de ese suelo es la madre gentil / Patria amada Brasil”).

²⁷ En portugués: “Mãe pátria, mãe gentil pátria que te traiu / Carregando no ventre na certidão pai desconhecido / Abandonada, torturada, marginalizada / São marcas da vida, são manchas de lágrimas / Depressão insana, psicose louca / A deriva invisível / Mãe pátria, mãe gentil, pátria que te banuiu”.

El impacto de la expresión teatral en su público es del orden del afecto, de una transmisión casi física del dolor en contacto con las historias de vida y de resistencia al racismo, transformada en poética escénica. Igual que los actores del Coletivo Negro, el grupo teatral de Florianópolis que pone en escena un verso del rap *Capítulo 4 Versículo 3* de la banda Racionales Mc's (1997):

60% de los jóvenes negros de la periferia sin antecedentes
criminales
Ya sufrieron violencia policial
De cada 4 personas muertas por la policía 3 son negras
En las universidades brasileñas, solamente 2% de los estu-
diantes son negros
A cada 4 horas, un joven negro muere violentamente en
São Paulo
Aquí quien les habla es Primo Preto, un superviviente más²⁸

“Un superviviente más” sintetiza el sentimiento social en una expresión poética de la “supravivencia”. Al desconocer y no respetar límites disciplinares entre lo social y lo artístico, el teatro negro pone en escena la muerte “matada” cuando trae esas muertes al escenario, en donde hace de ellas semillas de esperanza por el día en que sean muertes no más “matadas” sino “morridas”.

Por eso, no es tan difícil entender que los cuidados de salud para enfrentar la pandemia sean poco más que negligentes en la sociedad brasileña. La actitud frente a la mortalidad por el Covid-19 parece obedecer a la obsesiva invitación a la muerte sellada en las palabras del actual presidente de la República, pero la sociedad sabe que para combatir la pandemia no bastan manifestaciones “democráticas”, pues el genocidio son genocidios sucesivos y continuados,

²⁸ En portugués: “60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais / Já sofreram violência policial / A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras / Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros / A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.”

son una constante y permanente realidad para la parte mayoritaria de la sociedad, la misma que el teatro negro expresa en sus obras.

El teatro del que hemos hablado es parte de la resistencia política en una lucha de cinco siglos contra la violencia capitalista, colonialista y racista. De artistas que saben que los genocidios se suceden desde mucho antes de la pandemia y no van a acabar cuando acabe el aislamiento social por el Covid-19.

En el *Congresso Internacional do Medo*, Grace Passô (2012, p. 8) “escucha la filosofía de la muerte”²⁹. En la trama, después de un largo viaje un mosquito del oriente llega a una mesa académica en que cinco doctores con origen y lenguas distintas se duermen. Una traductora sentada en una silla de ruedas se esfuerza para que se entiendan entre ellos y para que los que están en el congreso puedan entender las comunicaciones sobre el miedo de los niños, de los peces y otros temas de sus investigaciones universitarias. Pero, la traductora no traslada exactamente las palabras de los oradores y confiesa que, al igual que ellos, “Yo tampoco sé porqué estoy acá.”³⁰ (Passô, 2012, p. 25). Entre muchos juegos con el sentido de la vida y de la muerte donde se engendra un estado de casi alucinación en los debates teóricos de los académicos, nace una niña. Antes del parto la madre, que es una de las oradoras, a veces pierde el aire: “¡No tengo aire, ah, no tengo aire! [...] ¡Ah, qué dolor insano, no puedo respirar, oh!”³¹ (Passô, 2017, p. 32). Otro orador pregunta: “¿Usted se vacunó antes de venir?”³² (Passô, 2017, p. 35) ¿No se asemejan esas enunciaciones a lo que podremos decir cuando logremos hacer otra vez encuentros académicos presenciales en nuestras universidades?

²⁹ En portugués: “escuta a filosofia da morte”.

³⁰ En portugués: “Eu também não sei porque estou aqui.”

³¹ En portugués: “Estou sem ar, ah, estou sem ar! [...] Ah, que dor insana! Eu não consigo respirar, oh!”

³² En portugués: “A senhora se vacinou antes de vir pra cá?”

Después del nacimiento de la niña, casi al final de la obra una sucesión de enunciaciones describe el país en donde ocurre el congreso:

DOCTOR JOSÉ: (mirando a su vuelta) Esa só es una patria que sofre.

TRADUCTORA: (traduce el doctor) ¡Ese sí es un país maravilloso!

DOCTOR JOSÉ: ¡Qué confusión de gentes, hay muchas tierras para unos y para otros nada!

TRADUCTORA: (traduce el doctor) ¡Cuántas razas distintas, qué tierra estupenda!

DOCTOR JOSÉ: Tanta pobreza...

TRADUCTORA: (traduce el doctor) ¡Cuánta sencillez rica!

DOCTOR JOSÉ: No sé cómo se organizan.

TRADUCTORA: (traduce el doctor) ¡Cuánta armonía!

(Passô, 2017, p. 42)³³

En esta corta secuencia hay una síntesis de las contradicciones de Brasil. Mismo que escrita en 2008, en ella se percibe cómo el lenguaje retórico institucional oculta una realidad violenta que no se puede imputar solamente a un gobierno, ni siquiera a la actual pandemia — la que agudizó una vez más esa realidad, en los excesos abyectos de discursos políticos del Estado y del sector de la sociedad que lo apoya. Lo demuestran las palabras del actor que participó de la puesta en escena Gustavo Bones (in Passô, 2017, p. 62-64): “Me da miedo parpadear y no despertarme más. Como la fiebre y la migraña, es difícil la compañía de la muerte [...] Nacer para tornarse maduro.

³³ En portugués: “Doutor José: (olhando em volta) É mesmo uma pátria que sofre. / Tradutora: (traduz o doutor) É mesmo um país maravilhoso! / Doutor José: Que confusão de gentes, que tanto de terra para uns e outros, nada! / Tradutora: (traduz o doutor) Quantas raças diferentes, que terra estupenda! / Doutor José: Tanta pobreza... / Tradutora: (traduz o doutor) Quanto simplicidade rica! / Doutor José: Não sei como se organizam. / Tradutora: (traduz o doutor) Quanta harmonia”

Morir para entregarse a la tierra. Entregar su vida a la prójima semilla, sin temor.”³⁴ Tal como lo manifiesta la “supravivencia”, es necesario mucho coraje para vivir en Brasil en medio a esta y otras pandemias, al genocidio actual y a otros anteriores.

Hacia al final de un genocidio que parece nunca acabar...

Grace Passô nació en Minas Gerais, provincia en la que los colonizadores portugueses usando violencia, tortura y asesinato hacían que los “esclavizados”³⁵ sacaran la riqueza de la tierra para llevarse a Europa el oro y las piedras preciosas. En Minas, hace pocos años, ocurrieron las tragedias de Mariana y Brumadinho, ciudades enteradas por avalanchas de residuos tóxicos provocadas por compañías de capital internacional que extraen montañas de hierro a cambio de vidas insalubres y muerte. La extracción de hierro y la producción de residuos también matan los ríos y las tierras indígenas. Para los pueblos originarios, matar sus ríos y sus tierras es equivalente a matarlos a ellos mismos.

Aislado en las tierras de Minas Gerais con su etnia Krenak durante la pandemia, el líder indígena Ailton Krenak (2020, p. 113) manda su mensaje al “pensamiento vacío de los blancos [...] [que] esclavizaron tanto a los otros que ahora necesitan esclavizarse a sí mismos”³⁶. Según Krenak (2020, p. 112-116), los pueblos originarios resisten para “Escapar de esa captura, experimentar una existencia que no

³⁴ En portugués: “Tenho medo de piscar e não acordar mais. Como a febre e a enxaqueca, é difícil a companhia da morte [...] Nascer para amadurecer. Morrer para entregar à terra. Entregar sua vida à próxima semente, sem temor.”

³⁵ En Brasil se hace diferencia entre “escravo” y “escravizado”: esta última palabra destaca el sentido de sumisión forzada e involuntaria a la esclavitud.

³⁶ En portugués: “pensamento vazio dos brancos [...] [que] escravizaram tanto os outros que agora precisam escravizar a si mesmos.”

se rindió al sentido utilitario de la vida [...] vivir las experiencias, tanto del desastre como del silencio”³⁷ en el Brasil del Covid-19.

El teatro y el carnaval a lo mejor son lugares donde ese silencio puede romperse en expresiones de arte, como se ve en las palabras de Jé Oliveira (2018, p. 31), “Me perdonan si no les ahorro ese tipo de experiencia de [...] dos tipos de muerte: ‘*a morrida e a matada*’”³⁸. Ellas se hacen necesarias, pues en Brasil “la muerte es un acto público, cuando no se mata-muere en los pasillos de los hospitales, es en la calle, en los bares, en los callejones de las favelas donde se realiza el espectáculo.”³⁹ (Oliveira, 2018, p. 36).

Es cierto que los documentos de investigación sociológica e histórica producen datos importantes de esa tragedia pasada y presente que se llama Brasil. Pero lo que el teatro y el carnaval pueden ofrecer además es la experiencia de los cuerpos que se tornaron números en las investigaciones académicas. Sus cuerpos, sus gestos, sus voces, sus miradas y sus respiraciones traen a las pistas de desfile y a los escenarios las experiencias vivas de una realidad que sí se puede expresar en informaciones científicas, pero ellas no bastan. La afectación producida en el encuentro artístico con los cuerpos negros altera nuestros propios cuerpos, nuestras voces, nuestras miradas y nuestra respiración en una invitación del arte teatral negro y carnavalesco a que, juntas, “supravivamos”.

³⁷ En portugués: “Escapar dessa captura, experimentar uma existência que não se rendeu ao sentido utilitário da vida [...] viver as experiências, tanto do desastre como do silêncio.”

³⁸ En portugués: “Desculpem se eu não os poupo desse tipo de experiência de morte [...] dois tipos de morte: ‘*a morrida e a matada*’”.

³⁹ En portugués: “a morte é um ato público, quando não se mata-morre nos corredores dos hospitais, é na rua, nos bares, nas vielas ou nos becos que se executa o espetáculo.”

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2019.
- BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS. *Campeã: Beija-Flor de Nilópolis 2018 — desfile completo*. <https://www.youtube.com/watch?v=kEkInZ-JXSB4&t=4257s>. Recuperado el 20/05/2021.
- BOSCO, João. *De frente pro crime*, composição de João Bosco e Aldir Blanc. Disco LP *Caça à raposa*, 1975. En: <http://www.joaobosco.com.br/musica/caca-a-raposa-1975/>. Recuperado el 13/05/2021.
- CARCAÇAS DE POÉTICAS CÊNICAS. *Buraquinhos*. En: <https://carca-cadepoeticasnegras.com.br/buraquinhos/>. Recuperado el 21/06/2021.
- Canal TV Senado, Youtube (s/d). En: Canal TV Senado (s/d). Recuperado el 18/06/2021].
- CARDOSO, Lourenço. *O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional*. Curitiba: Appris, 2020.
- COLETIVO NEGA. Preta-à-Porter. In: SILVA, Fernanda Rachel. “O beijo e o tapa!” *Manifesto e interseccionalidade no teatro negro do Coletivo NEGA*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, 2019 (Dissertação de Mestrado).
- ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. *Mangueira 2019 CAMPEÃ desfile*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=Yokl1C4NPx0&t=574s>. Recuperado el 20/05/2021.
- KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

- LIMA, Evani Tavares. *Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. Campinas, SP: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010 (Tese de Doutorado).
- OBSERVATÓRIO DE COVID-19 EM AMÉRICA LATINA Y EM CARIBE-CEPAL. *La paradoja de la recuperación en América Latina y el Caribe*, 08/07/2021. En: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/47043/5/S2100379_es.pdf. Recuperado el 10/07/2021.
- OLIVEIRA, Jé. *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens*. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- PAES, Thuanny Bruno Rodrigues Paes. *Teatro é Coisa de Preto e Preta Sim! O surgimento do Teatro Negro do Coletivo NEGA em Florianópolis, Santa Catarina*. Florianópolis: Curso de Licenciatura em Teatro do CEART-UDESC, 2017 (Trabalho de Conclusão de Curso). En: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000049/0000496f.pdf>. Recuperado el 11/07/2021.
- PARAÍSO DO TUIUTI. *Paraíso do Tuiuti 2018 — desfile completo*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=s0yC4k5oTFI&t=704s>. Recuperado el 20/05/2021.
- PASSÔ, Grace. *Congresso internacional do medo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- Programa del XIII Coloquio Internacional de Montevideo*, 2021. En: https://drive.google.com/file/d/1rnsNqIhrQOchJj-4v2_gH3tt1HY_Xu54/view. Recuperado el 19/06/2021.
- RACIONAIS MC'S. *Capítulo 4 Versículo 3*, composición de Edy Rock, Ice Blue e Mano Brown. LP Sobrevivendo no inferno, 1997.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SALABERG, Jhonny. *Buraquinhos, ou o vento é inimigo do picumã*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.

SILVA, Fernanda Rachel. *O beijo e o tapa! Manifesto e interseccionalidade no Teatro Negro do Coletivo NEGA*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, 2019 (Dissertação de Mestrado). En: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/000084d9.pdf>. Recuperado el 11/07/2021.

SIMAS, Luiz Antonio y RUFINO, Luiz. *Encantamento: sobre política de vida*. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

TUPINAMBÁ, Casé Angatú Xukuru. “*Não somos donos da terra, nós somos a terra*”. *IHU-Online*, entrevista concedida al Instituto Humanitas da UNISINOS, publicada em 31/01/2019. En: <http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/582140-nos-nao-somos-donos-da-terra-nos-somos-a-terra-entrevista-especial-com-case-angatu-xukuru-tupinamba>. Recuperado el 19/06/2021.

XIII Coloquio Internacional de Teatro de Uruguay — Teatro frente a la Crisis. *Real Uruguay*, publicado en 09/09/2020. En: <https://reddeestudiosdeartesescenicas.blogspot.com/search?updated-max=2020-09-29T17:39:00-07:00&max-results=2>. Recuperado el 19/06/2021.

Ejercicios de memoria y reflexión ciudadana, a partir de acciones performáticas post estallido social en Chile

PABLO CISTERNAS ALARCÓN

Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo. Chile
pablo.cisternas@uc.cl | <https://pablocisternas.blog/>

Una de las premisas esenciales con las que se ha hecho carne la reflexión desde las artes escénicas, es la de vivir una experiencia a través de un tiempo presente, que si bien puede ser o no mediado por la tecnología, se basa en su carácter irrepetible con respecto a la totalidad de las variables que le dan forma. Desde esta concepción de las artes escénicas, entendemos que existe una imposibilidad de registrar y capturar la totalidad de la experiencia vivida, porque esta le pertenece a un tiempo que no puede ser devuelto. Si bien, cada vez existen mejores herramientas tecnológicas que posibilitan una mayor capacidad de recuperar un fenómeno; capturar la experiencia total de aquel instante es hasta ahora imposible. Esto también puede ser trasladado a otros actos que ocurren en la vida cotidiana. La condición efímera de la performance, implica la imposibilidad de ser capturada de manera completa, lo que conlleva al problema metodológico de cómo se pueden producir e interpretar los registros, tomando conciencia del sesgo fragmentario de la información reportada; y, por otro lado, cómo es posible recuperar la experiencia poética que se instala desde aquellas

fuentes de registro. La construcción del pasado nunca podrá ser una mimética reconstrucción de lo vivenciado, sino que siempre será una selección de ciertas variables que permita rearmar, en parte, la experiencia vivida.

En el entendido de esta incapacidad de poder capturar la experiencia de manera íntegra a través de los registros, la operación que presento en este documento es la relación inversa. ¿De qué manera se puede construir una reflexión de la experiencia, a partir de registros fragmentados de una acción original? La intención en este caso, no es la de recuperar el evento primigenio, sino la de estimular una reflexión que utilice los recursos de la memoria personal, en conexión con estos activadores materiales. Para comprender la complejidad de las materialidades que devienen de la creación artística, analizaremos cómo a partir de elementos de registros de una experiencia particular, pese a ser limitados en su capacidad de recuperar una experiencia de manera total, permiten acercarnos y posibilitan un entendimiento profundo del fenómeno.

En el ámbito de las Ciencias Sociales, comúnmente se exploran metodologías a través de la reflexión desde otras sensibilidades, muchas veces que le son propias al campo artístico, que facilitan el resguardo de la memoria de actos efímeros, considerando estrategias de recuperación de fenómenos donde los métodos de análisis verbal quedan limitados en su capacidad de recuperar las múltiples dimensiones que una experiencia en vivo produce. Pese a ello, y a la búsqueda de nuevas estrategias desde las Ciencias Sociales, se han validado pocas estrategias que vayan más allá de los contenidos narrativos, y logren una mayor atención a la especificidad que reporta la información estética. La Teoría Fundamentada (Strauss, Corbin & Zimmerman, 2002), desarrolla un modelo de análisis que surge de la observación del fenómeno y que, a partir de ahí, comprende los códigos para entender los actos a partir de la observación de la experiencia misma, y no desde un supuesto teórico a priori. Esto pone en valor los recursos materiales que se disponen desde las mismas comunidades, por ejemplo, el uso de

fotografías realizadas por los mismos actores, no entrando en los análisis estéticos de aquellos materiales, sino en la selección que realiza aquel que toma este registro y su puesta en valor, basado en lo que desea preservar. Sin embargo, una exploración de los materiales de esta índole, debería analizar todas las dimensiones que estas presentan. Banks (2010) plantea que el análisis de las imágenes en su contexto social se realiza desde dos planos: contexto de producción y contexto de consumo, lo que explica en parte las condiciones de este material en tanto soporte documental, pero que, no obstante, restringiría el registro visual a un mero transmisor de discursos narrativos, dado que el contexto de producción refiere específicamente a la transmisión de una información específica que no pertenece a un sistema artístico. El problema de este modelo dual es que no se hace cargo de la condición performativa del evento, y la imagen termina siendo un medio para poder transmitir información contextual, y por lo tanto, un mero acompañante del discurso narrativo. Este documento propone un acercamiento metodológico que puede generarse a través del análisis en tres dimensiones: lo visual, lo sonoro y lo espacial. La importancia de contar con herramientas que permitan reconstruir las experiencias en vivo cumple dos objetivos principales; por un lado, la valoración y resguardo histórico del patrimonio inmaterial de estas experiencias efímeras; y por otro, un insumo relevante para validar la investigación en el campo de las artes escénicas y de la performance, como posibilitadores de nuevo conocimiento de gran impacto en disciplinas científicas.

Los vertiginosos hechos que han ocurrido en Latinoamérica en estos últimos años, han exigido reflexionar en torno a estrategias de recuperación de los actos efímeros, que sobreabundan en el caso chileno con el estallido social del año 2019, y posteriormente, demandan cómo repensar los soportes de visibilización de aquellas memorias en el periodo de Pandemia. A continuación, presentaré dos producciones artísticas que han reflexionado en torno a cómo es posible recordar hechos del pasado, más allá de

una simple conceptualización narrativa del fenómeno; sino de un acercamiento que permita recuperar afectivamente aquellos momentos. Estos dos trabajos han indagado en métodos de acercamiento de acciones de memoria, que fueron presentados en el periodo de pandemia en Chile, desde los cuales se articulan estrategias de recuperación de fenómenos de experiencias ocurridas hace casi cincuenta años, o eventos acontecidos recientemente, pero que en ambos casos, posibilitan una reflexión de la identidad nacional y cómo los actos presentes configuran un entendimiento colectivo de la sociedad chilena.

Un pasado distante para entender los acontecimientos presentes

Para graficar esta estrategia, volveremos la mirada a la obra teatral *site specific1* estrenada en el año 2021 *Cómo se recuerda un crimen (?)* dirigida por Camila Milenka y Cecilia Yañez², la cual indaga en los modos de transferir experiencias vividas por una comunidad de residentes de un barrio social en la comuna de Las Condes³ de la capital chilena a inicios de la dictadura, y cuya obra es experienciada por un grupo que conoce poco o nada del fenómeno; cuya reflexión creativa se basa en la manera desde la cual se puede traspasar aquel plano discursivo a uno que pueda afectar sensorialmente. Si bien han existido algunas propuestas artísticas desde las artes visuales

¹ El levantamiento de información de este caso de estudio, se realiza en el marco del proyecto Teatro y Nuevos Medios N° 521083, fondart nacional Nuevos Medios, cuya investigación es realizada junto a la actriz y directora Tania Novoa.

² Ficha artística de *Cómo se recuerda un crimen (?)*. Dirección: Cecilia Yañez y Camila Milenka. Diseño sonoro: Josefina Cerda. Diseño fanzine: Amanda Basaez, Melissa Thomas, Javiera Chávez. Voz guía: Belén Herrera.

³ La Comuna de Las Condes, localizada en el sector oriente de la Región Metropolitana de Chile, es una de las que posee los mayores ingresos per cápita a nivel nacional en un país con una significativa desigualdad socioeconómica.

(Pinochet & Tobar, 2019), este proyecto indaga desde un acercamiento escénico al fenómeno. La obra retrata la corta vida y acción de desalojo de la Villa San Luis, un proyecto de vivienda social con elementos importantes de integración urbana que fue diseñado a finales de los años '60 en Chile. Entre 1974 y 1980, a inicios de la dictadura militar, se realizó el desalojo de cerca de 120 familias, que fueron llevadas en camiones por militares a distintos puntos periféricos de la ciudad de Santiago (Chiara & Pulgar, 2008).

Pese a que existe un *corpus* teórico abrumante sobre este caso, ahondando en la situación histórica de desalojo, reflexiones asociadas al derecho a la vivienda digna y la relevancia de declarar como Monumento Nacional las ruinas en las que se encuentra actualmente el conjunto; para las directoras, todos estos análisis de notas de prensa y artículos académicos tenían poca capacidad de vincular el fenómeno con quien lo leyese, dando cuenta del bajo impacto que este conocimiento tenía para el rol político-social que debería contener la visualización del hecho con la comunidad. Cuando comienza la fase de recopilación y sistematización de fuentes para el proceso creativo, identifican que una de las grandes dificultades es que si bien existe un gran número de materiales académicos que hablaban del hecho ocurrido, pocos permitían un acceso profundo de lo acontecido, y sobre todo, con relación a la experiencia de los ex residentes del conjunto habitacional. Si bien estos artículos reportan muchos datos e información de lo sucedido, era fácilmente olvidable y no podía construirse de manera global la situación ocurrida, imposibilitando las conexiones de los datos con las sensorialidades que este hecho podría construir en un lector.

La obra *Cómo se recuerda un crimen (?)* se basa en un recorrido en el mismo lugar donde se emplazaba la Villa; en un actual sector de oficinas y viviendas de alto avalúo territorial de la ciudad de Santiago. La obra se ejecuta a través de dos soportes: un fanzine tipo libro objeto, con diversos estímulos que se van utilizando en el recorrido, y el cual cuenta con una georreferenciación donde se indican las estaciones desde las cuales se va realizando el recorrido;

y un conjunto de *tracks* con audios asociados a cada estación georreferenciada, que van guiando este trayecto. Los audios contienen un mix compuesto por la voz de una guía *performer*, la composición musical que permite generar un acercamiento sensorial en el recorrido, diversos testimonios a partir de prensa de la época, y la voz de los mismos ex residentes que fueron entrevistados para esta experiencia. El recorrido de la obra se realiza en una caminata de un rango de alrededor de cuatro cuadras, en un viaje que a través del sonido y la semi ausencia de elementos urbanos de la época, permite imaginar y reconstruir cómo era el espacio en aquel primer momento. Es una experiencia que se vuelve altamente teatral, al generar un conocimiento situado en el cuerpo del espectador, que procesa a través de una suerte de burbuja auditiva, la reconstrucción de aquel barrio ausente. Esta condición de hibridez performática dada por el espacio con lo teatral, se da por el soporte sonoro que genera una suerte de burbuja caminante en los espectadores. Es el sonido el que convierte esta realidad en una suerte de teatro ambulante; que si bien puede ser considerada como un elemento ficcional debido a la composición y selección de materiales para que se vivencie la obra, tiene un componente real, no solo en su valor testimonial, sino por la presencia de las voces de los ex residentes, que en definitiva son las personas que experienciaron en carne propia aquel hecho. Esto es muy significativo, porque el corpus dramático de la obra, se levanta a partir de la composición de las voces de los testimonios entregados por los propios ex residentes. El proceso de articulación dramática que presenta el equipo creativo, se va generando en una imbricada relación entre creación de obra, estudio de documentos e investigación de campo, desde la cual recogen las percepciones de los vecinos de la Villa.

Los espectadores guiados por los *tracks* de audio y el fanzine, van realizando ciertas actividades en cada una de las estaciones. En algunos casos solo es contemplación, en otras, se les solicita realizar algunas acciones. Sin embargo, de manera autónoma los públicos se sienten interpelados a realizar otras acciones que no



Obra *site specific* *Cómo se recuerda un crimen (?)*.

REGISTRO: Dana Bravo. Enero, 2021.

son necesariamente indicadas en la experiencia. Como los celulares son utilizados como un soporte para la escucha de los audios, adquieren un valor como mediadores de la experiencia, y rápidamente los públicos los utilizan para registrar fotos del trayecto. Las imágenes de los espectadores fotografiando con sus celulares, dan cuenta del primer contacto que las y los espectadores tienen con lo que queda de las ruinas de la Villa San Luis. Asimismo, no solo es interesante lo que produce en los propios individuos que están experimentando la obra, quienes a medida que avanzan en el recorrido, van teniendo una mayor visibilidad del lugar donde se encuentran las ruinas actuales del complejo de departamentos; sino además, los transeúntes del sector, que observando el fenómeno desde fuera, miran extrañados el por qué estas personas con audífonos y mascarillas ponen en valor y visibilizan estos edificios que bien podrían ser catalogados como escombros. El ejercicio exige una implicación de los públicos, que en este caso asumen también el rol de *performer* al no solo experimentar el recorrido como parte de la obra, sino además, al convertirse ellos mismos en un ser que

merodea el territorio, en una operación de extrañamiento en aquel espacio. Si bien, en un primer momento estos públicos *performer* que deambulan en aquellas cuadras pueden ser un elemento curioso para alguien que habita el lugar, con el paso de los días y las funciones, pueden ser vistos como invasores de un territorio que tiende a sobre proteger lo que denominan espacio privado. De esta manera, la relación de estos públicos *performer* con el espacio termina mutando la relación que tienen estas ruinas con el lugar.

Como afirmé inicialmente, un elemento fundamental del recorrido es el acompañamiento que tienen los públicos *performer* a través de una serie de *tracks* de audio que escuchan a través de los audífonos. Estos audios están compuestos por una mezcla de musicalizaciones, la voz de la *performer* que entrega indicaciones del recorrido, como información histórica del complejo de departamentos de la ex Villa San Luis, así como también, los testimonios con las voces de ex residentes de la comunidad. Estos últimos relatos fueron registrados a partir de un trabajo de investigación con los ex residentes, en el cual se realizó un levantamiento de información a través de entrevistas, lo que al escuchar el recorrido posibilita una mayor implicación de los públicos al trascender la voz de un experto académico hablando del fenómeno, y acercándonos a los propios actores de aquella situación, a través de la voz de las propias residentes, tal como señalan las directoras:

Visitamos a los ex residentes de la villa hartas veces. Los conocimos justo en el momento en el cual quitan la posibilidad de que los edificios sean Monumento Nacional. Fuimos al lugar donde se congregó la fundación, y ahí es que entendimos la importancia de contar con esas voces que podríamos clasificar como no-oficiales. No era la voz de la academia. Era la voz en carne que hablaba en relación a todo este despojo; la pérdida de la comunidad, del hogar. Ahí es que encontramos una luz de cómo esta información podría volverse estética (entrevista a directoras de *Cómo se recuerda un crimen (?)*).

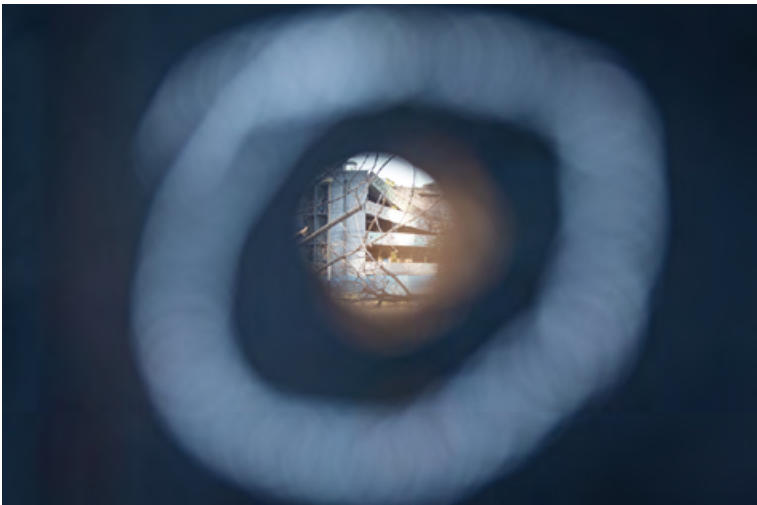
En la antepenúltima estación del recorrido, aún no puede ser visualizado totalmente lo que queda del complejo de departamentos, ahora en ruinas. Un gran muro negro, que comúnmente utilizan las inmobiliarias cuando comienzan los procesos de demolición y construcción, imposibilita el poder observar hacia el terreno, dejando bloqueada la visualidad con el resto de la comunidad. Este muro es aprovechado en el recorrido para intentar que los públicos *performer* puedan observar los edificios a través de pequeños agujeros que se encontraban en los muros de madera, generando una suerte de voyeurismo que posibilita un acercamiento íntimo con aquel lugar. Metafóricamente, y teniendo un muro cuyo objetivo es invisibilizar aquellos edificios, estos agujeros mirillas exigen que los espectadores se acerquen y busquen un buen lugar para observar. Con el paso de las funciones, este gran muro negro se volvió un espacio ideal para rayar. Según lo señalado por las directoras, ya en la segunda función se dispusieron tachos con tizas blancas, donde los espectadores podían encerrar los agujeros para una fácil lectura del espacio, o la instalación de mensajes que no solo visibilizaban lo acontecido con los residentes, sino también conectaban con el estallido social o el proceso constituyente en Chile⁴. Los escritos quedan dispuestos como un muro abierto para aquella comunidad que tenía obstruida la vista a esta ruina del pasado.

⁴ A partir del estallido social que emerge en octubre del 2019 en Chile, se desencadena un proceso para la escritura de una nueva constitución creada en democracia. Una primera instancia se concreta con el plebiscito realizado el 25 de octubre del 2020, dando inicio al proceso, el cual fue validado por la votación con mayor participación en la historia de Chile, con la opción apruebo validada por el 78,27% de las y los ciudadanos. En mayo del año 2021 se realizaron las elecciones de los 155 constituyentes que construirán esta nueva carta magna, siendo la primera constitución que se realiza de manera paritaria y con la reserva de 17 escaños para representantes de pueblos originarios.



Obra site specific *Cómo se recuerda un crimen (?)*.

REGISTRO: Camila Milenka. Enero, 2021.



Obra site specific *Cómo se recuerda un crimen (?)*.

REGISTRO: Dana Bravo. Enero, 2021.

Lo interesante del ejercicio de rayar el muro con tiza, es que los participantes se veían liberados a escribir lo que sentían en aquel momento, incluso en el contexto de estar rayando un muro en un sector con alto control policial. La experiencia produce una suerte de protección al estar inscritos en un evento artístico, donde los espectadores *performer* pueden actuar en plena luz del día y realizar una acción de protesta en el lugar. Se genera una suerte de dimensión paralela en la cual se pueden realizar acciones, que probablemente no se harían en la vida cotidiana; una protección que se produce al estar inmersos en una capa de realidad con componentes que pertenecen al mundo de la ficción. Este ejercicio se vuelve un proceso de auto-reflexión de los mismos públicos *performer*, al agenciar una línea histórica continua entre los hechos que presenta, a través de testimonios, la obra, como así también, como los públicos autocomprenden la historia nacional de los últimos cincuenta años, desde la dictadura militar en Chile de 1973, que posibilita esta acción de desalojo de esta comunidad, hasta los hechos que marcan el estallido social del 2019, que da un cierre a un periodo de transición a la democracia que se extendió por cerca de 30 años, y que sociológicamente se observa el término con la elaboración de una nueva constitución realizada por la misma ciudadanía.

El recorrido culmina con imaginar la villa en sus orígenes y vivenciar, a través de los testimonios, las acciones de desalojo de los militares; a la par de poder observar, a través de una reja, lo que queda del conjunto de edificios en la mitad del proceso de demolición. El penúltimo *track* de audio, denominado *el último block*, permite reconstruir cómo eran los departamentos en su interior, que completa la imagen de lo que se puede observar externamente desde el edificio que aún se encuentra en pie. Los audios de los testimonios de los ex residentes permiten la conexión con aquella realidad, no solo a nivel descriptivo de cómo se distribuían las habitaciones, sino también historias que hacían vivo aquel recuerdo familiar de cómo se habitaban aquellos espacios. A través de la voz de testimonios de los propios residentes, no solo se puede entender

cómo eran las viviendas, sino que desde la distancia temporal de cerca de cincuenta años, permite comprender desde la propia voz de los ex residentes cómo esta comunidad era un espacio que consolida una añoranza de bienestar familiar e integración social. Si bien, los relatos pueden no ajustarse en detalle a lo ocurrido, son testimonios que, cargados de interpretaciones, posibilitan un acercamiento afectivo con las huellas que aquel acto dejó en las familias por cinco décadas.

VOZ 1: La cocina estaba conectada con el balcón junto con el comedor.

VOZ 2: Sí.

VOZ 1: Tú salías al balcón por la cocina, y por ahí mismo entrabas al living.

VOZ 2: Sí. Al living comedor.

VOZ 1: Habían tres dormitorios y eran bastante grandes. Había uno que era reducido, chico, pero cabía un camarote de más.

VOZ 2: En la pieza de las niñas, que era grande, me cabían tres marquesas.

VOZ 1: De hecho cabían fácilmente cuatro camas en un dormitorio.

VOZ 2: Tres marquesas, dos de una plaza, y uno de plaza y media.

VOZ 1: Imagínate.

VOZ 2: En la de nosotros teníamos dos camas, porque en ese tiempo no teníamos camas matrimoniales para nosotros.

(Extractos de la dramaturgia testimonial de *Cómo se recuerda un crimen (?)*)



Obra *site specific* *Cómo se recuerda un crimen (?)*.

REGISTRO: Dana Bravo. Enero, 2021.

Detrás de una reja, y en presencia de edificios a medio demoler y otros en ruinas, el complejo de la villa San Luis se vuelve en un estado de símbolo puro de lo sucedido en dictadura, con una carga de rememoración que se activa con las voces de los testimonios en los audios. Dentro del fanzine, existe una bolsa con una cuchara de madera y una pequeña bolsa. La voz guía solicita que los espectadores tomen contacto con la tierra a través de la reja, y guarden una porción de tierra en la bolsa adosada al interior del fanzine. A la par, se presenta una serie de testimonios que dan vida a los recuerdos de los ex residentes a partir del desalojo. En la dramaturgia testimonial, algunos fragmentos señalan:

VOZ 1: Vivía con mi señora y mis tres hijos. Nos cambiaron de un momento a otro. Trajeron un camión de esos sin barandas, y teníamos que ir sujetando las cosas para que no se nos cayeran...

VOZ 2: ...Eran como dos camiones basureros en uno solo. Y ahí comenzaron a tirar todas tus cosas arriba del camión, cayeran como cayeran. No nos dejaban que tomáramos una micro, nada. Teníamos que venirnos arriba del camión amontonados como gallinas. Y nos traían a la parte que veníamos. Llegamos acá, y comenzaron a tirar todas las cosas a la vereda y chao. (...) Se nos cayeron cajas con cosas. En una de esas cajas venían todos los documentos: libreta de matrimonio, cosas de los niños. Se perdió todo en el camino. Porque los camiones no paraban. O sea, nosotros éramos basura, y lo que teníamos era más basura. Ese es el recuerdo de la experiencia.

VOZ 3: ... ellos decidieron que no podía vivir gente civil frente a la escuela militar, porque eso era un peligro. Entonces empezaron a sacarnos siempre en camiones de basura, donde sacaban nuestras pertenencias, nuestras cosas (...) nunca me voy a olvidar que había una señora de edad, que la tuvieron en una silla de ruedas porque no podía caminar, y como no cabía ni adelante ni atrás, la amarraron atrás del camión.

(Extractos de la dramaturgia testimonial de *Cómo se recuerda un crimen (?)*)

Las voces de los residentes en el audio, permite teñir la sensibilidad espacial con una reconstrucción que vuelve recuperable los hechos sucedidos. En ese acto sonoro y situado territorialmente la obra posibilita un acercamiento altamente sensible con la experiencia vivida, que es incapaz de ser reproducible a través de otros soportes de corte más académico. Esto se materializa con el caso del muro negro descrito anteriormente, donde la experiencia no solo se queda en la reconstrucción del pasado y la situación vivida por esta comunidad, sino que establece un diálogo contingente para entender los acontecimientos presentes, que es activado por los mismos públicos *performer* en el recorrido.

Captura de acciones efímeras presentes para reflexionar en torno a la propia historia

Un segundo caso de ejercicio de memoria y reflexión ciudadana a través de acciones efímeras es la materializada con la publicación *De Manifiesto*⁵, libro lanzado el 18 de octubre del año 2020, a un año del estallido social chileno, con las voces de cerca de 170 personas, que a través de un registro fotográfico que visibiliza un repertorio de expresiones artísticas en el espacio urbano a lo largo de todo Chile, tales como performance, grafitis, instalaciones lumínicas, entre otras; reconstruyen sus vivencias y plasman manifiestos escritos o visuales, activadas por estas imágenes, recuperando reflexiones en torno al acontecer histórico y social, a partir de la crisis social que se acumulaba desde iniciado el periodo de transición a la democracia en 1990 hasta la actualidad, dando cuenta de un proceso que se construye desde distintas miradas, y que emerge desde distintos puntos de todo el territorio chileno. La estrategia editorial de la publicación fue la de entregar aleatoriamente un set de tres imágenes para que las personas pudieran establecer un diálogo con ellas. Esto se instaló como un articulador de reflexión de estas acciones efímeras en un proceso temporal de al menos seis meses posterior a lo ocurrido, que justo se realizó en el primer periodo de confinamiento por pandemia. Estas fotos activaron una serie de manifiestos textuales y visuales, en los cuales las personas convocadas desarrollaron una autorreflexión de los procesos sociales que vivieron y viven en comunidad, permitiendo el resguardo de aquella memoria desde distintos soportes. El recurso del registro, va más allá de una simple mirada. Es una acción de selección que implica decidir qué es lo que se desea ser conservado y protegido en memoria. En esa operación se pone en relevancia aquella acción de preservar, lo que debe ser considerada de por sí una decisión

⁵ Publicación realizada en formato impreso y digital, descarga desde: nmapa.cl/libros/de-manifiesto



Registro de la performance *Libertarie* del Colectivo *Maygara*.
Acción realizada en Parque Bustamante, ciudad de Santiago.
AUTORÍA DE FOTOGRAFÍA: G. (Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 122-123)

política, en cuanto posicionamos qué es lo que deseamos que sea comprendido como parte de aquel fenómeno ocurrido.

El registro de la performance *Libertarie* da cuenta del tipo de imágenes que estimulan la reflexión de los distintos convocados al interior de la publicación. Fotografía corresponde a la performance del Colectivo *Maygara*, registro realizado por G. Esta acción en el espacio público, inspirada por el famoso cuadro *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, se realizó a través de una convocatoria ciudadana de acción en el territorio, modelo de trabajo que ya se venía realizando por cerca de una década con otras performances convocadas por movimientos estudiantiles. De estas acciones, las más emblemáticas son la performance *Thriller por la educación* (Del Campo, 2016), la cual en junio del año 2011 en el contexto del movimiento estudiantil, un sinnúmero de estudiantes de medicina vestidos de Zombis impactaron en el frontis del palacio de gobierno, en un acto simbólico que da cuenta de las

deudas excesivas ocasionadas por los costos de la educación en Chile; o el *Flashmob por la educación*, realizado el mismo mes del año 2011, donde cientos de estudiantes simulan estar muertos por 20 minutos en el suelo de calles de diversas ciudades en Chile. Los actos de performance que ocurrieron en estos espacios dan cuenta de infinitas superposiciones de capas de historia, y son huellas de una memoria que se activa ante lo sucedido, posicionando modos de entender el activismo político que según lo mencionado por Bronfman (2021), dan cuenta de un proceso que históricamente se ha posicionado y fortalecido con los años en la historia chilena.

El acto inmortalizado en la fotografía, que fue realizado en una pileta ubicada en *Parque Bustamante*, a pasos de la autodenominada *Plaza de la Dignidad*, pone énfasis en la coloración del agua, un gesto que se replica históricamente en otras acciones; tal como señala Laura Lattanzi:

[En el año] 1968 artistas argentinos ligados a Tucumán Arde tiñeron las fuentes de rojo a ocho años de la muerte del Che Guevara; o acciones como las realizadas durante los años '80 en Chile por el Taller de Artes visuales, que tiñe de rojo el río Mapocho, acción que luego es replicada por Londres 38 en 2016 para el Día del Detenido desaparecido (Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 125).

La estrategia planteada en esta publicación, no solo recoge acciones premeditadamente artísticas que acontecieron en el espacio público; sino además, como toda acción en el territorio, se fue dotando de un poder simbólico sin precedentes, ante la magnitud de los eventos de personas que por cerca de cinco meses aún seguían asistiendo masivamente a diversos puntos de encuentro ciudadano. De este modo, las imágenes insertas en la publicación funcionan como un vehiculizador de una memoria que ha sido encarnada por los cuerpos, no solo como una experiencia reciente, en este caso el vivir lo acontecido en el estallido social. Independiente de haber presenciado o no la performance *Libertarie*,

se vuelve un activador de reflexiones en torno al presente; y de entender cómo esas memorias son resultado de cómo nos hemos entendido históricamente en el colectivo. Esta conexión es lo que Rebecca Schneider (2011) postula en la modalidad de un archivo como domiciliador de memoria:

En el archivo, la carne es lo que desaparece. De acuerdo con la lógica del archivo, la carne no puede domiciliar la memoria del hueso, es únicamente el hueso el que puede hablar de la memoria de la carne. La carne es un punto ciego (p. 69).

Los textos que se fueron produciendo en la publicación no solo retratan escenas en función de lo acontecido en el momento del estallido; sino también, hablan críticamente de la historia chilena en el espacio íntimo de cada una de las personas. Una de las imágenes capturadas a la entrada de la estación de metro Baquedano pone como protagonista el rayado en uno de sus muros que dice “1973” y una flecha en dirección a la estación. Esta referencia al año en que se produce el golpe militar en Chile tiene una primera capa de simbolismo al dar cuenta de las primeras denuncias de violaciones a los Derechos Humanos ocurridas en la comisaría al interior de aquella estación de metro; y con ello, abre una serie de reflexiones en torno a cómo el estallido es una continuación de un modelo socioeconómico impuesto en la dictadura militar. En ese contexto, los manifiestos no solo remiten a los hechos acontecidos, sino a poder entender la propia identidad e historia, a partir de los sucesos presentes. Las imágenes se vuelven en activantes, que posibilitan el hablar de la particularidad de estos procesos en los núcleos íntimos. Valeska Núñez habla de su padre fallecido, de sus enseñanzas, de su forma de concebir ciudadanía y política. Núñez en su manifiesto señala:

Mi papá se alegró con el término de la dictadura, pero no creyó en la llegada de la democracia. Nunca más fue a votar después de las elecciones presidenciales del 70 [elecciones que dieron de presidente a Salvador Allende]. En esa democracia,

mi papá no hizo proselitismo en casa, pero dejaba los libros sobre historia o política a mano”. Unas líneas más adelante Valeska señala: “mi papá está aquí, pero no de esa manera religiosa o romántica que me acompaña. Mi papá vive en mí, en lo que pienso, digo y hago. Ese 18 de octubre se hizo más presente que nunca en estos 6 años, me empujó a salir a la calle, a buscar un espacio de lucha y a hacerme cargo de toda una herencia (Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 22)

Este caso da cuenta de qué manera los manifiestos hablan de la relación familiar; de cómo conciben su historia y cómo se han transmitido familiarmente modos de concebir el mundo. La imagen, que tan solo remite a un hito histórico, en relación a los hechos recientes, se convierte en un soporte de auto comprensión de los fenómenos vividos en el contexto íntimo. Las imágenes también visibilizaban la diversidad de roles que tuvieron un protagonismo fundamental en las movilizaciones, lo cual posibilita una diversidad mayor de lecturas respecto a las innumerables relaciones que se presentan frente a determinados fenómenos. Para que existiera una semi tranquilidad en las marchas ciudadanas, existió una primera línea, que contenía la represión de carabineros, impidiendo el paso de estos contra los manifestantes. Junto con ellos, las brigadas de primeros auxilios fueron fundamentales, al entregar un apoyo inmediato para atender a los cientos de ataques de carabineros a manifestantes o a la primera línea⁶. Una de las agrupaciones de primeros auxilios presentadas en la zona cero de *Plaza Dignidad* es *La brigada Lucha como Gladys*, inmortalizada en este libro por el fotógrafo ciudadano Raúl Snow, que a la par de entregar apoyo de

⁶ El concepto *primera línea* fue acuñado coloquialmente a aquellos manifestantes que se enfrentaban físicamente a los ataques de carabineros, protegiendo espacios donde la ciudadanía podía circular en las distintas marchas. En general, la primera línea utiliza capuchas para no ser identificados. Los perfiles de las personas que participan en la primera línea, son de perfiles muy diversos, en aspectos socioeconómicos, educativos y políticos; aunque por el contexto, en oposición al gobierno de Sebastián Piñera.

asistencia médica ante cualquier accidente provocado por fuerzas especiales a las y los manifestantes, se instalaron desde una vestidura que como primera capa tenía la autoprotección, pero luego, un nivel simbólico que era el factor común de quienes participaban de las manifestaciones; dotando del posicionamiento de su presencia física en el espacio una conexión con la historia artístico cultural y política del país.



Registro de la agrupación de primeros auxilios *Brigada Lucha como Gladys*. Plaza de la Dignidad, ciudad de Santiago.

AUTORÍA DE FOTOGRAFÍA: Raúl Snow. (Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 174-175)

La diseñadora teatral Katuska Valenzuela, a partir de la imagen anteriormente señalada, realiza un trabajo de cruce entre un discurso de una conocida política chilena del partido comunista llamada Gladys Marín, fallecida en el año 2005, de la cual proviene el nombre de la brigada de primeros auxilios registrada en la imagen. La autora utiliza el mismo soporte tipográfico como un dispositivo de lectura

de aquellas capas históricas: las palabras de Marín son dispuestas en negrita y los textos intervenidos en formato simple, haciendo un diálogo reconocible con el texto intervenido, generando un discurso con tres capas, que potencian una lectura social del continuo histórico asincrónico: una primera capa con las palabras de la política Gladiz Marín, una segunda capa con la intervención de su texto realizado por la autora y una tercera capa que emerge en el cruce de ambas voces, que trasciende a las temporalidades de ambas.

Mujeres lindas, mujeres desobedientes, mujeres luchadoras acá van mujeres, aquí va la diversidad de género, está expresada muy bien por la gente que se ve acá. Mujeres dispuestas a proteger ese ideal de país, ideal de sociedad que han soñado, y que muchas veces las ha abandonado, sin embargo, han sido RESISTENCIA Y RESILENCIA, las llamo a ser mujeres plenas, a sufrir por el dolor ajeno, seamos solidarias. Y sensibles, enamorémonos todos los días, seamos ágiles, livianas como las mariposas y fieras ante la injusticia.

Nunca más sin nosotras, que Chile y el mundo entero entienda que sabemos que la sociedad humana no puede avanzar sin la participación plena de la mujer. Y sabemos que el siglo XXI será (es) de los seres humanos, cualquiera que sea su opción sexual, raza o etnia, seres humanos iguales en derechos y dignidad.

Porque despertamos, porque dijimos BASTA, porque entendemos y defendemos que sin libertad y sin justicia no hay persona que respire. Los pulmones se encogen y el corazón se atrofia. Y así, que los corazones palpiten y respiremos fuertemente porque para mí (Gladiz) la felicidad es la igualdad social, la democracia y la libertad. Pensemos, juguemos, soñemos, amemos, luchemos, la vida es hoy. Con las manos en alto, que la convicción nos invada para levantar un APRUEBO y construyamos una constitución moderna, una democracia participativa y un sistema económico que ponga en el centro de su quehacer al ser humano, y de igualdad y justicia social. Seamos libres y desobedientes, porque sabemos que no hay que bajar los brazos, nunca hay que dejar de luchar, aunque en eso se nos vaya la vida.

Sus palabras, las de Ella, me resuenan en la cabeza cuando veo la lucha, ¿en qué te has vuelto Gladys?, ¿eres contingencia, utopía o un sueño de izquierda? Creo en la comunidad, en la diversidad y en la libertad, más aún, creo en el amor y la felicidad, y me sigues resonando. Quizás, solo eres sentido común. Gladys Presente

[**NEGRILLA: FRASES DE GLADYS MARÍN**]

(Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 178)

Junto con manifiestos verbales, o en los cuales se juega con el formato del mismo texto para entablar un diálogo temporal, ocurre una serie de manifiestos que trascienden el plano de la verbalización de la experiencia. Una de las imágenes presentadas en la publicación corresponde al registro de una instalación realizada en la región de Coquimbo al norte de Chile, en el contexto de las movilizaciones sociales por la Colectiva feminista *Brigada Brava*. La imagen comprendía un tendedero dispuesto en la calle, con ropa interior femenina sucia y teñida de rojo. La experiencia visual del registro se transforma en un mecanismo densificador de las dimensiones sensoriales, preservando aquellas huellas profundas a nivel afectivo que surgen en estas acciones en el espacio público, desde las colectividades. Es una reflexión instalativa que trasciende a la co-presencialidad, permitiendo tanto a quienes vivieron la situación poder reflexionar en torno al fenómeno, como también a quienes lo observan desde la distancia, estableciendo su propio diálogo con la acción. Lo relevante en el uso de las imágenes, es que el diálogo no solo trae en memoria el acto performático o instalativo que se produjo, sino que la misma acción de tomar el registro fotográfico y encuadrar ciertos elementos para preservarlos se vuelve en un discurso en sí mismo.

La acción realizada por las y los fotógrafos y a la vez manifiestantes, no puede ser vista como una representación documental pasiva del mundo, sino como una nueva capa de manifiesto que da cuenta de un modo de concebir la experiencia. Hay en esta acción

de registrar, una autoría en la que existen decisiones artísticas al encuadrar y preservar un acontecimiento con determinadas cualidades. Si tanto las acciones con componentes artísticos en el espacio urbano, ya sea la realización de grafitis, instalaciones o performance de distinta índole, tienen una decisión y una postura política; y a la vez, el mismo acto de registro se vuelve aún más una nueva capa de lectura de aquel acto, lo que a su vez posibilita la escritura de manifiestos, o incluso una propuesta sensible al jugar con el elemento tipográfico para entregar contenido; los manifiestos también podrían ser dotados desde otras sensibilidades plásticas. De esta forma, también existieron manifiestos que no estaban anclados a un discurso verbal, sino que apelaban a una experiencia sensorial del fenómeno.



Manifiesto visual de Daniela Portillo.
(Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 219)



Manifiesto visual de Vicenta Mendoza.
(Cisternas, Loncón, Klenner, 2021, p. 221)

Estos dos manifiestos visuales a partir del registro anterior, posibilitan una densificación de la reflexión desde elementos materiales y visuales. No siempre estos manifiestos cumplían con un objetivo de entregar un discurso directo al fenómeno, sino que se convertían nuevamente en disparadores reflexivos para una futura lectora o lector. De este modo, se materializa la idea de la existencia de diferentes capas de interpretación, que van movilizando, en un soporte libro, distintas voces que no van desde una relación unidireccional, sino que se van entrelazando en la generación de una experiencia colectiva.

Conclusiones

A lo largo de este texto, se ha indagado en estrategias del ámbito de las artes, que son plausibles para reactivar experiencias efímeras que posibiliten una reflexión del entorno y la propia historia. En los casos presentados, se indaga en estrategias de recuperación de la presencialidad ausente, en vínculo con la memoria colectiva y personal. En el primero caso, el sonido y el recorrido en el mismo territorio son un medio clave para la recuperación de una presencialidad, que vuelve a cobrar vida en un escenario que ha dejado de tener la fisonomía inicial; en el segundo, a través de las huellas y memorias materiales desde las cuales se estimulan manifiestos textuales y visuales, permiten, en parte, acceder a las experiencias de la movilización del estallido social, para reflexionar sobre la propia identidad.

Los casos presentados dan cuenta de la importancia que poseen las experiencias artísticas, para el entendimiento de lo social, profundizando en dimensiones que los estudios sociológicos no alcanzan a profundizar. Queda de manifiesto que no basta con un análisis narrativo para comprender la magnitud de los hechos. Entrar en la experiencia requiere de aquellos elementos que le son propios al mundo de las artes, posibilitando una experiencia que ingrese en el nivel de las afecciones. No se trata solo de describir los afectos y emociones vividas, siendo una revisión pasiva del fenómeno, sino que se debe entender el fenómeno desde los afectos y desde las emociones, para entrar en planos que no pueden ser explicados por el mundo de las palabras. Las experiencias familiares se vuelven evidencia de momentos particulares de la historia, que desarrollan una particular mirada de la identidad en colectivo. Los activadores sensitivos, como los expuestos en este documento, posibilitan una reflexión abierta a la experiencia personal, que finalmente, desde esa singularidad termina hablando del espacio colectivo.

REFERENCIAS

- BANKS, Marcus. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- BRONFMAN, Paulina (2021). "A rapist in your path: Flash Mob as a Form of Artivism in the 2019 Chilean Social Outbreak" in *Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia*, 2(2), 210-225.
- CHIARA, María & PULGAR, Claudio (2008). "Villa San Luis de Las Condes: lugar de memoria y olvido" en *Revista de Arquitectura*, 14 (18), 29-40.
- CISTERNAS, Pablo; LONCÓN, Paula & KLENNER, Juan Pablo (2020). *De Manifiesto: expresiones ciudadanas a un año del estallido social*. Santiago: Editorial OsoLiebre.
- Cómo se recuerda un crimen (?)* (2021). Dirección: Cecilia Yañez y Camila Milenka. Diseño sonoro: Josefina Cerda. Diseño fanzine: Amanda Basaez, Melissa Thomas, Javiera Chávez. Voz guía: Belén Herrera.
- DEL CAMPO, Alicia (2016). "Theatricalities of dissent: human rights, memory, and the student movement in Chile" in *Radical History Review*, 2016 (124), 177-191.
- PINOCHET, Carla & TOBAR, Constanza (2019). "Formas provisionarias de conjurar el pasado. Ruinas e intervenciones artísticas en la Villa San Luis de Las Condes" *Sophia Austral*, (23), 57-80.
- SCHNEIDER, Rebecca (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge.
- STRAUSS, A. L., CORBIN, J., & ZIMMERMAN, E. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*.
- TAYLOR, Diana (2015). *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Teatro para el fin del mundo. Detritus: principio y método

ROCÍO GALICIA

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
rociogalicia90@gmail.com

*No quiero darle tregua a mi dolor
ni olvidar a los que murieron
ni a los que están a la intemperie.
Todos sufrimos la derrota,
somos víctimas del desastre.
Pero en vez de llorar actuemos:
Con piedras de las ruinas hay que forjar
otra ciudad, otro país, otra vida.*

[JOSÉ EMILIO PACHECO.
“LAS RUINAS DE MÉXICO”]

Con/textual

¿Cómo estudiar aquella escena contemporánea que irrumpe entre las ruinas? ¿Son prácticas escénicas situadas cuya única aspiración es narrar el desastre o también emprenden investigaciones en términos socio-filosóficos y de lenguaje? ¿Por qué su accionar privilegia espacios inesperados para la expecta/ación? ¿Qué implicaciones éticas y políticas conlleva construir una escena que instala la posibilidad de encontrarse y posicionarse en un presente distinto al impuesto? “¿Qué lugares, qué pensamientos, qué dramaturgias espaciales provisionales se construyen para la recuperación, si en

quien sobrevive al *día después* de una catástrofe, operan la visión y la conciencia de habitar adentro de un posible *día antes* a otra devastación?” (Larios Ruiz, 2011, p. 20. El subrayado es del original). Las preguntas hasta aquí planteadas constituyen una ruta para pensar las prácticas escénicas situadas, específicamente aquellas que acontecen en la franja fronteriza entre México y los Estados Unidos. Territorio signado por la asimetría social, la violencia hacia el otro y por ser una de las principales zonas de tránsito de estupefacientes en el mundo.

El anterior bosquejo nos presenta algunas claves para comprender la fuerza descomunal del sistema frente a la inermidad de la población. En concordancia, Sayak Valencia advierte, “La crudeza en el ejercicio de la violencia obedece a una lógica y unas derivas concebidas desde estructuras o procesos planeados en el núcleo mismo del neoliberalismo, la globalización y la política.” (Valencia, 2010, p. 17). Bajo este planteamiento se explica concretamente el florecimiento del narcotráfico y la objetualización de las personas como rasgos característicos del modelo neoliberal y la globalización económica. Es así que al paso de los años, las organizaciones delincuenciales dedicadas al narcotráfico han hecho evidente su configuración como empresas capitalistas que privilegian la acumulación de dinero por encima de la vida. Tal postura golpea a los más vulnerables, pues de su lado quedan las pérdidas, la injusticia y el luto que se instalan en la profundidad de sus cuerpos. Sin embargo, en ese lugar de devastación es donde emerge no solo un gesto de dolor, sino la fuerza necesaria para levantar la voz y accionar a través de alianzas.

Ahora, con la intención de dar cuerpo a estas ideas, expondré enseguida el trabajo del colectivo escénico Teatro para el Fin del Mundo (TFM), el cual surgió en 2008 en Tampico, Tamaulipas, México. Ese mismo año se reconoce como uno de los más violentos en la historia de esa ciudad portuaria, donde como en otras ciudades, la violencia se ha manifestado a través del secuestro, el asesinato, la extorsión, el cobro de piso, el desplazamiento de cientos de personas

que en el intento de salvar la vida, dejaron atrás sus hogares, sus negocios, sus vínculos familiares y sociales. Esta devastación solo es comparable con la que hoy continúa sucediendo en estados como Chihuahua, Guerrero y Michoacán. Entidades marcadas por el enfrentamiento feroz entre cárteles del narcotráfico. En el medio de esta disputa territorial han quedado miles y miles de víctimas inermes, quienes fueron nombradas por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) como “daños colaterales” de su estrategia de combate al narcotráfico, la cual fue denominada como “guerra contra el narco” (2006).

En retrospectiva, ahora es posible afirmar que esta guerra fue una estrategia de legitimación de Felipe Calderón ante el fraude electoral que cometió para obtener la presidencia del país. No obstante, la justificación que desde la presidencia se dio fue que esta guerra era necesaria porque México había pasado de ser un país de tránsito a convertirse en consumidor, y porque la violencia en el país era intolerable. Una rápida revisión de datos duros¹ permite observar que no sólo fueron argumentos falsos, sino que la guerra contra el narco fue y sigue siendo hasta el día de hoy, una catástrofe humanitaria. Pasarán años antes que sea posible dimensionar las consecuencias de la decisión del representante de la derecha mexicana, quien atacó a cárteles, pero protegió al de Sinaloa, liderado por el tristemente famoso Joaquín El Chapo Guzmán. Pero dicho quebranto del equilibrio precario que se mantenía en el país, generó paradójicamente la multiplicación de esos grupos delincuenciales en células más pequeñas que emprendieron una despiadada carnicería por obtener tanto los terrenos de siembra de mariguana y amapola, como las zonas de tránsito legales e ilegales entre México y Estados Unidos.

¹ Según información de Juan Omar Fierro publicada en el portal *Aristegui Noticias*, en Tamaulipas se registraron 4 mil 535 víctimas de ataques con armas de fuego entre 2006-2012.

Ahora bien, es imprescindible superar el reduccionismo de la cifra de personas asesinadas, secuestradas, desaparecidas y desplazadas, para reconocer que hay miles de familias rotas por un dolor que no cesa. Si pudiéramos recuperar una memoria de esas pérdidas, obtendríamos una imagen devastadora de las consecuencias del neoliberalismo en México. Pero a pesar de la violencia, algunas personas decidieron no guardar más silencio y hacerse presentes en los espacios públicos para reclamar justicia, interrumpir la opresión delincencial y para desear una vida no capitalista, no-neoliberal. ¿Cómo hacerlo? No hay una respuesta, pero quizá la única pista es andar a contrapelo.

Esta decisión se concreta en sacar el dolor del espacio íntimo para exponerlo en el espacio público como un gesto de hondas implicaciones políticas. En esta tarea resalto dos direcciones que a veces se intersectan: las acciones emprendidas por colectivos conformados generalmente por madres en busca de sus hijas(os);² así como y el trabajo desarrollado por algunas agrupaciones artísticas que han priorizado el contacto con la ciudadanía a partir de prácticas e intervenciones escénicas signadas por acontecimientos contextuales. “Aquellos creadores que han emprendido sus obras a partir de experiencias catastróficas, han explorado la posibilidad anti-ilusoria y corrosiva del arte y han insistido en la necesidad primera de no ser cómplices, de testimoniar la barbarie.” (Diéguez, 2013, p. 46) Incluso, para algunos colectivos, como Teatro para el Fin del Mundo,

² Ejemplo de esta organización ciudadana son las asociaciones de rastreadoras, madres que salen a buscar a sus desaparecidos(as) en zonas desérticas, montañosas o selváticas. Armadas generalmente con escasas herramientas que ellas mismas se logran proveer, recorren palmo a palmo territorios donde se sospecha que pueden encontrar a sus tesoros, lo cuales escapan a la lógica de la posesión material para centrarse en los lazos afectivos. Algunos de estos colectivos son Las rastreadoras de Ciudad Obregón, Rastreadoras de El Fuerte, Sabuesos Guerreras y Tesoros perdidos hasta encontrarlos. Otras organizaciones ciudadanas que han destacado por su lucha ejemplar son las constituidas por las madres de víctimas de feminicidio, por ejemplo, Nuestras hijas de regreso a casa. Justicia para nuestras hijas, Voces sin eco, Integración de Madres por Juárez...

la intención ha sido avanzar hacia la generación de una metodología para el trabajo en contextos de violencia, la cual pueda hacer evidentes las coincidencias y tensiones, así como un plan de acción que considere, en principio, la sobrevivencia en los márgenes.

Prácticas (escénicas) situadas

Propongo que se caracterizan por: 1) su relación con sus contextos, 2) por razonar las modalidades expresivas que se seguirán más allá de los formatos estéticos y, finalmente, 3) por tratar de hacerse escuchar (en un territorio donde lo común es la aplicación de la ley mordaza).³ En efecto, la operación va más allá de solo narrar la especificidad cronotópica — como cifra determinante del contenido temático —, en complementariedad se intenta además presentar formas de accionar determinadas por las condiciones geopolíticas y las complejidades propias de su devenir histórico. Rechazando de este modo la asepsia de un paradigma universal — neutral —, “desprovisto de relaciones directas con determinados factores políticos, culturales y sociales” (Piazzini Suárez, 2014, p. 12). Aspiración fuertemente arraigada hasta el día de hoy en las escuelas donde se forman los estudiantes de las artes escénicas.

No obstante, una vez abierto el acceso para incluir otros saberes, otras visiones y otras intencionalidades emerge no solo una crítica hacia las configuraciones hegemónicas del pautado occidental, surge entonces la necesidad de tomar la palabra y posicionarse en respuesta a siglos de discriminación, de silenciamiento e, incluso, de exterminio sistemático. Afirmación imposible de ubicar solo en el pasado, pues el sufrimiento humano hoy tiene prolongados episodios en el neoliberalismo implantado en América Latina.

Ahora bien, como se ha dicho, las prácticas situadas prosperan en un lugar específico, pero esta condición no es generadora de un

³ Práctica contra la libertad de expresión.

estado de ensimismamiento. De hecho, han logrado vincularse con otras prácticas situadas al reconocerse en su accionar periférico. Más aún, al asumir una reflexión de sus coyunturas particulares han posibilitado un análisis crítico susceptible de generar en sus espectadores la empatía, la solidaridad, la comprensión y la reunión de otros seres ubicados también en espacios de subalternidad. Estas prácticas revelan un sistema opresor que actúa siguiendo estándares y tramas diseminados en distintos contextos. Así es posible advertir el acaparamiento de riqueza y poder en unas cuantas manos, mientras la mayoría de la población sufre no solo la precarización cada vez más profunda, sino una violencia desbordada que ha causado desplazamientos forzosos de comunidades enteras, desapariciones y el asesinato sistemático de jóvenes, mujeres, migrantes y opositores a los regímenes políticos y económicos. Pese a lo anterior, en América Latina libramos también una batalla de otro orden, buscamos salir de una visión que nos señala como delincuentes o víctimas para articular discursos propios que se planteen a fondo las causas y los alcances de la violencia, pero sobre todo, que rompan inercias, silencios y estereotipos para alcanzar el establecimiento de otro tipo de relaciones. Para todos es claro que hay deudas descomunales con los pueblos originarios, pero también con los trabajadores esclavizados en las empresas capitalistas, con los migrantes que han sido expulsados de sus países por cuestiones de pobreza o por la implantación de regímenes dictatoriales o delincuenciales y con las mujeres que han sido víctimas de un sistema que nos minusvalora hasta objetualizarnos y desecharnos.

Teatro para el Fin del Mundo

Bajo ese contexto han surgido expresiones escénicas de disidencia, sostenidas por quienes no han sucumbido frente al miedo o la apatía. Manifestaciones que han irrumpido el orden excluyente, tomando la palabra y el espacio público, separándose con ello de la estrategia de control impuesta a través del uso de la violencia por parte del gobierno y de los grupos criminales. Así, se ha hecho visible un conjunto de posicionamientos que confrontan, deniegan y complementan enunciados construidos desde el poder para colocar conflictos, pero sobre todo, para ganar espacios de expresión.

Frente al silencio de los políticos y sus discursos resueltos asépticamente, los grupos escénicos han tomado la palabra y los espacios poniendo en crisis los marcos de representación instituidos por los regímenes policiales y delincuenciales, construyendo otras maneras de hacer política en la que su presencia y accionar forma parte de una trama de disputa en torno al reconocimiento hacia las víctimas de un sistema y las causas que reproducen la violencia. Aquí la política no es el ejercicio del poder o la lucha por conseguirlo, no solo constituye acción, sino que genera otros canales de presencia que erosionan las trayectorias establecidas por los regímenes del estado y de las mafias. Tomar la palabra y plantar un discurso propio no ha sido solamente la posibilidad de ubicarse en el espacio público, sino colocar al propio sujeto, sus deseos y lecturas, sus miradas y conflictos. Así se plantea una interrogación sobre los proyectos ético-políticos de reconocimiento hacia una alteridad que trasciende el sistema cerrado de la totalidad, de lo universal, de la normalidad sostenida de los regímenes.

Desde aquí se busca subrayar que la presencia de estos colectivos a veces de artistas y otras de activistas hace evidente la crisis del régimen y sus lógicas organizativas y de normalización para construir un lugar de disidencia que responde a las lógicas de lo sensible. Como investigadora, uno de mis mayores retos ha sido construir un discurso que permita transmitir la complejidad de

ese contexto. Más aún, explicar que lo que sucede en la norfrontera nos concierne a todos. Hace años en la Ciudad de México el tema migratorio y el feminicidio se veían a la distancia y hasta con desprecio, hoy esa valoración ha cambiado sustancialmente. Desde hace más de dos décadas algunos investigadores nos advirtieron que, por ejemplo Ciudad Juárez era un laboratorio donde se estaban ensayando formas de violencia que iban dirigidas hacia un sector específico de la población mientras algunos pocos se estaban enriqueciendo. Lo que sucedía en esa ciudad fronteriza, penetró en la geografía nacional hasta colocar el tema del feminicidio y las desapariciones de jóvenes en la agenda nacional. La situación de violencia desbordada en la frontera norte ha sido referente para pensar casos tan dolorosos como la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa.⁴

Teatro para el Fin del Mundo cuenta no solo con trabajo que se ha ido fortaleciendo desde 2008, retomo sus obras porque están inscritas en su territorialidad, es decir, parten de una realidad que los determina en tanto reflexión y producción. Sin embargo, este arraigo no es limitante de la posibilidad de tender puentes epistemológicos y discursivos con otras realidades, sus propuestas creativas, de hecho, gravitan específicamente en torno al despliegue de estrategias creativas en contextos de violencia, desde esa plataforma lo mismo han hecho investigación y trabajo creativo en Fukushima, Chernobyl, Camboya y Vietnam, entre otros contextos.

El proyecto Teatro para el Fin del Mundo se define como un programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruina condicionados por la violencia y el abandono. Las condiciones de riesgo real empujaron a sus integrantes a trabajar con materiales residuales:

⁴ La noche del 26 de septiembre de 2014, fueron secuestrados 43 estudiantes en Iguala, Guerrero. Pertenecían a la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, esa noche los estudiantes se encontraban recolectando dinero para hacer un viaje a la Ciudad de México, donde participarían en la marcha conmemorativa de la matanza de estudiantes del 2 de octubre de 1968. Ambos hechos marcan una historia de violencia hacia los estudiantes.

un avión y un submarino considerados basura, así como edificios abandonados que concentran las huellas de su otrora esplendor portuario-petrolero, pero que en la actualidad son cuerpos ruinosos, lugares llenos de basura. Lugares donde el Centro deposita sus residuos, lo cual le permite seguir funcionando. Daniel Castillo señala que: “Para ser eficaz, todo cuerpo (bio-socio-económico) debe poder liberarse de sus excrementos. Obra y hace efecto el proceso que logra desembarazarse de su propio estiércol. Mientras el cuerpo social no logra emanciparse de esa amenaza de asfixia, los mecanismos de producción, paradójicamente, vulnerabilizan el sistema.” (Castillo Durante, 2000, p. 29). De ahí que esos basurales o vertederos ubicados incluso en el mismo centro de la ciudad de Tampico, hoy estén siendo demolidos con la intención de transformarlos en proyectos inmobiliarios en los que posiblemente se lavará dinero del narcotráfico.

Pero, ¿qué implicaciones tiene que sea el propio colectivo el que decida trabajar con las ruinas y los escombros? En principio podría pensarse que Teatro para el Fin del Mundo no tenía más alternativa que trabajar con los remanentes en una ciudad devastada, contenedora de múltiples espacios abandonados por habitantes que huyeron de una violencia desbordada. No obstante, esta realidad les permitió advertir que las ruinas concentran historia personal y memoria colectiva. En efecto, este posicionamiento implica un envío directo a la propuesta benjaminiana respecto a proponer una inversión del punto de vista con cual se construye la historia. Para Benjamin, en el nuevo modelo la atención se ubica en los despojos, las impurezas, los contra-motivos, los contra-ritmos, los síntomas y los malestares. En la interpretación que Didi-Huberman hace de la propuesta benjaminiana, “el historiador debe convertirse en un trapero (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas” (Didi-Huberman, 2011, p. 138). Es en el *detritus* donde Benjamín localiza la textura del “contenido de las cosas” (2011, p. 141). En los remanentes y la impureza encuentra *materia de supervivencias*. TFM plantea un desplazamiento radical de la idea inicial de basura hacia el *detritus* en tanto contenedor de memoria.



Teatro para el Fin del Mundo.
Archivo del grupo.

Teatro para el Fin del Mundo.
Archivo del grupo.



Los detritus urbanísticos para este colectivo han sido espacios arrebatados a la delincuencia, por ejemplo en la Isleta Pérez, donde año con año se dieron cita creadores y espectadores arropados por una comunidad organizada que nos brindó la seguridad para entrar a hacer teatro en una de las zonas más peligrosas del país. La producción de las obras parte siempre del propio detritus, las materias son literalmente de sobrevivencia. El trabajo con esos detritus ha sido el principio de visibilización de lo oculto, la exposición de vidas que se desarrollan en los pliegues de estructuras colapsadas como la única forma de sobrevivir en un mundo totalizado por la lógica del capital. Trasladarlas de un ser basura a un ser detritus es una apuesta y un trabajo que implica al cuerpo y a una resistencia que no admite imposturas. En este sentido pienso en las 10 toneladas de basura que el colectivo desalojó de un edificio que antes fue sede de un importante periódico local y que luego, por un tiempo, lograron convertirlo en un centro cultural.

En la interpretación que George Didi-Huberman hace de la propuesta benjaminiana, “el historiador debe convertirse en un trapero (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas” (138). Trapero, o ropavejero que hoy tendríamos que repensar para el caso de México como un pepenador, es decir, un recolector de aquello que otros desechan, pero que no obstante guarda valor. Asumirse en calidad de historiadores traperos (pepenadores), es decir “como aquellos que recogen los despojos de la historia con la humildad de quien no desea construir una imagen monolítica, sino necesariamente fragmentaria. Esos despojos al ser montados por el historiador, adquirirán la categoría de síntomas, nos ayudarán a localizar sobrevivencias y retornos, rupturas y continuidades, desde la consciencia del discurrir no lineal de la historia. Por tanto, lejos de pretender obtener un mapeado completo, una historia unitaria o una radiografía exacta “La historia del pepenador, de los creadores traperos, no es la historia del juez que dicta sentencia desde la lejanía. Es la narración discontinua (no progresiva) del que toma en consideración a otros testigos silenciados que interrumpen el flujo lineal de

las historias contadas desde el poder. Voces que puedan hacer que el pasado vuelva a relampaguear en el presente” (Albarrán Diego, 2012, p. 14). En el manifiesto que TFM presentó para su Catálogo de demoliciones, se enuncia:

Tomamos el camino del extravío, de la pérdida y lo perdido, el camino contrario a la exigencia de la fe, a la necesidad de sobrevivir al exterminio, pensando que sería la primera vez que no sea necesario morir ni ver morir a los nuestros. Nacimos en la negación, en la decisión fallida que llevó a un gobierno a vender la patria y vendernos nosotros en la exigencia de soberanía precaria y disoluta. Nacimos resistiendo por el lado de la soledad y por el del contagio generacional de la rabia, dentro de un capítulo que cuenta una historia a la mitad. (Manifiesto)

Es sobre este piso que TFM ha ido construyendo un método de trabajo, del cual pueden colegirse algunas de sus rutas que sostienen lo político:

ESTRATEGIA 1 | Quebrantar el orden establecido por el régimen, lo cual se construye a partir de la ocupación de los espacios en abandono. Tal acción en abierta oposición al espectáculo de la desfiguración violenta, presentando la práctica de lo solidario y la consideración de los otros. En sus intervenciones no se presenta una ilustración de la violencia, por el contrario, lo que aparece es la huella, la memoria contenida en los objetos como potenciadores de relaciones sensibles y acciones sociales. “Creo que estos objetos nómadas, considerados equipajes de sobrevivencia para las sociedades contemporáneas en tránsito, son la síntesis de una ciudad emergente que se construye y destruye a sí misma, por eso es complicado dar testimonio de ella.” (Hernández, 2018, p. 338)



Teatro para el fin del mundo.
Archivo del grupo.

ESTRATEGIA 2 | Negación de la condición de zoé en la que los estados nos colocan a la ciudadanía, es decir, designarnos en tanto solo mantenimiento biológico. Por el contrario, lo que se reafirma es la posibilidad de disentir y desplegar campos simbólicos capaces de advertir que otro orden es posible, que no solo somos carne de cañón, también somos capaces de imaginar y generar solidaridad y acompañamiento.

ESTRATEGIA 3 | Elaborar un mapa sensible de los habitantes de las ciudades en devastación. Ir contra la lógica de los números donde se invisibiliza la humanidad y se afirma la objetualidad y cosificación.

ESTRATEGIA 4 | Operar a favor de la colectividad y en contra de la repugnancia a lo otro. Contra la indistinción de la víctima, la reducción de su humanidad a un simple conjunto inerte de desecho. “¿De qué queremos liberarnos cuando no queremos pensar qué relación tiene el dolor de los demás con nuestro dolor? ¿Por qué hemos llegado a cuestionar a aquellos que hicieron de su dolor el escenario de encuentro con el dolor de los otros y emprendieron

procesos de luchas profundamente movilizadoras e incluyentes?”
(Diéguez, 2013, p. 62)

ESTRATEGIA 5 | Asumir los espacios abandonados como espacios de liberación, de creatividad, de deseos, donde es posible pensarse fuera de la lógica capitalista. Es la irrupción disidente configurando expresiones en las que la toma de la palabra y del espacio se colocan como recursos principales de la visibilidad. Recuperar el pasado para hacerlo presente, es decir, desarticularlo, exhibirlo, plantear el no retorno, antes bien, caminar hacia el horizonte.

ESTRATEGIA 6 | Generar los otros tiempos de la emancipación, aquellos en los que se vive a partir de otros ritmos, fuera de los establecidos por la institucionalidad, que se constituyen en mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, lo decible y lo pensable.



Teatro para el fin del mundo.
Archivo del grupo.

ESTRATEGIA 7 | Aceptar las implicaciones del nomadismo como condición de vida. Aceptar que nada es para siempre, la tarea es caminar y no sedentarizarse que esa es la estrategia del poder. Esa es la lógica de trabajo, intervenir los espacios y luego abandonarlos porque no pueden convertirse en propiedad, porque las organizaciones delincuenciales disputan esos espacios con armas largas y desde ahí es imposible cualquier negociación. El nomadismo entonces se concreta como huella de un movimiento constante, como zona de peligro y de vitalidad.

ESTRATEGIA 8 | Generar espacios de reflexión a partir de la investigación de los contextos, de las comunidades para establecer diálogos a partir de la escena. Diálogos que suponen un posicionamiento expresivo del malestar contextual. Cierro con el fragmento final del manifiesto de Teatro para el Fin del Mundo:

Que en esta guerra no queríamos ni teníamos planeado ganar ninguna cosa. Quizá el olvido, quizá la suerte de evitar mirar. Que estábamos agradecidos por considerarnos vivos frente a los millones de desaparecidos, violentados y asesinados en este país. Que no quisimos ganar porque así se nos había enseñado y así lo entendimos para no generar un conflicto mayor. Que nos iría mejor desde la posición idiota del artista. Que en la obediencia entendíamos un manifiesto claro de redención y preservación de este discurso agotado. Que teníamos miedo y era el miedo el que nos hacía perder el control a la hora de pensar el teatro como un acto de sobrevivencia capaz de revelar los fantasmas de las viejas rebeliones fracasadas del mundo.

REFERENCIAS

- ALBARRÁN DIEGO, J. *Del fotomuralismo al fototableu. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. España: Universidad de Salamanca, 2012, p. 14.
- CASTILLO DURANTE, D. *Los vertederos de la posmodernidad: Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Ottawa: 2000, p. 29.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 138 y 141.
- DIÉGUEZ, I. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013, p. 46.
- FIERRO, J. O. "Tamaulipas: 6 años de violencia continua, más de 4,500 muertos". *Aristegui noticias*, 11 de julio de 2016. <https://aristeguinoticias.com/1107/mexico/tamaulipas-6-anos-de-violencia-continua-mas-de-4500-muertos/>
- HERNÁNDEZ, Ángel. "Objetos migrantes". *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato, 2018, p. 14.
- LARIOS RUIZ, S. "Escenarios post-catástrofe. Filosofía escénica del desastre" *Escenarios post-catástrofe*. Bilbao: Artezblai, 2011, p. 20.
- LÓPEZ LOBOURDETTE, A. "Estéticas del vertedero. Contagio, expansión y desborde en prácticas culturales latinoamericanas contemporáneas". *Revista Iberoamericana*, vol, 19, núm. 72, p. 35-55.
- PIAZZINI SUÁREZ, C. E. "Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad". *Geopolítica(s)*, vol. 5, núm. 1, 2014, p. 11-33.
- TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO. *Manifiesto*. PDF no publicado, archivo de la autora.
- VALENCIA, S. *Capitalismo gore*. España: Melusina, 2010, p. 17.
- ZÁRATE RUIZ, A. y ARTEMISA LÓPEZ, León. "Estudio sobre la violencia en Tamaulipas: diagnóstico y acciones de respuesta". Conference paper, El Colegio de la Frontera Norte, julio 2016.

Expor práticas dramatúrgicas como situadas em tempos de dominação neoliberal

STEPHAN BAUMGARTEL

Universidade do Estado de Santa Catarina
stephao08@yahoo.com.br

O aspecto situado como força problemática formal

Para que teorias e práticas poéticas possam ser compreendidas enfaticamente como “situadas”, me parece necessário que exponham no próprio fazer a problemática de sua relação intrínseca com os contextos concretos que determinam o ponto de partida de seu fazer. Portanto, entendo que seus procedimentos precisam não só expor em seu próprio funcionamento como são atravessadas pelas forças formadoras de seus respectivos contextos, mas também oferecer a si mesmos em sua poeticidade uma reflexão e uma experiência das possibilidades transformadoras inscritas nessa experiência simbólica ou linguística. Desse ponto de vista, fica evidente que é preciso compreender o termo “situado” tanto como indicador de uma limitação, de uma dependência e submissão, quanto de uma potência, de uma vontade de transformação emancipatória dessa situação no interior da composição poética. No contexto da escrita teatral, trata-se, portanto, de uma prática dramatúrgica, de dimensões linguístico-poéticas, que não se realiza apenas dentro de uma situação social específica, mas sobretudo a partir dela, ou

seja, uma prática que concretiza em seus procedimentos temático-formais uma superação dessa situação.

Para que esse fazer artístico situado possa se tornar um fazer emancipatório, me parece útil lembrar também do aviso de Walter Benjamin, inspirado no termo “refuncionalização” de Brecht e expresso em seu texto “O autor como produtor” (Benjamin, 1987, p. 127-128), de que um texto só pode se tornar produtivo para um projeto emancipatório à medida que ele, a partir das maneiras estabelecidas de escritura, evoca em seu interior outros modos de organização linguística que não podem ser apropriados pelos processos de significação estabelecidos; a não ser que esses processos mudem de tal maneira a alterar também seus próprios alicerces. É nessa condição — de ser uma escrita que se inscreve de modo singular em seu contexto — que um texto pode apresentar aos colegas de produção novas técnicas de criação que não se conformam em seu funcionamento poético com as regras sociais e econômicas estabelecidas. Assim, o artista expõe a situação social externa no interior da escrita enquanto situação poética e discursiva e intervém na primeira ao fazer com que a segunda seja atravessada por material que a primeira não consegue apropriar. Em outras palavras, no contexto deste artigo, a questão é: até que ponto certas práticas ou procedimentos de escrita, de representação e performatividade textual, manifestam-se no interior dos textos comentados como impulsos que não podem ser apropriados pelo sistema patriarcal e capitalista atual, uma vez que esse é o contexto que as situa.

Sobre estar situado num contexto dominantemente neoliberal

Mesmo que, do ponto de vista da construção poética, não exista nenhuma prática que não seja de alguma maneira situada, há práticas que sabem de seu caráter situado e o expõem, e outras que preferem tentar invisibilizá-lo (além daquelas que o expressam apenas inconscientemente).

No contexto das poéticas da cena contemporânea, um exemplo desse sonho de invisibilizar o caráter situado (caráter que significa, repito, evidenciar a tensão entre impulsos dependentes e outros de transformação em relação ao contexto formativo) do próprio fazer é, a meu ver, a vertente “encantada”¹ da performatividade, que elide o jogo autorreflexivo e crítico da performatividade em prol de um foco constante de fluidez, fraturação e mutabilidade de estruturas artísticas que se apresentam desconectadas de seu contexto histórico-social. Em sua autorreferencialidade, tida como fechada sobre si, essas práticas cênicas não só estabelecem uma relação fetichista com a própria forma, mas de fato naturalizam como originário seu fechamento contra um atravessamento por uma alteridade (que está presente, entretanto, como aspecto intrínseco e irreduzível em toda atividade simbólica).

O que dá a essa prática performativa certa força sedutora e uma relevância limitada, especificamente enquanto sintoma de um modo de ser histórico, é sua relação com as práticas neoliberais de modelar uma subjetividade funcional. Ela espelha aos leitores e espectadores como fonte de prazer e valor cultural uma subjetividade fluida, entregue a um constante desconstruir de suas formas. Essa infinita (mesmo que abstrata e mais fantasmagórica que real) maleabilidade das formas é tida como pressuposição e garantia de sua universalidade na contemporaneidade, ou seja, de uma ilimitada aplicabilidade que se assemelha à lógica que reina sobre as mercadorias no interior do império neoliberal. Sua dinâmica de permanente fragmentação e desfragmentação ofusca a permanência

¹ Refiro-me aqui sobretudo ao pensamento de Erika Fischer-Lichte, expresso em seu livro *Die Ästhetik des Performativen* (em espanhol: *La estética de lo performativo*), de 2004, que privilegia em suas conceituações (embora não em suas análises concretas) um gesto autorreferencial e não hermenêutico nas poéticas performativas, sugerindo essas poéticas como um projeto de reencantamento do mundo. Um projeto que contrasta frontalmente com as conceituações de investigadores como Diana Taylor (2016), que entende a performatividade, sobretudo, como a ostentação artística de uma repetição intervencionista de e em comportamentos sociais.

de um poder estrutural fixado, excludente e tanto opressor quanto condutor de práticas sociais. De fato, essas práticas performativas são manifestações culturais do poder neoliberal e da subjetividade que se coaduna com ele². Essa relação justifica seu direito e até sua necessidade de existência. Entretanto, essas escrituras se tornam relevantes à medida que apresentam na fragmentação formal uma autorreflexão que evoca sua dependência dos contextos psicossociais que a determinam, e assim abre um distanciamento frente a eles. Essa autorreflexão, então, ofereceria essas escrituras fragmentadas aos leitores tanto como uma experiência do contexto histórico-social (que, aliás, pode ser também parcialmente distinto daquele oferecido pelo funcionamento mercantil capitalista, como veremos na dramaturgia em questão) quanto uma experiência com determinada linguagem artística: uma experiência de linguagem como experiência histórico-social. Dessa maneira, as escritas fragmentadas mantêm sua qualidade literária e exercem sua função crítica social.

A situação ribeirinha amazônica como desafio produtivo para uma escrita situada

Para discutir essa questão de uma dramaturgia fragmentada, mas ostensivamente situada entre dependência e emancipação no âmbito brasileiro, quero tecer alguns comentários sobre a trilogia da família³, do dramaturgo amazonense Francis Madson. Essa

² Sobre as maneiras com que o capitalismo neoliberal interpela o sujeito e produz uma subjetividade fixada numa fluidez ou instabilidade constitutiva que determina sua performatividade, ver Jorge Alemán (2019) ou Dardot e Laval (2016), sobretudo os capítulos 4 e 9.

³ Até agora, são três peças que compõem esse conjunto de obras: *Obevandiva* (2013), *Em Casa de Francisco, quem é Antônio é rei* (2014) e *Alice Músculo +2* (2018). Segundo o autor (em entrevista via Zoom, em 19 de abril de 2021), há uma quarta peça em processo de escrita.

trilogia fala da vida da população ribeirinha nas margens do Rio Solimões, rio de águas caudalosas e dotadas de certa força violenta, destacando as dificuldades na luta pela sobrevivência e realçando sobretudo as diferentes expressões de uma violência patriarcal. Há um aspecto importante nessa realidade ribeirinha que, a meu ver, também impacta sobre a gramática discursiva dos textos: o fato de que essa população ribeirinha é formada por descendentes de migrantes nordestinos que chegaram à Amazônia deslocados de seus estados de origem por causa das pressões econômicas que o sistema capitalista exerceu sobre eles. Ou seja, são oprimidos que chegaram a um lugar onde em parte se comportaram alinhados à lógica extrativista e exerceram, por sua vez, a violência do opressor sobre as populações mais fracas — mulheres, crianças, indígenas⁴. É constitutivo dessa situação que também as vítimas dessa violência (mulheres, filhos menos “valentes”, ou seja, menos “machos” etc.) apresentem em sua consciência uma submissão ao menos parcialmente voluntária ao pensamento violento, a fim de garantir sua sobrevivência dentro do sistema colocado. Desse ponto de vista, é preciso aprender a jogar com essa violência.

Para um pensamento, ou uma prática social, que pretende expressar sua dimensão situada com um viés emancipatório, o desafio me parece ser o de como usar essas jogadas com o intuito de subverter seus alicerces estruturais. Para a escrita, o desafio estrutural consiste em como assumir e subverter nesse discurso patriarcal as posições de dono e objeto, senhor e servo. Não é tanto uma questão de quem é o opressor e quem é o oprimido, pois as regras e posições do discurso patriarcal atravessam todas as pessoas de tal maneira que oscilam entre os diferentes lugares discursivos.

⁴ A migração nordestina à região amazônica acontece desde o final do século XIX. Fontes evidenciam que se trata de uma migração forçada pelas precárias condições de vida na região de origem, e sua atuação nas regiões de chegada é obviamente vinculada às diversas atividades econômicas extrativistas. Ver, entre muitos outros, Carvalho *et al.* (2019), Lacerda (2006) e Silva (2015).

Essa realidade não exige só a uma explicação econômica, mas também psicanalítica da situação⁵.

O desafio de como expressar essa dinâmica se complica ainda mais quando entendemos que, no contexto artístico atual, as poéticas textuais e cênicas tradicionais do nordeste brasileiro, região de origem de boa parte da população ribeirinha, dificilmente expressam a existência desse aspecto pós-estruturalista na consciência dessa população ribeirinha. Expressam, isso sim, a religiosidade e o senso comunitário tradicional. Mas suas formas e situações cênicas existem relativamente distantes da realidade socioeconômica do início do século XXI. A onipresença da lógica extrativista anônima e estrutural que organiza as relações entre os corpos humanos, os não humanos e a natureza amazônica não habita essas formas tradicionais, ou exige uma intervenção sobre as formas tradicionais à luz das características de um capitalismo, ou de um patriarcado, mais maquínico que personalizado.

E as poéticas contemporâneas ditas pós-dramáticas tampouco são soluções que podem ser apropriadas sem uma prévia análise crítica de sua pertinência, especialmente dada a tendência a um uso descontextualizado e fetichizado da forma fragmentada. Além disso, uma poética moderna, ligada ao drama burguês e suas vertentes autocríticas, carrega em sua forma uma noção de progresso e esclarecimento racional que está na raiz de boa parte dos problemas sociais, econômicos e até espirituais da região norte do Brasil. Por isso, em sua forma, dificilmente saberá incluir como força independente nem a presença complexa do mundo florestal amazônico, nem

⁵ A presença dessa consciência que conjuga exploração econômica e submissão psíquica no interior de uma vontade patriarcal ubiquista, encontramos na dramaturgia de Madson. Por exemplo, *Em casa de Francisco*, quando a mãe, anonimizada como Pessoa 02 no interior da estrutura familiar diz: “Há um tipo de eu-tu que chega escolhe aquele lugar do outro. Começa a comer, come-se tudo: afeto, experiências, olhos, boca, um pedaço de concreto, um bilhete do cinema, o útero, a vaca, o leite, a porrada jorrada do pau do menino saliente, a merda e eu-nós todos aqui. Ele que habitatiza [sic] nós todos com a vida dele do outro lugar. É um tipo mais agudo de colonizar eu e tu” (Madson, 2014, p. 5).

a cisão psíquica que atravessa sua população⁶. Em outras palavras, ao usar essas poéticas modernas ou contemporâneas, corre-se o risco de reforçar poéticas cênicas que dentro do contexto nortista podem evocar uma sensação de colonialismo estético.

Para usar esse legado cênico, me parece importante expor, formal e tematicamente, a violência socioeconômica que essas diferentes poéticas evocam como seu contexto: a violência quase mítica em uma poética popular ibérica, evocando um contexto feudal praticamente perene no Brasil; a violência personalizada de um realismo moderno, evocando como contexto o capitalismo extrativista ainda personalizado; e a violência despersonalizada e sistêmica de uma poética chamada pós-dramática, com seu contexto capitalista neoliberal. Responder a essa conjunção com uma escrita singular que incorpora essas forças me parece ser um desafio central para um projeto que se pretende situado.

Essa justaposição de contextos não só diversos, mas contraditórios, ou aprofundando contradições, caracteriza, a meu ver, também outros contextos de criação nesse país colonizado na periferia do capitalismo, pois o que une as diferentes situações nos estados são diversos modos de serem atravessados pelo discurso e pelas realidades coloniais modernas e contemporâneas. Resumindo, podemos formular essa situação em termos dramáticos como uma possível armadilha: a de tratar de uma vida cabocla dependente, brasileira, mas de usar para descrevê-la uma escrita hegemônica, não situada como dependente, senão essencialmente europeia; ou de usar, por outro lado, uma escrita que se fecha sobre um regionalismo erroneamente essencializado. Conhecer a situação, mas fugir dessa armadilha, dá à dramaturgia de Francis Madson um

⁶ Poder-se-ia pensar em maneiras regionais de desdramatizar essa forma moderna, variando criticamente as propostas de Jean-Pierre Sarrazac (2017), para incluir essas forças formadoras em peças que falam do mundo amazônico. Na esteira de Sarrazac, poderíamos pensar em propostas que se baseiam mais numa desdramatização da narrativa além da recomposição da tessitura linguística, como é o caso nessas obras de Francis Madson.

aspecto experimental exemplar e, espero, a este artigo uma relevância maior que a de um simples estudo de caso.

Nesse contexto, surge como perigo para uma escrita situada que responda ao desafio da situação colonial a tentação de inventar uma escrita híbrida como a *mimicry*, do tipo descrita por Homi Bhabha (1984)⁷. Bhabha mostra como a ambivalência da *mimicry* colonial oferece aos sujeitos dominados, em sua hibridez, um quase-perfencimento à cultura dominante no mesmo movimento em que invisibiliza para os membros dominantes a lógica instrumentalista e segregacionista com que tratam os colonizados. Portanto, ela pode interessar talvez como ponto de partida para iniciar um deslizamento estrutural em direção à exposição das fraturas internas que marcam essa *mimicry*, numa busca de usar as estratégias de camuflagem contra o colonizador, a fim de explodir a incoerência desse discurso híbrido com termos do colonizado.

Essa exposição das incongruências sob termos do colonizado aproximaria uma crítica da *mimicry* à “desobediência epistemológica”, termo cunhado por Walter Dignolo (2008), contanto que se entenda que essa desobediência epistemológica, mesmo que sua motivação possa surgir de um campo externo ao discurso colonizador, precisa, nos tempos da globalização neoliberal, instaurar-se nas contradições próprias do pensamento dominante. Uma escrita da “desobediência epistemológica” precisa

⁷ “[...] the discourse of *mimicry* is constructed around an ambivalence; in order to be effective, *mimicry* must continually produce its slippage, its excess, its difference. The authority of that mode of colonial discourse that I have called *mimicry* is therefore stricken by an indeterminacy: *mimicry* emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. *Mimicry* is, thus, the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which ‘appropriates’ the Other as it visualizes power. *Mimicry* is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both ‘normalized’ knowledges and disciplinary powers” (Bhabha, 1984, p. 126). Aqui, *mimicry* é uma estratégia do colonizador, usada simultaneamente como uma camuflagem (da desigualdade) e uma ameaça (de sua exposição violenta) por parte do dominador.

articular-se de maneira a reivindicar como seu momento fulcral o gesto que expõe o modo como esse discurso dominante ofusca suas contradições intrínsecas, enquanto marca em suas tentativas de fechamento um campo externo do qual ele não pode se apropriar — e, por isso, deve recalcar.

Essa situação se traduz, no caso de uma escrita amazônica contemporânea, num desafio formal que implica incorporar os traços de uma visão neoliberal do mundo, da subjetividade e da linguagem (como pulsação libidinal fragmentária e incompletude simbólica, que se apresentam geralmente como uma poética pós-moderna ou pós-dramática). Mas implica, sobretudo, articular gestos poéticos que fazem surgir, no interior dessa fragmentação, estruturas e impulsos que pertencem a outros imaginários, oriundos de outras realidades; imaginários e usos da linguagem talvez de origem afro-ameríndia, mas também práticas recalçadas no interior do próprio discurso europeu extrativista.

Dessa maneira, pode-se argumentar que a própria forma textual pode servir como resposta provisória à pergunta de Alice, protagonista da peça *Alice Músculo +2*, cuja mãe, imigrante nordestina na Amazônia também se chama Alice igual à neta. Todas Alices indicam em seu nome que já foram “mastigada[s] pela Europa” (Madson, 2018, p. 1), ou seja: eram, foram e são uma existência coletiva explorada por uma ação de estupro e descarte tanto literal quanto metafórico da cultura europeia extrativista. A pergunta é: “que é nós que mora entre o mato e o rio?” (Madson, 2018, p. 2), entre o mundo dos povos indígenas e um dos caminhos de entrada dos colonizadores brancos. Como dar a esse “nós” uma consciência da complexidade de sua situação que capacite enxergar os desafios inscritos na busca por uma saída?

Estratégias de fraturação como prática situada de uma escrita teatral na trilogia de família de Francis Madson

Para entrar numa análise e discussão das forças de opressão e rebeldia, de dependência e emancipação, que atravessam a escrita desses textos, me parece funcional comentar inicialmente o nome da companhia da qual Francis Madson é um dos fundadores: Soufflé de Bodó Company. Na ocasião do anúncio de seu nascimento virtual no Facebook, o autor publica o seguinte texto:

Soufflé? Bodó? Company? São essas interrogações. [...] É um prato francês, mas incorporado à culinária brasileira. Bodó é um peixe regional. Company é uma palavra em inglês. O que isso quer dizer junto é a questão central. Trata-se de assumir identidade. Medir o(s) ser(es) humano(s) aqui dentro com todas as suas referências, sejam elas afetos, escombros, infortúnios, devaneios, ódio, amor, sensação e tesão. É ser bodó amazônico a la França [sic] e a [sic] cultura imperialista americana. Não que as influências sejam todas positivas, porque não são. Company tem, por exemplo, um papel histórico dentro da história do Estado [sic] de Rondônia na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré como empresa estadunidense de nome Madeira-Mamoré Railway Company que terminou a empreitada que matou centenas de pessoas e ficou conhecida também pelo nome “Ferrovia do Diabo”. Bodó é uma referência de afeto-gastronômico, mas, também, habita outros dizeres: é um peixe de baixo valor, principalmente, pela rapidez que seus tecidos vão sendo degradados; remete a [sic] vida perene, ao grotesco, a genealogia da monstruosidade e a [sic] morte (Soufflé de Bodó Company, 2014).

O ponto fulcral desse trecho para nossa análise não é tanto a consciência das contradições históricas e econômicas que esse nome evoca, mas a intenção de ser “bodó amazônico à la França e

à cultura imperialista americana”. Ou seja, o ato de reivindicar para a própria produção textual e cênica uma apropriação das normas e valores dos colonizadores a fim de construir uma identidade de colonizados que é, ao mesmo tempo, reconhecimento de sua diferença e de sua desvalorização. Ou melhor, um reconhecimento de que qualquer valorização precisa abraçar as características de sua perecibilidade, o denominado grotesco e monstruoso, a presença da morte, a desvalorização histórica. Dessa maneira, ser “bodó à moda francesa” resulta em realçar a presença da morte e do grotesco nos valores franceses apropriados, mas também resulta numa tentativa de incorporar as normas e intenções francesas, por exemplo, da escrita teatral atual⁸.

Existe uma poética fronteira que mistura o habitat lodoso do peixe bodó com a receita refinada de soufflé francês, sob os auspícios das forças econômicas do capitalismo à americana. A primeira peça da trilogia, que marca o surgimento da companhia, explicita a problemática na fala de uma figura, voz quatro, que é a figura mais impessoal e coral da peça. Lemos:

Eita... gosto de som. Eita... voice d'un e voz de deux. J' ai tentando assentar entre os dois. I don't know if is possible to speak velocity? Só é possível grunhir, assobiar, sibilar, gorjear, roncar, grasnar, arrulhar. Preciso evocar a minha animalidade. Seulment est possible **TE-FALAR-FALASTE-TU** através de códigos mínimos, sem excesso, sem codinome, sem prolongamento, sem dispositivos, sem ocidentalização, sem eu e tu. Só o entre. Talvez, encontrar além da terceira coisa e logo após abandonar (Madson, 2013, p. 17).

⁸ Em outra publicação na página de sua companhia, Madson reconhece a importância de um autor como Novarina, em sua tendência à opacidade ou não racionalidade da escrita, para seu pensamento de escritura. Entretanto, é importante notar que a citação de Novarina sai em defesa de um uso não convencional ou não institucional da palavra. A questão seria, então, sobretudo como realizar essa desobediência no e com o português brasileiro.

Essa citação evoca uma fronteirização que afirma uma direção (da civilização do hemisfério norte para a animalidade do hemisfério sul), mas imediatamente escolhe um entre que pode pertencer a ambos. Portanto, o texto não decide sobre os usos e efeitos desejados dessa fronteirização, seja como camuflagem para assemelhar-se aos dominadores, seja como subversão do mundo dos dominadores por meio de ingredientes que estragam a pureza da receita original, seja como estratégia emancipatória que parte desse entrelaçamento ambíguo como um dado para articular uma transformação formal e de perspectiva (ou seja, da lógica gramatical que alicerça esse mundo e seus discursos); para sair dessa prisão linguística e evocar outra estrutura de linguagem menos opressiva. Ou, a partir da última frase da citação, para formular o gesto de encontrar uma saída e logo abandonar o lugar encontrado, em prol de outra busca. Não obstante, são todas questões que a poética dos textos evoca.

Vamos olhar para algumas marcas dos textos com essa problemática em mente, ciente de que a moda francesa se relaciona à mera polifonia de posições, enquanto a moda amazônica evocará a polifonia para instaurar um tribunal acerca dela: quais são os efeitos de cada voz quando ela revela que encarna uma situação concreta? Como elas se relacionam com o mundo ribeirinho, suas dinâmicas sociais e econômicas, seus sistemas de afetos, suas denúncias de violência, exploração e conclamação por justiça?

De um ponto de vista temático, percebemos que o texto *Obevandiva* foca na percepção da mulher adulta desse mundo patriarcal ribeirinho, enquanto *Em casa de Francisco, quem é Antônio é Rei* performatiza, com um protagonismo paterno, as dinâmicas do mundo patriarcal e seu impacto sobre a mulher, o filho e o próprio homem, todos como agentes e objetos dessa dinâmica. Estamos num mundo em que estruturas e posições discursivas, mais que vontades e agências individuais estruturadas em “personagens”, configuram os procedimentos de escrita, permitindo poucas brechas em seu interior. *Alice Músculo +2*, último texto dessa (até agora) trilogia, apresenta

esse mesmo mundo, no entanto, enfocando a temática do abuso sexual de menores por homens que fazem parte da própria comunidade. Em todas as peças aparece como força inimiga o mundo patriarcal e um pouco mais oblíquo o mundo capitalista que submete as figuras de diversas maneiras. Ou seja, a violência que atravessa todos os textos é mais histórica que mítica ou primordial.

No que segue, vou apresentar algumas características formais que atravessam as três peças, para depois discutir com mais detalhes essa última peça e seu uso de metáforas oriundas da flora e fauna amazônica na intenção de evocar uma fratura no simbólico patriarcal que pode servir de marca de um vetor de transformação.

No que diz respeito aos procedimentos de escrita, chama atenção num primeiro momento a diluição da fonte da fala e a desindividualização das figuras, sua inserção numa dinâmica social coral, presente em todas as peças. A separação entre fala e personagem individual é um traço técnico em muitos textos e cenas da atualidade, com o impacto de construir as figuras e suas falas como efeitos de uma tessitura discursiva que existe independente das vontades das figuras (o que evoca a coralidade na escrita). Como, por exemplo, nessas réplicas que se assemelham mais a afirmações monológicas que privilegiam como endereçado o público, ou seja, a realidade social. No que segue, são duas instâncias de enunciação (Pessoa 00 e Pessoa 01), mas de fato três figuras ficcionais.

PESSOA 00 — Sou uma espécie de bodó comedor de margem. É de lama que vivo. É de cauxi que sobrevivo. Eu nunca fui seco. Sou duro e cinza comedor. Sou um pai.

PESSOA 01 — Nós fomos ensacados-plástico. Enviados no pau de arara comendo bolo sovado por mulher canhota. Eita corpo deitado-morado em tela de sapê à margem de uma cidade banhada de rio podre-lodo. Você se diz pai, mas é uma [sic] cacho de homem. Um buraco-ovado negro comedor [sic] de contexto.

PESSOA 00 — É a cidade que fomos eu, ele e curumin jogados. Morei eu toda barriga virada para o sol lustrada por óleo de peroba, e ele na lama. Sustentando-nós [sic]. Eu tive-estou grávida (Madson, 2014, p. 1)⁹.

Essa separação radical entre ator e figura ficcional atravessa o texto e a cena a todo momento. Se, por um lado, isso não facilitou a identificação do público com as figuras e dificultou a recepção afetiva da trama e de seus conflitos¹⁰, por outro, constrói uma estrutura simbólica potente que expressa o poder discursivo, buscando nos atores um representante qualquer das posições discursivas possíveis: pai, mãe, filho — todos atravessados pela violência sistêmica dessa vida ribeirinha e descontando o estresse dessa violência uns nos outros na medida de sua força física.

No texto *Obevandiva*, encontramos uma figura coral que exerce a função de uma voz comentarista. Nessa peça há as vozes um, dois e três, e elas trazem as figuras mãe, pai e filho, respectivamente. Mas há uma quarta voz camaleônica denominada “quatro — voz da mãe ou qualquer coisa entre todas”. É ela que aglutina posições e percepções das outras figuras e cristaliza uma espécie de consciência coletiva que tanto constata a vida encarcerada quanto a busca por transformação que atravessa as outras falas: “Sim. Vou matar o estado das coisas que moram em mim” (Madson, 2013, p. 5).

Por último, em *Alice*, encontramos na didascália inicial que o texto é composto por “quatro vozes esquivo entre pai, mãe, Alice, outras mulheres e mãe-Preta” (Madson, 2018, p. 1), mas todas as figuras são denominadas Alice, de modo que a peça apresenta em sua forma uma busca de dinamizar e transformar a consciência feminina como vítima e colaboradora do sistema patriarcal. A

⁹ As peculiaridades do português condizem com o manuscrito enviado para mim. Ou seja, fazem parte do projeto autoral de singularizar o uso do português brasileiro em sua escrita.

¹⁰ Em conversa *online*, no dia 23 de abril de 2021, o autor conta que muitas vezes inclusive os atores se perdiam nessa tessitura anonimizante da dinâmica discursiva.

transformação será buscada por Alice filha, propondo uma rebelião violenta contra o homem-estuprador. E essa rebelião se nutre linguisticamente falando de um universo simbólico que busca incorporar metáforas da floresta a fim de encontrar no mundo indígena um ponto de subversão do imaginário patriarcal que atravessa tanto homens quanto mulheres.

Cria-se, assim, de diferentes maneiras nos três textos um aqui e agora em cujo interior se misturam historicidade e uma temporalidade imóvel, quase perene. Um tempo prenhe da violência estrutural cuja representação verbal precisa lutar com a tendência à amnesia que instaura a lógica do consumo extrativista como quase mítica. “Eu consumo a ti e tu a mim e todos os tis são bocas musculosas como o aqui e agora” (Madson, 2018, p. 7), diz Alice filha. A narrativa, conseqüentemente, não é nem linear, nem espiral. Ela mal avança. Não obstante, as falas evocam incessantemente, num gesto mais lírico que dramático, o impacto afetivo das diferentes forças históricas opressoras que formam essa espécie de cárcere empírico, linguístico e narrativo.

A casa grande nunca deixou de ser a senzala. [...] Aqui é um abatedouro de carne-mulher! [...] Nascermos beco-pia-biqueira de lugar. Uma espécie de lugar fechado bem pertinho de um lago que algumas pessoas chamam de açude-Bauman. Não nasci para ser mulher de homem-casa desenhada por homens que falam outras línguas-continente. Os meus óvulos cá dentro não geram dinheiro igual às bolas de borracha. Tudo que é rubro pau Brasil está cá dentro vulcanizado. Esse maldito homem sovou vagina-cu ontem sobre o assoalho feito tal qual Paris, meu senhor! Chamo-lhe senhor, porque sou forçada a ser civilizada nesta tua sociedade Bárbara (Madson, 2018, p. 12).

Em nível de morfologia, encontramos uma simultaneidade entre fenômenos de fratura e outros de justaposição ou colagem de elementos que pertencem à mesma classe linguística, mas a

contextos empíricos diferentes: humano-inumano, civilização-floresta, ternura-violência, mesmidade-alteridade.

Podemos citar as diferentes instâncias em que o eu se junta ao tu “não sabes tu que quando fala dele-de-mim-de-tu de todos nós ao mesmo tempo” (Madson, 2014, p. 6) ou “Há um tipo de eu-tu que chega escolhe aquele lugar do outro” (Madson, 2014, p. 5); composições como “sua monarquia-lixo” (Madson, 2014, p. 3), “menina-prega” (Madson, 2018, p. 5), que junta humano e animal a partir da miudeza, ou “urgência-útero” (Madson, 2018, p. 2), “Nascemos beco-pia-biqueira de lugar” (Madson, 2018, p. 12) e o onipresente “carne-mulher” em *Alice Músculo+2*. O ser vivo humano está colocado entre um mundo social patriarcal e um mundo natural, e ambos os mundos se sobrepõem, se misturam e se contestam no interior desse ser vivo.

Em termos sintáticos, os textos são marcados por frases que incorporam em seu interior uma fratura que torna a compreensão não necessariamente mais ambígua, mas complexa, pois vincula a fragmentação ao mundo do falo e do dinheiro, como expressão da dor e da dependência, causadas por esse mundo, em seus seres vítimas: “Eu vi matar tudo aquilo podre-cultura que todos aqui nessa maldita terra galvanizada em verde em tons do caralho por dinheiro” (Madson, 2018, p. 7) ou “Sente esse degelo aqui dentro e me convida a comer algo de colher de madeira feito com afeto de mãe boca podre, o que você nunca fez, porque é apegada à crítica, à razão, ao conceito-perene. Eu te amo, pronto acabou, filhodaputa com três u.u.u. como lobo em matilha, porque só sei viver em conjunto, marido, meu” (Madson, 2014, p. 7).

Essas fraturas sintáticas evocam as sobreposições temáticas e apresentam as figuras como atravessadas por forças contraditórias e possivelmente dilacerantes, que em sua maioria se referem ao horizonte da violência patriarcal, mas também ao mundo das forças naturais. Assim, a experiência linguística marca a relação consigo e com o outro como um campo de batalha anárquico, ainda que não caótico. Pois mesmo que essa batalha não siga uma estratégia racional,

ela possui um destino: acabar com as formas psíquicas e sociais que materializam a junção mortal entre patriarcado e capitalismo.

Essa batalha também impregna o campo intersubjetivo do discurso no qual encontramos sequências de falas que não formam um diálogo com um vetor de ação evidente. Ao mesmo tempo, essas falas isoladas expressam constantemente na temática familiar a produção de violência e a presença de uma busca impotente por ternura e outros afetos.

PESSOA 02 — ... Coloquei três ou quatro gatos dentro do forno para contar-se das setes vidas alguma permanência. Eu só tenho uma vida e ela permanece com a morte junta, sem divisão, meu pai.

PESSOA 01 — ... Pai tu parece meio covarde quando a mãe limpa a casa no dia do aniversário dela.

PESSOA 02 — ... Eu comprei papel de presente e embrulhei os frascos de perfume da cômoda da mamãe.

PESSOA 00 — Um café! Ele falava aos cotovelos...! Amei, sim. Ames, amor, amil...

PESSOA 01 — Amou tanto que descotovelou a criança aos sete anos de idade. Cortou os cotovelos com facões amolados em pedra (Madson, 2014, p. 8).

Ou em *Obevandiva*:

VOZ QUATRO — Compus um ventríloquo feito de pele de cafuçu. Chamei de filho por três dias, mas ele apodreceu nos velhos braços de compradora de peixe e tive que retirá-lo de casa. Perdi-me como mãezinha...

VOZ DOIS — Mentir é uma obrigatoriedade. Eu vou te dar essa cadeira, porque ela tem mais finalidade para você do que para mim. Senta. (*Joga a cadeira para outra personagem*)

VOZ UM — (*olhando um pequeno pedaço de coisa no colo*) — Fui ama de leite sem leite. Simples assim. Acabou a fala. Sem

explicação, mas vou explicar para catequisar. (*Texto falado em rápida velocidade*) — Acordava pela noite e percebi a boca alva sugando meu peito seco de mulher velha (Madson, 2013, p. 2).

Efeito similar se dá por meio de elementos tipográficos que aglutinam palavras e formam assim neologismos que às vezes são quase imperceptíveis na fala do texto, ou seja, colocam um desafio para o ator ou a atriz de como articular esse deslize ou devir de uma congruência e incongruência simultâneas: “Eita corpo deitado-morado...” (Madson, 2014, p. 1) ou “És-tu comedor algumacoisaparecidacomvida, mas nem é morte, porque nem morrer és capaz de fazer-ter” (Madson, 2014, p. 2) ou “É um pouco de placenta e o que sobra é gente. Não é quasedenadaquepodepesar. A existência de gente como nós é puramente peso” (Madson, 2013, p. 1) ou “VOZ DOIS — Eu tive prazer em ti parar [sic], és filhodealgumacoisaentremimeessehomemchamado soco que te matou” (Madson, 2013, p. 16).

Dessa maneira, os textos oferecem uma experiência linguística da realidade social. Uma experiência que não passa em primeiro lugar pela ficção, mas pelo trabalho com a linguagem.¹¹ Na coexistência de fraturas e aglutinações tensas, na presença de réplicas sem força actancial clara, de uma oralidade popular ao lado de um vocabulário erudito, o texto expressa e representa performativamente certa imprevisibilidade do andamento das relações em sua microestrutura, enquanto a macroestrutura não sai do lugar que mantém o universo preso num binarismo de oposições. Daí a

¹¹ Sobre a importância desse princípio poético de construção de textos teatrais, ver, por exemplo, Birkenhauer (2012a e 2012b) ou Castagno (2001). Embora tenham entrado relativamente tarde no campo da dramaturgia, são estratégias de escrita presentes desde o modernismo literário (Joyce ou Beckett) e aqui no Brasil poderíamos nomear sobretudo João Guimarães Rosa (especialmente seu conto “Meu tio Iauaretê”). Mas até que ponto essas estratégias viraram chavões pós-modernos autorreferenciais, ou ainda possuem força crítica perante a realidade empírica, é uma questão discutida de modo controverso (ver sobretudo Jameson, 1985 e Stegemann, 2015).

impressão de uma batalha com o destino, mas um tanto anárquica na maneira como ela se articula.

Nesse caso, fraturar é uma tática pontual, com a intenção de quebrar o alicerce estrutural desse campo de batalha. *Em casa de Francisco*, por exemplo, a mulher diz o que tomo como uma fala paradigmática:

PESSOA 02 — “eu pegaria a escova velha do jirau e esfregaria essa tua cara que tem nome de Antônio. Retiraria o An, depois o tô e logo depois nio numa tentativa de rasgar essa ideia de eu-identidade. Essa sua consciência escrota de si. Tu não és o seu próprio deus, Antônio” (Madson, 2014, p. 4).

A fraturação de estruturas estabelecidas manifesta o desejo, por parte do eu oprimido, de transformar o *status quo* e buscar para si uma emancipação. Essa batalha no interior da linguagem visa encontrar uma força vital contra a mortandade produzida pelas estruturas patriarcais. Como indício de que se trata de uma vontade não só de uma figura, mas da instância autoral, podemos nos referir, por exemplo, a um momento na peça *Em casa de Francisco*, quando uma única vez uma voz coletiva, externa ao mundo ficcional e, portanto, como se fosse oriunda dessa instância autoral, nos diz: “A pior morte é aquela que não mata a carne, mas a poesia que tu continha em mim filhodaporta [sic]”.

Se a fraturação da linguagem coerente remete a procedimentos poéticos que evidenciam as forças dilacerantes e reestruturantes do capitalismo sobre o tecido social e a alma humana, os processos linguísticos nos textos de Madson não se resumem a esse aspecto, sobretudo porque lhes falta a anonimidade racional e a estrutura abstrata que acompanha esse processo. A fragmentação é, antes, um gesto necessário para que essa poesia possa ainda aflorar. Uma poesia de pulsação que sobrevive numa humanidade em ruínas, mas também nas imagens não lineares de uma pulsação que se vincula ao mundo natural amazônido. A meu ver, entra aqui como força formadora outra, como contraponto ao mundo patriarcal

extrativista e ensimesmado em si¹², o mundo (feminino) florestal, o mundo das águas, dos rios e dos matos, ou seja, o mundo ameríndio.

Na terceira peça dessa trilogia, Alice diz:

Nunca pensei em teoria e prática como as mulheres que falam aquelas línguas estranhas. Quem me ensinou ser o alfa e ômega foram os animais. Essa multidão de animais dessa flora verde — todas moram dentro de mim — eu criei uma vagina equatorial (Madson, 2018, p. 11).

Diferentemente da fratura na linguagem das outras figuras — dessa e das outras peças — que expõem sobretudo a violência patriarcal e a força desenraizadora e embrutecedora da dinâmica capitalista, nessa abertura a um mundo estranho às vontades instrumentais, patriarcais e/ou capitalistas, encontramos o surgimento de uma outra lógica compositiva — a da vagina equatorial. E, retroativamente, podemos perceber e sentir que o constante fazer e desfazer das relações humanas no interior da ficção é tanto fruto do impacto da dinâmica capitalista quanto gesto de defesa, resgate e cura a partir de uma conexão (frágil) com esse mundo de sonhos e fantasmas concretos.

Perspectivas, mais que considerações finais

Por mais que a fraturação da morfologia e sintaxe coerente seja nessa escrita uma maneira de expressar, numa experiência linguística violenta, as violências presentes no mundo empírico, ela ficaria presa nesse mundo patriarcal se ela expusesse apenas o vazio afetivo e espiritual dessa vida estanque. Sua limitação enquanto tática de resistência e índice de uma prática situada se revela à medida que fica ausente um horizonte emancipatório. Esse horizonte não pode

¹² Essas qualidades aparecem nos textos pelas metáforas de “comer”, comer tudo até não sobrar nada fora dessa vontade masculina. Ver, por exemplo, a fala da mãe *Em casa de Francisco*: “Resolve ter três filhos num desejo de ao padecer completamente após comer tudo e a todos, faz-se esvaiair, porque comeu a própria alteridade. Morre em si” (Madson, 2014, p. 50).

ser aberto pela fraturação como técnica formal, não obstante de sua força realista e de seu efeito de denunciar o real *status quo*¹³. Ele se abre, a meu ver, quando se entende que determinada fraturação é possível como um gesto realista que sabe aproveitar as fissuras no interior do mundo patriarcal e capitalista para fazer emergir desses interstícios o pensamento onírico no e do mundo ameríndio, dando força transformadora a esse último. Esse outro despedaçamento e desdobramento constitui uma desobediência epistemológica, outra gramática da fragmentação que segue mais na linha da saudação do romancista amazônido Vicente Cecim¹⁴, expressa na epígrafe de seu livro *Viagem a Andara*:

À FLORESTA

*À voz, que nos livros de Andara
quis dar à [sic] uma festa triste, aquela que
insiste em submeter a fala ao baile
arquejante da linearidade, a intensidade
de uma revolta que se recusa e inventa
uma outra fala, clara-escuro por escolha,
e se atira por todos os desvãos do
inconsciente, do instinto, e beija
o onírico na boca com descarado desprezo
pelas tolices da racionalidade.*

¹³ Um dado interessante nesse contexto é a experiência de atuação que, segundo Francis Madson, ganhou força e impacto apenas quando atores e diretor entenderam que não podem construir uma linha constante. Que é preciso dizer com toda força as frases e logo abandoná-las e esquecê-las. Pode ter depoimento mais claro da dependência, mesmo que crítica, dessa atuação de uma lógica fluída, limpa das marcas de um mundo social com memória e desejo por um futuro justo que ativamente perceba as possibilidades presenciais e não as entregue aos acasos de um devir impessoal? Ao passar por um corpo humano, essa fluidez evoca uma resistência, uma pulsação que é de outra ordem, da ordem do sonho, do inconsciente em sua relação com o além da racionalidade ilustrada.

¹⁴ Vicente Cecim faleceu em Belém, no dia 14 de junho de 2021, durante a escrita deste artigo, vítima da covid-19 e da calculada negligência inscrita nas políticas de saúde do governo brasileiro federal e dos estados de Amazonas e Pará.

REFERÊNCIAS

- ALEMÁN, Jorge. *Capitalismo. Crimen perfecto o Emancipación*. Barcelona: Ned Ediciones, 2019.
- BABHA, Homi. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse, *October*, v. 28, p. 125-133, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring, 1984).
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.
- BIRKENHAUER, Theresa. Entre fala e linguagem. Tradução de Stephan Baumgärtel. *Urdimento*, n. 18, p. 181-188, 2012a. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view-File/3235/2356>. Acesso em: 18 maio 2021.
- BIRKENHAUER, Theresa. O tempo de texto no teatro. Tradução de Stephan Baumgärtel. *Cena*, n. 11, p. 1-15, 2012b. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/25752/22416>. Acesso em: 18 maio 2021.
- CARVALHO, Marcos Antônio de; BARRETO, Cleiciane do Socorro Rodrigues; NASCIMENTO, Edivan Ferreira. Itinerários pela Amazônia: trajetórias de migrantes nordestinos na cidade de Santa Luzia do Pará (1960-1980). *Sentidos da Cultura*, v. 6, n. 10, p. 120-139, 2019.
- CASTAGNO, Paul. *New Playwriting Strategies. A Language-Based Approach to Playwriting*. London & New York: Routledge, 2001.
- CECIM, Vicente. *Viagem a Andara*. O livro invisível.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo*. Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

- FISCHER-LICHTE, Erika. *La estética de lo performativo*. Tradução de Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo e a sociedade de consumo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.
- LACERDA, Franciane Gama. *Migrantes cearenses no Pará: faces da sobrevivência (1889-1916)*. Tese (Doutorado em Ciências) — Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MADSON, Francis. *Obevandiva*. Manuscrito não publicado, arquivo pessoal do autor, 2013.
- MADSON, Francis. *Em casa de Francisco, quem é Antônio é rei*. Manuscrito não publicado, arquivo pessoal do autor, 2014.
- MADSON, Francis. *Alice Músculo +2*. Manuscrito não publicado, arquivo pessoal do autor, 2018.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, Dossiê: Literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SOUFFLÉ DE BODÓ COMPANYY. Facebook, 1 mar. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/souffledebodocompany>. Acesso em: 31 maio 2021.
- SILVA, Francisco Eleud Gomes da. *“Batalha da borracha”*: o contexto da migração cearense para a Amazônia no período de 1939 a 1970. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2015.
- STEGEMANN, Bernd. *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit, 2015

[MESA 3]

**PRÁTICAS CÊNICAS
COMO (TRANS)
FORMAÇÃO DE
ARQUIVOS:
OU SOBRE A
MATERIALIDADE
DA MEMÓRIA**

Regina José Galindo e Zynaia Teatro: arte como vetor de memória e memória como estímulo criativo¹

JOSÉ RICARDO GOULART

80coisas@gmail.com

LUIZ GUSTAVO BIEBERBACH ENGROFF

80coisas@gmail.com

Acreditamos que um dos muitos lugares que um trabalho artístico consegue ocupar é o que concerne a um espaço disparador de reflexões e consciência das interrelações entre memórias de períodos históricos e do contexto presente, no qual a obra é criada, apresentada e acessada pelo público. Ao propiciar o contato com as diversas memórias e as imagens geradas a partir delas, permitindo perceber que o reflexo do momento de perigo que as gerou continua irrompendo e interferindo no atual cotidiano, esse lugar corresponde à resistência de afirmar o sentimento de pertencimento do tempo como nosso, e não apenas como uma sucessão cronológica na qual determinados fatos são frequentemente invisibilizados. Portanto, partimos da premissa de que essas produções parecem querer manter viva a memória que normalmente não é tida como parte da história oficial. Levando essas afirmações em consideração, este artigo se propõe a analisar as seguintes criações artísticas: *72 Migrantes/Altar* (2011, México), da Zynaia Teatro, e *Ascención* (2016, Guatemala), de Regina José Galindo.

¹ Este artigo é resultante da interlocução entre as pesquisas realizadas pelos autores no âmbito de doutorado.

Para problematizar a questão da memória, podemos partir do conceito de história oficial, ou seja, aqueles acontecimentos cancelados pelo discurso dominante. Para elucidar algumas questões relativas ao assunto, tomamos alguns apontamentos retirados do prefácio de Jeanne Marie Gagnebin do livro *Magia e Técnica, Arte e Política* (1994), intitulado “Walter Benjamin ou a história aberta”.

Ao se referir à filosofia de Walter Benjamin, a pesquisadora parte da etimologia do termo *Geschichte*, ou da sua tradução pertinente: “história”. Porém, esse termo possui um significado mais amplo no idioma alemão do que em português. *Geschichte* pode ser caracterizado tanto pelo “[...] processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” (Gagnebin, 1994, p. 7). Logo, há de se considerar, também, as pequenas narrativas do nosso dia a dia como cidadãos e mencionar que essas também se configuram como fragmentos da grande história da humanidade. Passemos, então, efetivamente à apresentação dos trabalhos escolhidos para as reflexões que serão desenvolvidas.

72 Migrantes/Altar

O projeto mexicano de *72migrantes/Altar*² foi muito mais abrangente do que apenas uma encenação teatral. Ele surge como uma homenagem às setenta e duas vítimas do massacre ocorrido no município de San Fernando, no estado de Tamaulipas, área fronteira do México com os Estados Unidos. A princípio, o intuito da caravana era chegar até a cidade de Brownsville, no estado estadunidense do Texas, em busca de novas oportunidades de emprego. A idealizadora do projeto foi a jornalista mexicana Alma Guillermoprieto, que o

² Direção: Gilberto Guerrero e Lucio Herrera / Elenco: Ana Karen Condés, Alejandro Zavala, Melissa Calderón e Omar Guadarrama / Cenografia, iluminação e figurinos: Dulce Zamarripa / Preparação corporal: Evelia Kochen / Sonoplastia: Melissa Calderón / Textos escolhidos: Juliana Faesler, Alfonso López Collada, Daniela Tarazona, José Gil Olmos, Jorge Volpi, Alberto Chimal e Karla Lottin.

concebeu como uma homenagem criada, inicialmente, para duas plataformas distintas: a digital, através do sítio <http://72migrantes.com/recorrido.php>³, e a física, a partir da publicação do livro *72 Migrantes*, de 2011, publicado pela editora mexicana Almadía. Na página da internet e no livro, os internautas podiam ter acesso às biografias das vítimas, algumas reais e outras imaginadas, através de textos desenvolvidos a partir das memórias dos sobreviventes e de membros das famílias das vítimas do massacre.

Para concretizar esse projeto, a jornalista mobilizou defensores dos Direitos Humanos, dentre eles jornalistas, poetas e escritores, para tentar dar nome às setenta e duas vítimas do referido massacre. A única premissa que tinham na época para o desenvolvimento do trabalho era um lugar, uma data e os acontecimentos que descrevemos a seguir com o auxílio das palavras de Guillermprieto (2011).

De acordo com a Procuradoria Geral da República do México, as vítimas viajavam em caminhões rumo à fronteira dos Estados Unidos com a intenção de atravessá-la de forma clandestina, acompanhados de um ou dois traficantes de migrantes, sem a documentação necessária para tal empreitada. A saída ocorreu da cidade de Veracruz, situada no estado de mesmo nome, no dia 21 de agosto de 2010, em busca de um povoado para dormir no estado de Taulimipas. Essa talvez tenha sido a pior decisão tomada pelo grupo, pois o referido estado é comandado pelo cartel *los Zetas*, que controla o tráfico da região.

Sabe-se que, assim que interceptam as vítimas, *los Zetas* apreendem seus celulares — pois comumente os migrantes levam pouco dinheiro —, e tentam angariá-los como “funcionários” da instituição criminosa. As condições de trabalho forçado permeiam o transporte de drogas, a prostituição e a participação efetiva na rede de informantes do cartel. Os celulares são utilizados pelos migrantes para avisar as famílias sobre a viagem, porém, muitas vezes os próprios integrantes da facção os utilizam para pedir dinheiro em troca das vítimas sequestradas.

³ A referida página foi retirada do ar.

No dia 24 de agosto, foram encontrados os cadáveres das setenta e duas pessoas que haviam sido mortas à bala pelos integrantes do cartel. A principal suposição é de que o grupo não aceitou atuar junto à organização criminosa. Os corpos estavam enfileirados em volta de quatro paredes, de uma construção sem piso, nem teto. Eram cinquenta e quatro homens e quatorze mulheres, atados e atadas pelas mãos e de olhos vendados.

O projeto *72 Migrantes* foi complementado com outros desdobramentos, que foram desde sessões de fotos, um projeto de blog e uma série de áudios radiofônicos até a encenação desenvolvida pelos professores e alunos da *Escuela Nacional de Arte Teatral*⁴, na Cidade do México. Foi a partir desses textos que se desenvolveu a escritura cênica.

Um dos problemas que complexificam o caso é a opinião pública encabeçada e difundida pela grande mídia, que enxerga os migrantes como ilegais. A jornalista Palácios não concorda com o qualitativo atribuído a esses indivíduos e afirma:

As pessoas migrantes não são “ilegais”, simplesmente sua situação migratória é irregular. Esse qualitativo demonstra uma tendência à criminalização da migração, fazendo passar como delinquente o migrante que entra em um território nacional sem os seus documentos em ordem, fato que aumenta sua vulnerabilidade (Palácios *apud* Guillermprieto, 2011, p. 25)⁵.

A possibilidade para criar a encenação de *72Migrantes/Altar* chega ao diretor Gilberto Guerrero por conta do cargo de diretor administrativo que ocupava na época (2011) na *Escuela Nacional de*

⁴ Posteriormente, o grupo de atores e atrizes presentes no elenco da *Zynaia Teatro* dão continuidade às apresentações.

⁵ Original: “Las personas migrantes no son ‘ilegales’, simplemente su situación migratoria es irregular. Este calificativo demuestra una tendencia a la criminalización de la migración, haciendo pasar por un delincuente al migrante que entra en un territorio nacional sin sus papeles en regla, lo cual incrementa su vulnerabilidad”.

Arte Teatral, vinculada à *Universidad Autónoma de México* (UNAM). Naquele momento histórico, a escola mexicana participava de uma organização de escolas superiores de teatro vinculada à UNESCO. Anualmente é definido um tema e, a partir disso, as escolas associadas são comunicadas e decidem se vão participar montando uma peça ou não. No referido ano, o tema era migração. Como a migração é um assunto muito atual no cotidiano dos mexicanos, Gilberto se interessou.

GILBERTO⁶: [...] o tema do ano seguinte que seria: migração. Então, para mim o tema proposto parecia obrigatório, porque os latino-americanos são formados a partir das migrações, porém as migrações humanas são um tema internacional⁷.

Gilberto cursava Ciências Políticas pela UNAM, durante a década de 1970, quando teve contato com uma obra teatral e decidiu cursar as duas graduações concomitantemente. Ele afirma que entrou para o teatro acidentalmente e formou-se cientista político, ao mesmo tempo que se tornou diretor teatral. Essa situação fez com que ele criasse vínculos entre a reflexão artística e social política. Portanto, nos parece que desenvolver um projeto que refletisse sobre um tema tão importante ao contexto mundial, e especificamente ao contexto mexicano, levou-o a encabeçar o projeto, mesmo com todas as dificuldades que enfrentaria, principalmente em relação ao curto prazo para a produção. Escolheu os profissionais que trabalhariam no projeto e selecionou o elenco a partir de audições, que contou com a maciça participação dos estudantes da Escola.

⁶ Entrevista concedida aos autores pelo diretor Gilberto Guerrero na *Escola de Música Vegas Art*, na cidade do México, em janeiro de 2019.

⁷ Original: “[...] el tema del siguiente que era: migración. Entonces, a mí este tema presupuesto nos parecía que era un tema obligado, porque hecho nosotros latino-americanos nos propusimos, que es un tema internacional las migraciones humanas”.

Após algumas diretrizes acertadas — elenco, direção e estímulo principal, ou seja, o projeto *72Migrantes/Altar* —, havia a necessidade de se chegar a um recorte menor, afinal, não seria possível criar uma peça utilizando os setenta e dois textos que compõem o projeto, num período demasiadamente restrito de cinco semanas. Gilberto decide, então, fazer uma triagem, da qual selecionou vinte textos para que desses fossem escolhidos sete pela equipe envolvida.

GILBERTO: [...] o volume completo tem setenta e dois escritos, quase todos são do mesmo tamanho. De uma a quatro páginas, no máximo. Então, eu cheguei ao material, o li todo e escolhi, daqueles setenta e dois, escolhi vinte. [...] e depois da audição, eu lhes disse: Estes são os vinte textos que me interessam. Cada um de vocês vai escolher um destes vinte. Omar, Alejandro, Melissa e Ana Karen escolheram cada um o seu e eu escolhi outros três, que são como se fossem vozes coletivas. Eu escolhi três e eles escolheram um cada um. Eu escolhi estes porque eles vão caminhando e tentam, e caem, param e é como vão aos poucos caindo [...]. Portanto, o nosso espetáculo está integral através destes sete textos. Sete destes textos. Eu dei a eles uma ordem e um pouco fui marcando a estética, que foi muito corporal [...]. Então, digamos que esta foi a origem, com estas abordagens foram se resolvendo as ações⁸.

⁸ Original: “[...] el volumen está integral con los 72 escritos, casi todos son de mismo tamaño. De entre una y cuatro cuartillas en lo máximo. Entonces digamos que yo llegue el material, lo leí todo y escogí — de los setenta y dos escogí veinte. [...] y después de la audición, yo dije: estos son los veinte que me interesan. Cada uno de ustedes va a escoger uno, de estos veinte. Entonces Omar, Alejandro, Melissa y Ana Karen habían escogido el suyo y yo escogí otros tres, que son como las voces colectivas. Yo escogí tres y ellos escogieron uno cada uno. Yo escogí estos porque ellos van como caminando y tienen, y caen, se van a parar y como se van cayendo [...] Nuestro espectáculo está integral por siete. Siete de estos textos. Yo les di el orden y un poco yo fui marcando la estética, que fuera muy corporal. [...] Entonces, digamos que este fue el origen, los planteamientos eran como se resuelven las acciones”.

Segundo Guerrero, cada um dos atores teria a possibilidade de escolher um texto, daqueles vinte previamente selecionados por ele. Essa metodologia fez com que cada ator/atriz pudesse criar vínculos com as determinadas nuances e personagens contidas no texto, auxiliando assim na relação ator/atriz/personagem.

Os quatro textos selecionados pelo elenco evidenciavam o papel de cada intérprete ao corporificar cada um dos migrantes a serem desenvolvidos. Dos sete textos escolhidos pelo elenco, apenas três foram de vítimas identificadas até o momento do desenvolvimento dos textos para o livro, as demais ainda não haviam sido identificadas. Do elenco, apenas a atriz Melissa Calderón escolheu um texto de um migrante identificado, o restante optou pela escolha de textos sobre migrantes anônimos. Foram escolhidos os seguintes textos pelo elenco: Migrante nº 25: *Maria Magdalena Alonso Rivera* (escolha da direção) / Migrante nº 7: *Migrante aún no identificado* (escolha da direção) / Migrante nº 19: *Migrante aún sin identificar* (escolha de Alejandro) / Migrante nº 45: *Santos Enrique Agustín Hernández* (escolha da direção) / Migrante nº 70: *Migrante aún no identificado* (Ana Karen) / Migrante nº 32: *Migrante aún sin identificar* (Omar) / Migrante nº 53: *Joan Adolfo Chirinos Padilla* (Melissa).

Selecionados e escolhidos os sete textos a serem encenados, como seriam colocados em cena? Qual seria o critério ou a linha narrativa para o desenvolvimento e concatenação das cenas? Nas palavras de Gilberto Guerrero:

GILBERTO: Fui eu quem resolvi. Por exemplo, eu sabia que a última, onde Melissa chora, que é a mãe, teria que ser a última. Que era justamente a chegada ao altar, como nós tínhamos pensado. O altar de mortos. Eu sabia que aquela seria a final. Por exemplo, a cena de Ana Karen, que era o caminhar, caminhar, caminhar e carregá-la etc. etc. sabia que era intensa e tinha que colocá-la... Em geral, eu decidi a ordem das cenas. Desde a jornalista que informa que acharam a fulana de tal — esta foi uma cena que eu escolhi também e me parecia que seria a melhor maneira de iniciar, porque

utilizávamos a chamada de entrada que os programas de rádio da cidade utilizavam sobre os 72 migrantes, e que era essa gravação, era uma espécie de compilação de distintas notícias que se veiculam no México e na América Central. [...] Então, essa chamada era como a Rádio UNAM apresentava a série — e pedi autorização para podermos usar [...]”⁹.

As dificuldades para a montagem da referida peça não estavam centradas apenas no pouco tempo que teriam para o processo como um todo. A questão da adaptação dos referidos textos para a cena seria outro ponto nevrálgico para a encenação. Os textos não foram escritos para serem encenados, e para tanto, necessitavam de uma adaptação prévia para a encenação.

As setes histórias apresentadas aconteceram em uma disposição cênica tipo um corredor, com cadeiras dispostas frente a frente onde sentariam os espectadores. Para a divisão da encenação e da audiência, havia no chão fitas demarcando o espaço onde se lia: PELIGRO. No final do referido corredor, havia um altar com velas acesas. As narrativas dos migrantes escolhidos são contadas uma após a outra, com pequenos intervalos com narrações sonoras que nos dão maiores indícios sobre os acontecimentos. Para a complementação da paisagem sonora, ouviam-se vagões percorrendo trilhos de trem. Os sons eram provenientes da movimentação da *Béstitia*, linha de trem que cruza o México de sul a norte e que é comumente utilizada pelos migrantes para a mortífera travessia.

⁹ Original: “Yo resolví yo. Por ejemplo, yo sabía que la última donde Melissa llora, que es la madre, tenía que ser la última. Que era justamente la llegada en el altar, que es como nosotros la pensamos. Este altar de muertos. Yo sabía que esta era la final. Por ejemplo, la de Ana Karen que era este caminar, caminar, caminar la carga etc, etc sabía que esta era intensa y tenía que ponerla... En general, y decidí el orden de las escenas. Desde la periodista que dice que hallaron la fulana de tal — esta fue una escena que escogí también y me parecía que era la mejor manera de entrar justo porque tomábamos el hit de entrada que los programas de radio de ciudad sobre los 72 migrantes, que era esta grabación del esta especie de compilación de distintas noticias que se dan en México y en centro américa. [...] Entonces, este hit era como Radio UNAM presentaba la serie — y pedí permiso por supuesto para podermos usarlo [...]”.

O trabalho corporal do elenco e a interação com o público são alguns dos pontos mais impactantes da encenação. Em vários momentos, os atores ou atrizes proferem seus textos diretamente para os espectadores, indicando que a omissão por parte da sociedade em relação ao assunto também faz dela cúmplice dos assassinatos executados pelos sicários. Num dos momentos de clímax da peça, um dos atores esfrega sua mão cheia de tinta vermelha em seu peito e se dirige à plateia oferecendo a mão marcada pelo vermelho. A cena torna-se contundente e pede uma reflexão mais incisiva: o que fazemos para auxiliar na questão migratória? Apenas lavamos nossas mãos? Essa será uma das reflexões que nos acompanham no retorno ao lar, após a sessão da peça.

Em contrapartida, com a intenção frequente de interação com o público, a próxima obra analisada traz uma imagem solitária para a reflexão, que podemos conferir no desenvolvimento do texto.

Ascención

Fez parte da dura realidade do período ditatorial guatemalteco, no início da década de 1980, um caso que ficou conhecido como *Sepur Zarco*, homônimo à comunidade indígena *Maya Q'eqchi'* localizada no município de El Estor, entre os estados de Izabal e Alta Verapaz, na região da Faixa Transversal Norte da Guatemala. Décadas depois, as vítimas sobreviventes, com o apoio de entidades de enfoque feminista e defensoras de direitos humanos (*Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas* — UNAMG, *Mujeres Transformando el Mundo* — MTM e *Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial* — ECAP), levaram suas memórias de trauma aos tribunais, alcançando em um julgamento histórico a condenação do tenente Esteelmer Francisco Reyes Girón e do ex-militar comissionado Heriberto Valdez Asij como responsáveis pelos massacres sofridos, bem como a atribuição de medidas de reparação à sua comunidade ao Estado.

Esses acontecimentos conformam o tecido que originou a performance *Ascención* (2016), de Regina José Galindo. Inspirada pelo triunfo obtido pelas vítimas no julgamento, Galindo traduziu nessa obra a coragem e a magnitude dessas mulheres que testemunharam frente aos chefes de seus verdugos. Conforme nos informou a artista¹⁰, a performance aconteceu de maneira privada na cúpula de um prédio que abrigou a Igreja de San Matteo, em Lucca, na Itália. A ação consistiu em manter-se imóvel, envolvida em um *perraje*¹¹ com 10 metros de altura, elaborado por mulheres *Maya* guatemaltecas para a ocasião. Segundo Galindo (2016), a obra é uma homenagem às mulheres *Q'uechie*, sua luta e sua valentia, que estão simbolizadas pela imponência da imagem que criou: o corpo de uma mulher guatemalteca de ascendência indígena, envolto em uma peça tradicional projetada em uma escala gigante, dentro de um prédio que outrora fora um templo religioso.

Durante todo o processo, as vítimas usaram o *perraje* para cobrir o rosto e o retiraram apenas no fim do julgamento, em um gesto de vitória e comemoração ao reconhecimento de suas memórias e à sentença condenatória. Na performance, realizada após o julgamento, Galindo inverte essa lógica de proteção. Como se pode verificar nos registros em sua página oficial¹², durante o período em que a ação transcorre, a artista sustém seu corpo coberto com a peça tradicional guatemalteca, deixando visível apenas parte de seu rosto, mais especificamente a região dos olhos. Aqui o manto parece querer demonstrar que está protegendo exatamente aquilo

¹⁰ Em conversa virtual com José Ricardo Goulart, pelo Facebook, no mês de maio de 2021.

¹¹ Espécie de manto ou chale artesanal, feito em algodão com cores intensas, que faz parte da indumentária tradicional das mulheres *Maya*. Esta peça foi escolhida para compor a performance porque, segundo consta no sítio da artista (Galindo, 2016), as mulheres usaram o *perraje* para cobrir seus rostos, temendo represálias, durante todas as audiências que participaram.

¹² Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/ascencion>. Acesso em: 1 maio 2021.

que foi violado pelo Estado com os crimes de guerra, o corpo feminino, enquanto os olhos aparentes, apesar da vitória, se mantêm atentos e em permanente alerta, sem esquecer os horrores da guerra.

Os fatos que deram origem à batalha judicial dessas mulheres remontam à década de 1980, mais especificamente ao ano de 1982, quando uma base militar, que se destinava ao “descanso” do destacamento, foi instalada próximo ao povoado. Segundo o dossiê *Alianza rompiendo el silencio y la impunidad* (2016, p. 3), na mesma época foram instalados aproximadamente seis destacamentos em fazendas privadas nos municípios da região com fins militares distintos, como extermínio e tortura.

Cabe ressaltar que a questão agrária se caracteriza como um importante ponto de interesse nessa região, pois ainda nesse período o exército capturou os homens da comunidade de Sepur Zarco que estavam em processo de legalização de suas terras. Esses homens foram torturados, assassinados e desaparecidos. Alguns dos corpos jamais foram encontrados. Parte das mulheres da comunidade, que fugiu para as montanhas com seus filhos, morreu ou se viu obrigada a regressar depois de certo tempo devido ao acometimento da fome e de doenças. As que ali ficaram, foram escravizadas pelo destacamento, sendo submetidas a prestar-lhe serviços domésticos. Como se não bastasse todo o sofrimento causado a essas mulheres, os militares as submeteram também a uma constante rotina de estupro, que chegou a durar por até seis anos.

Após as audiências que se desenvolveram durante o processo que julgou o caso, os dois ex-militares foram condenados a 120 e 240 anos de prisão por terem usado a violência e a escravidão sexual e doméstica como arma de guerra contra as mulheres de Sepur Zarco¹³. Seus testemunhos nos tribunais contribuíram para que fossem condenados os responsáveis pelos traumas e pelas atrocidades aos quais foram submetidas. Ao reiterar seus passados

¹³ A sentença pode ser conferida em: https://media.wix.com/ugd/5e94e8_51c3cd8b0e374d05a9adb7c0f275b49.pdf. Acesso em: 1 maio 2021.

durante o ato de testemunhar, essas mulheres performaram suas memórias traumáticas, constituindo-se como “conduto da memória” (Taylor, 2013, p. 258)¹⁴. Estava ali na fala delas, no corpo delas, um episódio do passado.

A ação judicial — coletiva desde o início — promovida pelas mulheres *Q'eqchi'es*, com apoio de entidades feministas e de direitos humanos, reuniu os rastros de histórias que por muito tempo não foram contadas e restaurou a memória de seus passados, permitindo, assim, a inscrição na história de um fato provavelmente fadado ao esquecimento e ao negacionismo. Em forma de homenagem à luta das sobreviventes, *Ascención* ocupa o lugar de interlocução entre passado e presente, despertando a atenção concernente ao caso. Nessa obra, Galindo dialoga com essas mulheres, com suas memórias, e comemora a vitória delas. E, mais do que isso, expõe a evidência da necessidade de organizarmos o passado a partir “de baixo”.

Contar memórias, repensar a história

O diálogo entre as duas obras aqui apresentadas nos permite pensar nas correlações entre memória e história. Tal reflexão ancora-se teoricamente na produção de Gagnebin, que afirma que, para Benjamin, há duas maneiras tradicionais de se escrever a história, mesmo que ambas possuam a mesma estrutura epistemológica: a historiografia progressista e a historiografia burguesa. O primeiro termo identifica-se com a ideia de que a humanidade corre rumo

¹⁴ A professora e pesquisadora mexicana Diana Taylor desenvolve, a partir do diálogo entre os Estudos da Performance e os Estudos Latino-Americanos, uma interessante discussão acerca da performance e da memória de trauma. Para a autora, o trauma, assim como a memória e a performance, é um fenômeno do presente. Segundo seus estudos, o trauma e a sua memória são vivenciados sempre no presente, e podem ser transmitidos a partir de um repertório de “práticas incorporadas”. Tais reflexões podem ser encontradas nos textos disponíveis nos livros *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2013) e *iPresente!: la política de la presencia* (2020).

a um progresso irremediável e cientificamente previsto, e, como exemplo dessa hipótese, Benjamin nos traz a ascensão do fascismo, desde a sua avaliação equivocada até a incapacidade da sociedade em fomentar um antídoto contrário à sua disseminação. Enquanto o segundo, também chamado de historicismo, tenta revisitar a história através da identificação do historiador com seu objeto. Porém, como aponta Gagnebin, nenhuma dessas duas alternativas basta para a metodologia proposta por Benjamin.

Para o filósofo, aqui no papel de historiador materialista, há a necessidade de que haja a identificação com reminiscências de um fato que tenha causado inúmeros sofrimentos no passado para que, a partir deles, a humanidade possa ressignificá-los com novas esperanças no presente. “Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também — e ao mesmo tempo — esperança e possibilidade de novas significações” (Gagnebin, 1994, p. 18). O filósofo ainda aponta para uma perspectiva da construção de um “outro conceito de tempo”, um tempo composto de inúmeros “agoras”, ou seja, o *Jetztzeit*, em substituição àquela imagem imobilizada no passado como verdade.

Esse procedimento pode ser chamado de “relato de experiência”, a partir de uma “retórica testemunhal”. A partir da teoria de Paul Ricoeur, a pesquisadora argentina Beatriz Sarlo inicia suas reflexões com uma indagação sobre a expressão “retórica testemunhal”: “[...] em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera” (Sarlo, 2007, p. 48). Lembrando que esse exercício referente aos relatos de testemunho deve, necessariamente, ocupar um dado momento presente para narrar algo que aconteceu no passado, ou seja, no momento presente há a rememoração de algo que está em sua memória. Se não for algo da memória tão recente, há a necessidade de um esforço para recuperar essas sensações, fatos e acontecimentos e trazê-los aos ouvidos de quem pergunta. Por sua vez, esse momento do “narrar” cria uma inscrição narrativa no presente. Portanto,

[o]s relatos testemunhais são “discurso” nesse sentido, porque têm como condição um narrador implicado nos fatos, que não persegue uma verdade externa no momento em que ela é enunciada. É inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque, no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação (Sarlo, 2007, p. 49).

Há um período entre o fato acontecido e o fato narrado. Ricoeur reforça a questão de que o discurso narrado, de rememoração do passado, vem impregnado pela experiência adquirida nesse período de tempo pelo indivíduo que narra. Se formos relacionar essa questão com o discurso do materialista histórico trazida por Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da História”, citamos que: “O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. Porque esse conceito é precisamente aquele que define no qual ele escreve história para si” (Benjamin, 2018, p. 19). Esse fato acentua ainda que o discurso também vem carregado de subjetividade e apoia-se na memória acerca do fato conhecido. Essa subjetividade pode ser reforçada ainda fazendo a distinção entre os dois métodos de se contar a história. Enquanto “[...]o historicismo propõe a imagem ‘eterna’ do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (Benjamin, 2018, p. 19). Portanto, partindo dessa premissa benjaminiana, há a necessidade dessa rememoração trazer fatos do passado carregados pela atualidade do contexto e do sujeito da enunciação. “E mais que uma libertação dos fatos coisificados, como Benjamin desejava, é uma ligação provavelmente inevitável do passado com a subjetividade que rememora no presente” (Sarlo, 2007, p. 48).

Outra característica interessante acerca dos discursos testemunhais é a sua condição de urgência. A atualidade das questões rememoradas — política, social, cultural e biográfica — exige que

elas sejam postas em público, explicitadas e discutidas. Fatos enterados e deixados de lado, normalmente em prol de certos interesses individuais, aparecem para um acerto de contas.

Nas condições específicas dos trabalhos mencionados, há a possibilidade de se levantar discussões pertinentes aos universos evidenciados, colocando-os à frente da sociedade, exigindo um debate acerca das questões. Os relatos tornam-se, então, fontes inesgotáveis para reescrever uma “nova história”, lembrando que o eixo central do testemunho é a memória. Memória esta, por vezes, descontínua e cheia de lapsos.

O testemunho pode se permitir o anacronismo, já que é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. etc. (Sarlo, 2007, p. 48).

Parece que a questão dos testemunhos é ampla e muitas vezes polêmica. Se a questão for relacionada a fatos históricos que transformaram determinadas épocas, a tendência é que o assunto se torne mais complexo ainda. A questão da Ditadura civil-militar no Brasil pode ser um desses exemplos. A grande maioria dos indivíduos que ocupavam cargos das Forças Armadas, na época em que aconteceram as atrocidades relacionadas à tortura e ao desaparecimento das vítimas “*non gratas*” pelo sistema político vigente, deslegitimam os depoimentos das vítimas ou de suas famílias exatamente pela questão do anacronismo. Aqueles que advogam contra insistem em afirmar que não houve essas atrocidades relatadas pelos torturados. Aqueles que advogam a favor deparam-se

com uma estrutura blindada em que não houve o julgamento dos mandantes dos crimes, ou seja, daqueles que ocupavam cargos nos altos escalões das Forças Armadas.

Essa questão histórica brasileira se reflete em muito nas obras por aqui produzidas. Por mais que existam produções idealizadas por artistas e grupos brasileiros interessados na questão da memória, o assunto ainda não é debatido abertamente. Há, sim, tentativas de romper o silenciamento e trazer à esfera pública o debate sobre as atrocidades ocorridas no período. Porém, o esquecimento ainda é a norma, como se houvesse uma realidade paralela na qual tais crimes não tivessem acontecido. A falta de memória, ou uma memória construída a partir de discursos que disseminam a ideia não embasada de que o regime “só matou vagabundos” — como se houvesse os que merecem a morte —, pode ter permitido que um defensor declarado da ditadura e admirador de torturadores chegasse à presidência do país. Não menos estarrecedor, é ver parte de seu eleitorado se organizar em manifestações que, vez ou outra, reivindicam a volta do regime ditatorial. Por isso, a urgência e a imprescindibilidade dos relatos e testemunhos das vítimas para o processo.

Em seu livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena* (2017), a atriz e pesquisadora Janaína Leite nos narra parte de seus trabalhos, inspirados em fatores documentais que perpassaram a sua trajetória como ser vivente em sociedade. Suas reflexões iniciam reforçando que a questão cronológica de um acontecimento que nos perpassou imediatamente se torna uma ordem natural, ou seja, algo que se configuraria como a história real de uma vida. Podemos tomar o gancho da última citação de Sarlo, na qual a pesquisadora levanta o tema do anacronismo. Como afirmado anteriormente por Ricoeur e Sarlo, se a memória é descontínua e entrecortada por lapsos, a ordem cronológica não seria a melhor opção para construir uma narrativa para a criação de uma obra “baseada em fatos reais”. Pensando nesse aspecto é que Janaína convoca os artistas que aceitam este desafio a inventar uma forma que abrace cada experiência, com as especificidades que cada uma exige.

Esse convite nos remete à discussão acerca da alteridade e do testemunho na transmissão de acontecimentos pessoais que ecoam no coletivo. Tal discussão denota a importância de um outro que ouve, que testemunha o testemunho e que, portanto, o possibilita. Aqui, abrimos um paralelo com a ideia de Seligmann-Silva (2008) que, no texto *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*, recorre aos escritos de Primo Levi para pontuar esta característica dialógica do testemunho, pois para testemunhar, é preciso do outro, ou seja, é preciso torná-lo participante. Para o autor, “a memória do trauma é sempre uma busca de *compromisso* entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (Seligmann-Silva, 2008, p. 103, grifo do autor).

Diana Taylor também pontua o caráter dialógico da transmissão da memória traumática, que envolve a participação dos sujeitos envolvidos no ato de contar e ouvir. Citando Dori Laub¹⁵, ela afirma que “dar testemunho é um processo ao vivo, um fazer, um evento que acontece em tempo real, na presença de um ouvinte que passa a ser um participante e coproprietário do acontecimento traumático” (Taylor, 2013, p. 235).

Nesse sentido, como os protestos-performances, exemplificados em seu ensaio¹⁶, dão conta de incorporar e transmitir essas memórias? De acordo com as reflexões da autora, para compreendê-los seria importante abrir um diálogo entre os estudos do

¹⁵ A obra do professor e psicanalista também é usada como referência por Márcio Seligmann-Silva.

¹⁶ No texto “‘Você está aqui’: H.I.J.O.S. e o DNA da performance”, Diana Taylor (2013) discorre sobre como os movimentos sociais na Argentina têm criado estratégias de resistência ao esquecimento e à impunidade concernentes aos crimes ocorridos durante a ditadura naquele país. Refletindo sobre a natureza política do trabalho com a memória traumática naquele contexto, a autora analisa as táticas utilizadas por três gerações de grupos interligados por traumas decorrentes de uma mesma fonte: as Avós, Mães e Filhos de vítimas da ditadura argentina. Taylor descreve e analisa algumas das táticas utilizadas por esses movimentos para comunicar o trauma sofrido, chegando ao que ela denomina de “protestos-performances” ou “performances de protesto”.

trauma — que demarcam seu campo de investigação, sobretudo no âmbito pessoal e das interações entre duas pessoas, focando mais no individual — e os estudos da performance — que focam normalmente o âmbito coletivo. Tal diálogo, segundo suas reflexões, pode

[...] permitir-nos explorar a causa e a canalização, públicas e não patológicas, do trauma. Ao enfatizar as repercussões públicas, e não as privadas, da violência e perda traumáticas, os atores sociais transformam a dor pessoal em motor da mudança cultural (Taylor, 2013, p. 237).

É possível apontar, portanto, que a transmissão do trauma que se dá em caráter público e coletivo no trabalho com a memória é um dos elementos possíveis para uma reescrita da história, na medida em que ela — a transmissão — propõe, ou melhor, reivindica uma transformação. As performances imbuídas pela memória possibilitam o compartilhamento de um passado entre pessoas com diferentes níveis de experiências relacionadas ao assunto. No caso dos protestos-performances, o trauma, que é sempre presente para quem o vivenciou, se torna presente também para os demais participantes.

As reivindicações por memória têm atravessado o campo das intervenções sociais diretas e também se refletem nos estudos acadêmicos, cujas pesquisas sobre o assunto têm contribuído para a discussão sobre o tema. Para Seligmann-Silva, houve uma virada culturalista das ciências humanas, nos últimos anos, na qual

[...] a memória passou a ocupar um lugar de destaque, submetendo a quase onipresença da historiografia no que tange à escritura de nosso passado. Neste período também a própria historiografia se abriu aqui e ali à influência dos discursos da memória, como vemos em trabalhos de história que introduzem procedimentos da história oral ou nos que se abrem também ao trabalho com as imagens (Seligmann-Silva, 2008, p. 109).

Por essa perspectiva, pode-se pensar em uma coleção de elementos não convencionais, como os testemunhos, os relatos de lembrança ou, no caso das imagens, as representações visuais de determinadas épocas; elementos que contribuíram para uma escrita da história baseada mais nos repertórios incorporados em paralelo aos arquivos oficiais. Seligmann-Silva analisa essa historiografia mais aberta em consonância com a concepção do historiador pensado como um *chiffonnier*, ou “trapeiro”, de Walter Benjamin, aquele que, nas palavras de Gagnebin,

[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer (Gagnebin, 2009, p. 54).

O trapeiro benjaminiano¹⁷ aproxima-se da figura de um historiador responsável por tecer uma narrativa a partir dos cacos que foram desconsiderados pela história, das memórias que foram deixadas de lado, construindo algum tipo de coletivo no qual os ouvintes possam reconhecer seu pertencimento. Para Seligmann-Silva, a absorção dos discursos da memória — esta pensada como a junção entre verbalidade (ou oralidade) e imagens — pela historiografia possibilitou que esses estudos sejam vistos como uma forma “de se ler na cultura as marcas das catástrofes do século XX” (Seligmann-Silva, 2008, p. 109).

Dessa forma, os trabalhos artísticos que — como os apresentados aqui — se abrem para a memória absorvem, seus discursos e

¹⁷ Cf. Benjamin (1994). Walter Benjamin utiliza a imagem do “trapeiro” para compará-la ao comportamento de um poeta, a partir do sentimento de Charles Baudelaire. Aqui, tanto o trapeiro quanto o poeta têm como material de trabalho aquilo que foi relegado pela sociedade, transformando-o em “seu assunto heroico”. Segundo o filósofo, “a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio na hora em que os burgueses se entregam ao sono, o próprio gesto é o mesmo em ambos” (Benjamin, 1994, p. 79).

expandem sua recepção, possibilitam o discernimento e a discussão sobre o que está posto nos processos históricos. Eles podem atuar como vetores de transmissão dessas memórias e nos apresentar caminhos diversos que nos permitam ansiar um futuro no qual as repetições traumáticas deixem de se fazer presentes.

Pensar a história a partir da amplitude de seus fragmentos negligenciados, como propõem Regina José Galindo e o Zynaia Teatro em *Ascención e 72 Migrantes/Altar*, seria a tentativa de construir redes de memórias em um contexto permeado pela impunidade e pelo esquecimento. Se omissão é conivência, tais artistas demonstram cumprir um papel político e social ao desnudar, em suas criações, as violências históricas e cobrar que os responsáveis paguem por seus crimes.

REFERÊNCIAS

- ALIANZA ROMPIENDO EL SILENCIO Y LA IMPUNIDAD. Caso Sepur Zarco, la lucha de las mujeres por la justicia. Dossiê. 2016. Disponível em: <https://www.mpdI.org/sites/default/files/160210-dossier-alianza-rompiendo-silencio.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução: João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 7-19.
- GALINDO, Regina José. *Ascención*. 2016. Disponível em: <https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>. Acesso em: 1 maio 2021.
- GUILLERMOPRIETO, Alma (Org.). *72 Migrantes*. Oaxaca: Almadía, 2011.
- LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.
- SARLO, Beatriz. *A retórica testemunhal*. Pós-memória, reconstituições. *In: _____*. Tempo passado; cultura de memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 45-68.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, Niterói, v. 13, n. 24, p.101-117, jul. 2008. Disponível em: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/250>. Acesso em: 15 set. 2016.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *¡Presente!: la política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

Políticas y polifonías del archivo

VÍCTOR VIVIESCAS

Universidad Nacional de Colombia
vrviviescasm@unal.edu.co

“Todo hacer-llegar a la presencia, que pasa del no-presente a la presencia, es poiesis, pro-ducción” (Platón, *Banquete*, en DUSSEL, Enrique 1984).

“El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas a las otras según relaciones múltiples” (FOUCAULT, Michel 2009, 169-170).

“...los materiales son memorias que se relacionan conmigo y con el mundo, que permiten levantar una pregunta política” (Christian Haro, 2021, declaración inédita).

En la práctica y en la investigación del teatro, del teatro expandido y de las artes vivas en Colombia — y en buena medida en América Latina, dentro de aquello que los intercambios nos permiten confirmar, que no es mucho —, el archivo es un tema y una práctica que se ha vuelto cada vez más visible. En la historia del teatro latinoamericano el trabajo con el archivo como documento ha sido permanente, desde *Guadalupe años sin cuenta*, del Teatro La Candelaria de Colombia, hasta *SIN TÍTULO — Técnica mixta* de

Teatro Yuyachkani del Perú, pasando por dos obras bolivianas, en las que el documento se transforma en biografía como sustento o punto de partida para una dramaturgia de la remembranza en *Otra vez Marcelo*, de César Brie con el Teatro de los Andes y *La vida es linda*, sobre la vida de Nilo Soruco, de la Corporación Quijotadas de Bolivia con dirección de Jimmy Gira. Y, de manera más reciente, en las obras que analizamos en este artículo, las que a nuestro juicio dan cuenta de una lectura transformadora de la práctica del archivo que analizamos: *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié; *Hospot: migraré, migrarás, migrarán*, de Javier Gutiérrez y las compañías La Máquina Somática y Proyecto VACA; *Pies morenos sobre piedras de sal*, de Ana María Vallejo puesta en escena por la Compañía Abra con dirección de Adela Donadio; y *Hiato* creación del artista mexicano Christian Haro en Bogotá.

En una cierta línea este interés renovado viene de una tradición a la que le da forma y palabra Michel Foucault — en una formulación que reúne perspectivas expuestas por Benjamin tanto como reclamos que están contenidos en la perspectiva de Foucault — y que podemos reconocer en el trabajo de Anna María Guasch, *Arte y Archivo* (2011), pero que tenía ya antecedentes en la reflexión de Walter Benjamin y que ha tenido proyección reciente en Latinoamérica.

No obstante, la perspectiva con la que quiero abordar esta reflexión sobre el archivo no es solamente histórica o genealógica, sino que busca ser, de manera consciente, híbrida, al incluir mi propio testimonio como creador en Teatro Vreve — Proyecto Teatral, además de referirme a la experiencia más colectiva del archivo en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, en donde soy profesor, que ha ilustrado para mí varias de las valencias y modalidades del archivo y su práctica, a las que hago referencia en este escrito.

Esta multiplicidad de tradiciones, en sus apropiación, diálogo y transformaciones por parte de los creadores de América Latina, es lo que en este texto quiero nombrar como polifonías del archivo. Es cierto que polifonía es un concepto que se refiere primordialmente

a la pluralidad de sonidos diferentes, pero sobre todo a su simultaneidad, por lo que quizás valdría la pena pensar primero en la polisemia de los sentidos del archivo — como concepto y como práctica —, y en un segundo momento convocar todas esas voces en simultaneidad, como en una acción polifónica. Esto nos permitiría corroborar que existen comprensiones plurales del sentido del archivo y de los modos de ponerlo en acción; es decir, que hay una polisemia del archivo. Pero también, que la escena actual concita de manera simultánea esta pluralidad de valencias del archivo, lo que configura una polifonía de las prácticas a él asociadas; lo que verifica también la polifonía de la escena actual en lo que a estas prácticas y modos de implementación del archivo hace referencia. Es decir que, en lo que respecta al archivo — aunque no solo en lo que a él respecta —, asistimos a una lógica de la coexistencia en la simultaneidad y no a la lógica de la sucesión o el reemplazo por superación dialéctica: los cambios coinciden con lo cambiado y hay una co-presencia de los distintos modos de abordaje y de las distintas prácticas que engendran los plurales modos de comprensión del archivo y sus materializaciones en la escena teatral.

Es todo esto lo que quieren referir, existiendo en simultaneidad más que en sucesión, los respectivos epígrafes de este escrito: el recuerdo de Dussel del sentido de la operación poética como hacer aparecer, producir, hacer que algo advenga; el reclamo de una nueva significación del archivo, que hace Foucault, cuando señala a este archivo como lo que puede ser dicho, su ley; es decir, cuando sustrae al archivo de su sentido de edificio y de su sentido de colección o acervo de materiales y documentos, preservándole, no obstante, un poder de organización y articulación, es decir, una acción poética de transformación y configuración, de composición; y el recuerdo de Christian Haro, artista de artes vivas, de que el archivo son los materiales — y el gesto del artista, su composición, su puesta en espacio y su puesta en relación. Los epígrafes son la figura de este texto.

Pero, más allá de verificar esta condición plural de las apropiaciones y usos del archivo, mi interés es, sobre todo — lo debo

anunciar desde ya — explorar los vínculos entre polifonías y políticas del archivo y del teatro que él genera. Planteo que esta pluralidad de comprensiones de las prácticas y los sentidos del archivo expresa o, mejor corresponde, a su vez, a una pluralidad de implicaciones políticas o de dimensiones políticas de la práctica teatral, en su sentido más tradicional de teatro, o, al contrario, en un sentido más reciente, de teatro expandido o de artes vivas. Estas políticas del archivo — y del teatro — pasan por la condición de un teatro crítico — que sigue estando presente y demandando la implicación de los espectadores y los artistas sobre lo que apropia como material y como visión de mundo; un teatro que se vuelca sobre sus propios procedimientos y su forma de institucionalizarse; un teatro que propone la apertura de nuevos espacios de lo común. En suma, un teatro que se mueve entre el teatro crítico, un teatro que amplía los procesos de subjetivación; un teatro que se transforma a sí mismo; y un teatro que reconfigura y modifica los espacios de lo sensible y de lo común. Volveremos sobre esto al final.

Estas políticas del archivo participan de las políticas del teatro en su estado actual, pero, además, las especifican. Estado actual del teatro es algo que puede ser descrito por la figura de una fotografía instantánea, en la que la pluralidad de opciones se hace, justamente, polifonía de voces. Esta polifonía expresaría una pluralidad de formas de abordar los modos de hacer del teatro, lo que podríamos sintetizar como la pluralidad de abordajes del trabajo dramático. Dramaturgia que, como resultado de este trabajo citado, entendemos como el conjunto de operaciones que ponen y disponen los materiales del acto y del acontecimiento teatral. Esta comprensión de la dramaturgia entonces, ahora lo podemos decir, es la de que ella es el “modo de hacer” (De Certeau 2001) privilegiado del teatro como un todo, porque materializa el devenir, el hacerse acto y presencia del teatro, es decir, de sus materiales en composición. En este efecto de materializar el aparecer del teatro, la dramaturgia es mecanismo de producción que vuelve acontecimiento y acto la pulsión y el devenir poético del teatro. En este

devenir poiético del teatro, la poiesis — como materialización de la relación entre el hombre y la naturaleza, según lo define Dussel (1984) —, transita, hace la deriva a la esfera de la relación de los hombres entre sí, es decir, deviene acción política, como la define también Dussel en el mismo texto. Sobre este tránsito o sucesión de tránsitos deberé volver más adelante, en la medida en que, es mi hipótesis, en el teatro actual ya no es pertinente esta división de poiesis y política, que nos propone como comprensión Dussel (1984).

Por lo pronto debe ser claro ahora que, ya sea como problema teórico o como pregunta, el archivo como concepto y como práctica sintetiza o concita un conjunto de interrogaciones sobre el teatro actual: el teatro expandido y las artes vivas en la actualidad. Una actualidad que, a pesar de la presión espectacular de la pandemia del Covid-19 y del confinamiento provocados por la irrupción del coronavirus, no se reduce a este tiempo — tan — reciente. Como ya he planteado en otros espacios (Viviescas 2020), el giro hacia una dramaturgia del acontecimiento teatral que incorpora nuevas modalidades de la interacción, de la presencia, de las temporalidades, de las sincronías y de-sincronías y de las mediaciones y medialidades puede haberse hiperbolizado en la pandemia, pero ya venía de antes, era un impulso que animaba las prácticas teatrales de la actualidad reciente, así como su transformación y movilización hacia otras posibilidades y experiencias. Este giro, que podríamos llamar, para hacer una apuesta propia a las nomenclaturas, hacia el teatro expandido, sintetiza, desde mi perspectiva, la crisis de la representación y la forma dramática, y recoge posibilidades de práctica de un teatro del presentar (Chevallier 2020), de un teatro desterritorializado, de un teatro de dramaturgias plurales e imágenes no narrativas, y de un teatro que privilegia la operación sobre los materiales, como operación dramatúrgica (Viviescas 2011).

En el territorio que abre este giro a un teatro expandido, como esperamos mostrar, el archivo aparece como el detonante o el impulso de una serie de prácticas que determinan y afectan el ejercicio de la dramaturgia, la relación entre diseño-texto y realización

escénica, la relación entre realidad y acontecimiento artístico y las posibilidades de permanencia del acto teatral en soportes y formatos otros, distintos al del acontecimiento efímero, todo lo cual está en relación con la práctica y el acontecer cotidiano del teatro; pero que también afecta, en un plano más macro, la poiesis — entendida como el proceso de materialización (transformación, producción, emerger y aparecer) del acto teatral — y la estética del fenómeno — entendida como el modo de comprensión y puesta en discurso de la experiencia teatral y su relación con el mundo y el sentido —, y, por lo tanto, las políticas del teatro.

Polisemia y polifonías del archivo

Planteemos como hipótesis que hay un vínculo entre la irrupción de las conceptualizaciones del archivo y las prácticas dramáticas y de configuración escénica que agencia o provoca, y la pluralidad de materializaciones de las políticas del acto teatral. Aquí nos enfrentamos a dos momentos de esta hipótesis. En primer lugar, como ya anunciamos, que la comprensión del archivo y las prácticas que impulsa no es única ni hegemónica. En segundo lugar, como segundo momento, que esta pluralidad de interpretaciones, estos abordajes plurales que constituyen la polisemia del término, engendran una pluralidad de políticas de la acción teatral.

Pero hay también un tercer momento de esta reflexión, que dice que la coexistencia de distintas y plurales tendencias de la práctica dramática y de la acción teatral, da una imagen de polifonía de la pluralidad de voces de la escena teatral. Es este tercer momento el que detiene nuestra atención en el presente apartado.

Dentro de la amplia polisemia del archivo hay, sin un afán metodológico sistemático o totalizante, cuatro interpretaciones que podemos identificar en las prácticas de creación y de investigación del teatro actual en América Latina. Recordamos aquí las cuatro comprensiones o modos de operar con el archivo que ponen en

interacción y tensión varios campos problemáticos: el del archivo como material para la dramaturgia; el de la relación entre lo real y la imagen o el acontecimiento teatral, mediada por la metodología del archivo; el de la dramaturgia con base en el archivo como soporte o validador del documento y del documento como soporte de la verosimilitud de la acción en la escena teatral; el del campo del registro y conservación — o la imposibilidad — del acontecimiento escénico.

Estas cuatro modalidades o comprensiones del archivo y del trabajo con él y del lugar que ocupa en la creación teatral, pueden formularse así:

1. Irrupción del archivo como **material** en el acontecimiento y la escena de la creación escénica y las artes vivas y el teatro expandido. El archivo mismo aparece aquí en el ámbito, en el espacio escénico y en el tiempo de la acción teatral. Puesto allí como materialidad misma en su propia presencia y dispuesto para la intervención y la interacción de los actuantes del teatro en acción.
2. El archivo como **metodología** o modo de producción de la acción en que se materializa y ocurre la creación escénica y de artes vivas. El sentido y la práctica del archivo aparecen aquí como metodología o modo de actuar, modo de hacer.
3. El archivo como actividad previa para la configuración del documento. Aquí el archivo aparece como una etapa de construcción del acervo de base para la investigación, es decir, **etapa o antecedente de construcción del documento o soporte o fundamentación**. El archivo deviene en documento. El documento es soporte de la creación escénica — porque es soporte de una verdad transmitida — o bien emerge como gesto o signo o materialidad en la escena o en el momento del acontecimiento.

El archivo aparece en otra dimensión más como problema del teatro expandido en las artes vivas y en las modalidades que contemplan el acto escénico como no repetible: efímero en un

sentido radical y, por ello mismo, no registrable, no capturable, no traspasable a otro soporte: no archivable. El archivo aparece aquí como problema sobre el archivo-del-acto-vivo. Y, por lo tanto, aquí deberíamos poder hablar más bien de que el archivo aparece como “**imposibilidad-del archivo**”.

Cada una de estas prácticas plurales engendra sendas dimensiones semánticas del término de archivo. Esto es fácil de constatar. Lo que debemos indagar ahora, más allá de la polisemia del archivo, son las políticas de su comprensión, utilización y promoción en las prácticas de la investigación y la creación teatral escénica y de las artes vivas. Para lo que es imprescindible detenernos en las pluralidades de la dramaturgia: postulamos que la dramaturgia es el modo de hacer privilegiado del teatro y que las pluralidades de su comprensión dan lugar a una pluralidad de políticas del teatro. La dramaturgia comprendida — y puesta en práctica — como modo de hacer enfatiza su funcionamiento táctico — ahora — desprendido de un saber tradicional que de manera convencional se resolvía como estrategia: como acción orientada por un saber diurno y teleológico, que se acogía y ponía en acción sus reglas de funcionamiento. Entendida como táctica, la dramaturgia es arte del tiempo y de la combinación de elementos, de relaciones, de objetos, disposiciones y conductas. De esta manera la dramaturgia es más una práctica — un modo de hacer — que un arte — comprendido como un oficio que tiene establecidas sus leyes de funcionamiento —. El archivo es el **material** para que esta operación — este conjunto de operaciones en que consiste la dramaturgia como práctica — se despliegue y ejecute durante el tiempo de la acción, cuando no una metodología o una guía que orienta el cómo hacerse de este modo de hacer que es la dramaturgia.

Dramaturgias del archivo

Dramaturgia como modo de hacer

Desprovista de su adecuación a la producción de historias de ficción, donde la ficción determina mediante la mimesis el modo de funcionamiento de la *poiesis* y la *aesthesis* del acontecimiento escénico-teatral (Rancière 2007), la dramaturgia es una práctica que concita múltiples operaciones de identificación, determinación, selección y combinatoria de — como ya dijimos — objetos, disposiciones y conductas.

Esta condición de práctica abre a la dramaturgia a operar — de distintos modos — con el archivo.

Cuando María Teresa Hincapié crea la obra *Una cosa es una cosa*, traslada a la galería o al espacio de acción escénica una colección inmensa de los objetos de su habitación personal o doméstica. Estos objetos, que en la vida cotidiana constituyen el ambiente doméstico de habitación, trasladados al espacio — externo — de acción, interacción y exhibición se convierten en los elementos ingentes de un archivo — que ha sido trasladado a un nuevo territorio —. No solo el gesto de selección, sino el gesto de dotación de pertenencia, relación y sentido para la artista les imprime una unidad en la diversidad. Ellos son — los objetos, las cosas — los elementos que constituyen el archivo. Archivo que no está exento de producir sus propias lógicas de sentido, pues el archivo, como ya citábamos a Foucault en el epígrafe, hace que las cosas no queden allí dispersas o en sucesión lineal, sino que “se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas a las otras según relaciones múltiples” (Foucault, Michel 2009, 169-170).

Sabemos que como lo anuncia el título de la obra, las cosas no se transforman, pues *Una cosa es una cosa*. Pero el poder del archivo reside en el reclamo — o la posibilidad abierta — a la memoria emotiva de la artista para que en el juego — táctico — de manipulación, desplazamiento, reagrupación de las cosas en el espacio, implante en este territorio habitado configuraciones momentáneas

de estas cosas que dejan de ser cosas para convertirse en el umbral de contacto de la artista con nosotros, sus espectadores.

Esta capacidad de combinatoria es infinita, pero, sin embargo, suele provocar estados del juego que se estabilizan y actúan como una figura. Es esta combinatoria en lo que ha devenido la dramaturgia como un arte del hacer, como un modo de hacer. Aquí el archivo es el conjunto de cosas sobre las que opera el arte combinatorio de la artista. El archivo es el material objeto de las operaciones, que en su hacer se despliegan como dramaturgia.

El archivo como metodología

En la medida en que el archivo no es la colección de cosas — objetos, documentos —, sino las posibilidades de lo que puede ser articulado — configurado — y producir sentido — lo que se puede decir, lo que hace figuras —, podemos pasar más allá de su consideración objetiva y atender a su modo de proceder: aquí el archivo es un modo de hacer y es el conjunto de cosas que logra recoger — a partir de donde, la dramaturgia como táctica y como práctica de configuración, continuará su labor de composición —. En el centro de esta operación, de este conjunto de operaciones, está el artista con su propia sensibilidad, pero también con, por un lado, su propio acervo, su memoria de materiales, y, por el otro, su interés o urgencia de compositor. Creo que estos dos momentos o aspectos son necesarios, que es preciso hacerlos confluir.

Christian Haro, artista mexicano que desarrolla su proceso de creación en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, sintetiza así el tránsito, el devenir, la tensión entre estos extremos, cuando habla del archivo como legado, pero también como metodología. Así declara que, a lo que llama “mis archivos”: “(Los) fui recolectando y muy intuitivamente me fueron llevando a otros materiales, que por sí solos comenzaron a relacionarse, y tejerse. Pero hasta que



(no) tenía todo el material recolectado (no) me di cuenta que todos tenían una relación (entre ellos) que me ha permitido darle sentido a mi trabajo” (2021). Haro habla de su obra *Hiato*, en la que despliega en el espacio y el tiempo — y en las intervenciones sobre su propio cuerpo, mediante máscaras, pigmentos y prendas caracterizadas — capas de distintas experiencias, sensibilidades, momentos que se mueven entre el recuerdo familiar — su padre, su madre, la casa de sus abuelos —, sus memorias de adolescente, la historia de México — sus poetas, sus corridos, sus “coyotes” —, y el eterno drama del cruce de la frontera. Como citaba en el epígrafe, para Christian Haro “los materiales son memorias que se relacionan conmigo y con el mundo, que permiten levantar una pregunta política”. Es decir, el archivo es el acervo y es el método y esta metodología del archivo caracteriza a su hacer dramático de composición. Y este trasegar por y con los materiales del archivo se vuelve él mismo en una pregunta política: el hacer mismo es político por el modo de volver a articular los materiales dispersos, por volverse un modo de operar que subvierte

las prácticas de la representación; por controvertir y movilizar en direcciones insospechadas el trabajo creativo del artista.

De una manera similar, aunque en otro espectro de experiencias y, también hay que decirlo, de una manera muy expresiva, desde otra frontera, Javier Gutiérrez y el equipo de creación de la obra *Hotspot: migraré, migrarás, migrará*, declinarán distintas operaciones que el archivo permite con las memorias, los relatos, los afectos, las emociones, de un conjunto plural y heteróclito de presencias, figuras y tragedias, de un grupo de mujeres en tránsito de emigrar del Medio Oriente a Europa. Gutiérrez y el grupo de creadoras del Proyecto VACA de España y la Compañía *delohumano* de Colombia exploran en esta acción teatral¹ las vicisitudes de las migraciones contemporáneas: “la pieza reflexiona sobre el cuerpo de la mujer en relación a los conceptos de territorio y frontera”, que enfatiza la condición de extrema vulnerabilidad en la que viven las mujeres migrantes, reducidas a ser los cuerpos del despojo, de la ocupación, de la expulsión en un tránsito entre territorios hostiles, que en su deambular cruzan y transitan por fronteras y bordes.



Aunque esta experiencia que es *Hotspot* participa tanto del archivo como material — ya dijimos cómo la observación, el compartir los recorridos y los refugios con las personas migrantes, la comunión son sus atribulaciones son el material mismo de la obra —; como también del tratamiento del archivo como procedimiento o metodología. Ahora, aquí, en

¹ Ellos lo llaman “proyecto escénico multinarrativo en el que se relacionan diferentes géneros como crónicas, material documental y teatro dramático, y se construye una poética sobre la migración” (<https://www.reporterosasociados.com.co/2017/05/la-actual-crisis-migratoria-europea-llega-al-teatro-mayor-con-hotspot-migrare-migraras-migraran/>).

la lectura de la obra, queremos destacar que las memorias hacen archivo, son archivo: un archivo que es acumulación abigarrada de memorias, deseos, sueños, temores y algunas certezas, y en esa medida el archivo se vuelve soporte y fundamento de la experiencia escénica y se vuelve una táctica de aniquilamiento o de interrupción de la máquina dramática.

Estructuralmente la obra experimenta con una estructura narrativa en la que “la representación dramática fracasa continuamente”, al decir de Javier Gutiérrez. ¿Qué significa esto para nosotros cuando fuimos espectadores? Que, aunque la obra busque una trama narrativa sobre la cual articularse, la proliferación y la condición heteróclita de los materiales de indagación que constituyen el archivo desbordan la estructura narrativa y hacen que fracase. En el proceso de creación y composición, la obra vincula y, en cierta medida, articula voces y relatos, oídos y escuchados en un viaje, en un tránsito realizado por el equipo de creación en las dos entradas de la emigración oriental a Europa: los Balcanes y el Mediterráneo, que pertenecen a una pluralidad de presencias, figuras, personas, voces. Pluralidad que hace estallar el marco dramático de la narración. Como parte del proceso de creación, este viaje por la ruta de las migraciones, pero “à rebour”, a contrapelo, en contravía, agrega los relatos propios de las actrices-dramaturgas y el director-dramaturgo a la masa de relatos y voces oídas y sospechadas en los encuentros con las comunidades migrantes, en especial con las mujeres.

Una “representación fracasada”, que veremos casi siempre como expresión del recurso al archivo, y unas modalidades distintas de acumulación de experiencias y voces para garantizar la densidad del momento del encuentro con el espectador. Aquí entonces el archivo aparece como forma de proceder, como metodología de creación, como modo de hacer. Al mismo tiempo en que el archivo es material, el archivo es acumulación de voces, densidad polifónica de sonidos, relatos, recuerdos que se superponen. Y un claro mentís a la tradición narrativa de la forma dramática.

El archivo como soporte y fundamentación del documento

Si el archivo es el conjunto heteróclito de unas cosas — objetos, disposiciones, emociones, memorias — y, al mismo tiempo, el sentido que despunta por la configuración, de manera literal, por el deseo que hace que estas cosas “formen figura”, que “se agrupen en figuras” al decir de Foucault, más que de una ley, tendríamos que hablar que, en el caso del artista enfrentado a su propio archivo, este impulso es más un deseo que una ley. Es la forma que tenemos de comprender el ejercicio de búsqueda, de reencuentro, de reconocimiento de los elementos que suelen estar perdidos ya en el pasado de la memoria y la vida del dramaturgo, de la dramaturga. Este trabajo de indagación y de retorno sobre sí puede darse en el plano más personal, incluso íntimo del autor o la autora, o en un plano más comunitario, de estos en relación con las comunidades del contexto; y aún en el tiempo de la historia, que permite considerar comunidades no contemporáneas a los autores.

En *Pies morenos sobre piedras de sal*, de Ana María Vallejo — dramaturga — y Federico Valdés — músico —, puesta en escena por primera vez por la Compañía Abra con la dirección de Adela Donadio en Bogotá, el proceso de creación de la autora da forma a una posibilidad de trabajo con el archivo. Inquirida por el proceso de creación en relación con el archivo, Ana María Vallejo afirma que en su obra el espacio es una dimensión fundamental. Este espacio de la ficción, sin embargo, es, en cierta medida, la superposición de muchas memorias de espacios por los que había para entonces transitado la vida — el cuerpo, la memoria — de la escritora: La Guajira, en el nororiente de Colombia en el límite de la frontera con Venezuela, habitada por comunidades indígenas guajiras cuyo territorio ancestral queda tanto de este lado de la frontera como del otro, en la que la explotación de la sal marina es una actividad económica que contemporáneamente suele ser competida por la explotación minera del carbón y, sobre todo, por el tráfico ilegal de



sustancias alucinógenas. Pero también los girones de la memoria de la Ciudad de México, de París, de distintos lugares. Porque en la obra “el espacio es la acumulación de muchos espacios — geográficos y culturales — inscritos en los personajes y en su manera de estar en el mundo” (Vallejo 2021).

Pues el espacio en *Pies morenos sobre piedras de sal*, de Ana María Vallejo, más que un lugar, es propiamente un ámbito construido de manera densa y volumétrica en un cuerpo y en una memoria encarnados. El espacio como ámbito, en el que hay muchas capas y muchas resonancias pasadas. Hay aquí en esta operación de invención dramática, como lo declara la autora, “una suerte de archivo privado operando en todo eso, porque (todo eso) está muy ligado a mis propias percepciones de esos lugares en épocas muy distantes” (2021). Y, por otro lado, hay una suerte de — otra vez, como en *Hospot...* — obra dramática que fracasa, que es dramáticamente anómala, porque se vuelve sobre sí misma, lo que marca un límite al funcionamiento de la obra dramática cuando opera con materiales de archivo: “es una obra con una dimensión dramática que al mismo tiempo la interroga. Es decir, interroga si el drama

es suficiente, si esa escritura es posible, si hacer personajes es posible”. Según la autora, la obra se vuelve sobre sí y se interroga si es posible todavía contar estas historias, hablar de personajes, si es posible “intentar un drama a partir de esos cruces tan efímeros y tan distantes entre esas presencias y esos conflictos”. Porque la autora sabe que despliega en el gesto de creación y escritura dramática un archivo, su propio archivo, pero que “todo (es) tan incompleto”.

Este archivo “incompleto” es la base, el sustento — más que la fundamentación — de las presencias que toman cuerpo en la obra: presencias inciertas, fugaces, inaprensibles. Y es por esta fugacidad de las presencias que la obra se interroga a sí misma en la perplejidad sobre su propia posibilidad. Pero entre tanto, en términos de modo de construcción y composición escénica, el archivo se despliega como soporte de unas imágenes fantasmales que no saben nombrar lo que acontece y no pueden asir el contexto donde esto ocurre. Y es muy importante que en la obra de Ana María Vallejo se dé esta fricción entre el desamparo, la vulnerabilidad de las mujeres de la obra y la pérdida de consistencia del espacio que como un ámbito las contiene. Porque en esa fricción, aparece una dimensión política del recurso, de la puesta en práctica del archivo: una interrogación o, mejor, un poner al desnudo la homogeneidad y la continuidad del archivo cultural del presente, construido a su vez por un gesto de imposición de una sola historia, de un único punto de vista. Para destacar también que, en el juego y la operación con el archivo, la estructura dramática fracasa, vuelve a fracasar, como un reconocimiento de su imposibilidad. Y aquí propondría la hipótesis de que, en el fondo, la obra actúa más como un fenómeno de espacio que como un tránsito del tiempo. La obra crea un ámbito que actúa como una memoria de muchos lugares. Este ámbito es el paisaje, pero no como configuración topográfica, sino como sedimentación de tránsitos existenciales. La obra actúa menos como relato de unas vicisitudes y más como una memoria del territorio. Y en la base, como su soporte y sustento, está el propio archivo de la memoria de la escritora.

El archivo como su reverso, como imposibilidad-de-archivo de la experiencia teatral

Andrés Maximiliano Téllez, quien nos previene de simplemente asumir y apropiarse el archivo como paradigma del arte actual y de la actualidad, sin ninguna actitud crítica, nos recuerda que la relación entre arte y archivo ha venido de antes y ha sido siempre litigiosa: “Contrariamente a lo que parecen sugerir los teóricos del nuevo paradigma, lo cierto es que el arte siempre ha tenido que lidiar con el archivo en tanto este determina su condición de producción, su marco contextual, o constituye el régimen sensible que, muchas veces, las prácticas artísticas buscan deconstruir”. (Tello 2015-135) Este litigio se presenta de una manera inesperada: la obra que se crea a partir del archivo, arremete contra el orden que el archivo está encargado de preservar en el espacio de lo social. Es esta fricción lo que hace que la obra con vocación destructora termine por chocar de frente con la vocación hegemónica del archivo como institución.

Aquí es preciso recordar que, en esta instancia, en este momento, el archivo aparece como una potencia conservadora con vocación de preservar el orden establecido. La creación que toma como material al archivo, termina entrando en choque con este, en la medida en que la realidad — que es el *status quo* — busca preservarse, mantenerse como es.

Si el peligro de que la obra termine por validar el mundo de lo que existe — por potencia de preservación de los sostenedores del archivo — acecha a la obra que opera con procedimientos del archivo, el litigio va más lejos, en la medida en que la vocación de la obra es la deconstrucción de lo que hay; pero la vocación de lo que hay es permanecer — y mejor, si este permanecer está garantizado por el archivo que los dispositivos mediáticos construyen —. Y al mismo tiempo, aunque en otra dirección, la vocación iconoclasta de la obra es tal — en algunas obras —, que aspira a ser puro asalto y “práctica de subversión contra la censura que la administración de los archivos opera en los medios de comunicación” (Tello 2015).

La imposibilidad de archivo puede provenir, entonces, tanto de la resistencia del mundo de lo de afuera, que expulsa así a la obra de sus registros y de su archivo; como de la iconoclastia de una obra que prefiere “disolverse en el aire” antes que contribuir al poder del archivo — mediático — aumentándolo con su existencia y su registro. Porque, además, entre la obra como acontecimiento y el archivo que busca preservarla, contenerla en cualquier otra suerte de contenedor o de soporte, existe la no contemporaneidad, la no simultaneidad y el sentido distinto de sus temporalidades.

Irina Garbatzky y María Fernanda Pinta reflexionan sobre la experiencia *Mínimo teatral. Modos escénicos del arte contemporáneo*, exhibición que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) en 2017. Uno de los aspectos que ponen de relieve — porque afectaban la exposición, la selección del corpus y su conservación — es el de las distintas temporalidades. Pero en especial, de las temporalidades que oponen archivo y teatro — y que se hiperbolizan en el intento del archivo por conservar, preservar al teatro. Aquí el museo, como práctica y como edificio, actúa como imagen del archivo o materialización de su pretensión. Es esto lo que llamamos la resistencia de la obra de arte viva a dejarse archivar. Así, en su experiencia, las autoras se interrogan: “¿Qué temporalidad piensa el teatro? ¿Qué temporalidad piensa el archivo? ¿Cómo entrarían en relación con el museo? ¿Qué efectos arrojan estas proyecciones sobre la práctica curatorial?” (2018 119). Recordemos que ahora nos interrogamos sobre la (im)posibilidad del archivo de apropiarse y conservar al teatro.

De la misma forma que la interrogación que plantean estas autoras destaca una (in)cierta imposibilidad — en la tarea del archivo de contener y preservar al teatro —, pone asimismo en evidencia la heterogeneidad de los tiempos asociados al teatro — móvil y efímero — y al archivo — estable y permanente. Se amerita la siguiente cita extensa:

Sabemos que el tiempo del teatro, como el de la performance, se acerca notablemente al de un tiempo perdido, en el sentido de que toda reconstrucción de su objeto implica una proliferación de discursos y dispositivos que lo narran o lo registran, pero conociendo desde el inicio que su temporalidad es la del diferimiento: un presente efímero que se repite en cada puesta o se reconstruye mediante una narrativa singular. Sabemos también que el tiempo del archivo sería todo lo contrario, el modo de una institucionalización, domiciliación y disposición pública de un acervo documental que se presenta como bien común (2018 120).

Es inmediata entonces la consecuencia de esta imposibilidad del archivo de capturar la obra de arte viva o de teatro. Esta imposibilidad se expresa en la proliferación de medios, de dispositivos, de mediaciones que son precisas para hacer referencia a un hecho — la obra de teatro — que ya, fácticamente, ha quedado en el pasado: “Sabemos que el registro busca aproximarse a un hecho pasado, en este caso, recuperar una experiencia artística” (121). Y, entonces, se vuelven importantes dos elementos que al menos queremos mencionar, por más que no podamos detenernos en ellos. En primer término, el cambio de perspectiva y de facticidad que se produce en la obra por la operación de la preservación archivística — lo que las autoras llaman los “límites epistemológicos de la empresa”, pues “el registro no es ni el hecho ni la experiencia, es lo que la labor investigativa hace con él” (122). Por el otro, de manera más polémica, la afirmación de que “no sería entonces el tiempo presente o la presencia en vivo el efecto (de sentido) que el montaje y el archivo teatral instalaría (como reflexión) en el museo”, sino que “lo que el teatro habilita, en tanto pensamiento, es la visibilización, la ostentación de los dispositivos de la exhibición” (130) del arte y su historia, pero también de los espectadores y de la comunidad.

Políticas del archivo

La tensión o litigio que arrastra como memoria la relación entre el arte y el archivo puede ser el umbral desde el cual contemplar cuáles son las políticas que estas dramaturgias — y ahora debemos decirlo también, y estas poéticas — del archivo encarnan, materializan, ponen en obra, implementan o generan. Pues esta tensión es la ocasión precisa para señalar la dimensión política de la condición litigiosa de — a pesar de todo — las dramaturgias y las poéticas del archivo.

En el artículo recién citado de Tello, en su alegato en contra del archivo — en contra de tratarlo como paradigma del arte actual —, el autor señala lo que llama “ramificaciones políticas de las propias prácticas artísticas”, lo que Tello llama su propia heterogeneidad y su potencial crítico, encarnado en las mismas estrategias artísticas.

Las políticas de las dramaturgias del archivo se materializan en la vocación de interrupción, de disenso, de discontinuidad y disonancia que el juego con el archivo busca provocar en estas dramaturgias. Aquí habría que reconocer un arte contestatario que, más que resistencia, lo que encarna es vocación de ataque y confrontación. En una dimensión más visible, ataque sobre el orden de lo que está estatuido. Confrontación con el orden de lo que existe. Y en esta acción de creación, la obra de teatro arremete contra el Archivo — que es apropiado por el poder que detenta el poder de configurar el estatus quo — desde el archivo, como práctica iconoclasta. Pero creo que aquí es muy importante distinguir entre el estado de lo que es — blanco de este ejercicio discontinuador e interruptor de las dramaturgias del archivo — y el estado social que existe — más asediado de una dramaturgia crítica — también, es probable, ya lo vimos, que proviene del archivo abordado desde operaciones de constitución de un documento que construye lo real y lo crítica.

En lo que tiene que ver con esto incierto que denomino “lo que existe”, ahí las dramaturgias del archivo promueven el arte de la destrucción, pues esto que existe es la configuración discursiva del mundo de lo real. Y en esa configuración la función del archivo

es fundamental: fundamental y desastrosa, porque contribuye a estatuir lo que nos asigna un lugar y una función, porque crea y conserva el *status quo*.

Frente a esta función conservadora del Archivo como dispositivo social — en lo que tiene un gran peso la labor de los medios y de los discursos oficiales —, las dramaturgias del archivo vuelven al archivo contra sí. Aunque es cierto que este archivo no es ya aquel Archivo hegemónico y dominante. En este archivo con a minúscula, en su singularidad, en su fragmentación y discontinuidad, reside todo el potencial desestructurador y subversivo de las dramaturgias del archivo: porque estas vienen de un archivo singularizado, apropiado con dificultad, en proceso de configuración, discontinuo, fragmentado, efímero y fluente.

Al menos así lo podemos considerar si recordamos los testimonios citados de los y las artistas a las que nos hemos acogido para esta reflexión: María Teresa Hincapié, Ana María Vallejo, Christian Haro, Javier Gutiérrez y sus equipos de creación.

Políticas y poiéticas del archivo

Hay un segundo potencial político de las dramaturgias del archivo y es que estas están volcadas sobre sí mismas: sobre el operar artístico, sobre su estabilidad y su precaria conservación. Este volcarse sobre sí mismo y ponerse en crisis y en duda del teatro del archivo, fue documentado por el testimonio de los creadores de *Hotspot* y de *Pies morenos sobre piedras blancas*. Tanto Javier Gutiérrez como Ana María Vallejo señalan la condición provisional, provisoria, diletante e inestable de una dramaturgia narrativa que se vuelca sobre sí misma y se interroga y que fracasa.

En esta capacidad de ponerse en duda y en cuestión a sí misma se evidencia un potencial político de esta dramaturgia que se vuelve, de manera autorreferente, hacia sí misma, en procedimientos y estrategias de autorreflexión y autointerrogación. En otro espacio

de proyección de este potencial político — en el marco de la obra de arte misma — encontramos las nuevas funciones y los nuevos lugares por los que el espectador es invitado a transitar y a derivar. Hay una condición del archivo que no hemos mencionado hasta ahora y es su carácter sucedáneo, secundario. La dramaturgia del archivo no es nunca primera ni primaria. Es siempre un gesto segundo que viene después. Las dramaturgias del archivo son siempre segundas y tributarias de algo que ya existe, que existía previamente. Las dramaturgias del archivo son siempre un gesto segundo de volver sobre lo original, sin ser nunca originales. De allí su condición palimpsestual, intertextual y relacional. En esta condición de ser palimpsesto hay una suerte de reducción de la provocación y el desafío de la obra de arte respecto del espectador siempre considerado neófito. En lugar de espantarlo con su absoluta singularidad, las obras de las dramaturgias del archivo invitan al espectador a quien necesitan. Porque una consecuencia que se desprende de esta condición de no ser primaria de la obra de las dramaturgias del archivo es que se hiperboliza una función hermenéutica de puesta en relación y de reinención o descubrimiento de una filiación. Y este trabajo recae en el espectador.

Un nuevo lugar o en todo caso, un lugar por un lado más afectuoso para con el espectador — que ahora es invitado y recibido como par — y al mismo tiempo más abierto para él. Este nuevo lugar o, mejor, este lugar otro que le abren las dramaturgias del archivo al espectador inaugura o instala un espacio de diálogo e interacción más amable y afectivo. Este giro en el contenido de la relación con el espectador es de una gran dimensión política. Y en este caso, lo político es el contenido, el signo y la táctica de fortalecer la producción de subjetividad.

Probablemente por su condición minoritaria, su condición de minoridad, el teatro puede todavía apostarle a una utopía constitutiva: siempre abarcando comunidades efímeras y minoritarias, sin posibilidad, sin vocación de hegemonía ni de homogenización. Y este reconocimiento de su falta de poder es político. Pero hay otra

dimensión política en este devenir menor, en este devenir sucedáneo, de las dramaturgias del archivo, y es el sentido otro de la *poiesis*, que potencia su dimensión política.

Aunque hemos partido de la comprensión de *poiesis* que Dussel cita en Platón en el primero de nuestros epígrafes, aunque hemos celebrado esta condición de la *poiesis* como “hacer-llegar a la presencia”, aunque nos adherimos a esta comprensión de la *poiesis* como “pasar del no-presente a la presencia”, que, me parece, Dussel también celebra en Platón, estamos en mora de deslindarnos de la posición de Dussel en dos aspectos: la reducción de la *poiesis* como producción en el mundo del trabajo y la reducción de la política a la sola esfera de las relaciones de los hombres entre sí sin referencia a la relación de los hombres con la naturaleza.

Las dramaturgias del archivo vuelven sobre la condición productiva de la *poiesis*, pero sin reducirse a la condición de producción y beneficio inmediato de la producción en el capitalismo. Más que producción, la *poiesis* es capacidad de transformación y de aparición: en suma, poder de hacer advenir, de traer a la presencia, algo que emerge como transformación de algo que existe. En este momento, lo que existe es el archivo. La *poiesis* es la operación de desplazar, modificar, intervenir, transformar el archivo que ya existe. En tanto que transformación — desvío, descolocación, alteración o reposición — el cambio hace aparecer lo que antes no aparecía. Este poder de hacer advenir es político porque es un acto colectivo que se realiza entre — al menos — dos sujetos: el *performer* o el que hace y el espectador o el testigo. Esta acción reclama a los dos. Esto que sucede es el acontecimiento: el acontecimiento transforma lo que había. Esta dimensión ocurrencial del acto teatral es expresión y encarnación de su potencial político. En esta medida podemos decir que la obra de arte viva se constituye en acontecimiento porque su despliegue es el suceder de un momento pregnante que se convierte en único e irrepetible.

Pero a diferencia de lo que postula Dussel, esto político que acontece por la relación de los individuos entre sí, no está aislado,

sino más bien provocado, por lo que acontece en la relación de la humanidad con la naturaleza. Dussel separa la esfera de la poiesis-producción, como esfera de la relación entre el hombre y la naturaleza, de la esfera de la relación de los hombres entre sí. A la primera esfera la llama esfera de la poiesis. A la segunda la llama la esfera de la praxis. La primera, la poiesis, incluye el trabajo y las prácticas de transformación que el autor llama “limpias”: el lenguaje, la semiosis, el arte. Su propósito es reintegrar la esfera de la poiesis con el mundo del trabajo y el mundo de la creación artística. Pero ese gesto de integración lo contradice la disgregación que el autor produce entre esfera de la acción — praxis — y esfera de la creación — poiesis —.

Esta división de Dussel sigue siendo demasiado subsidiaria de esferas o categorías de la razón kantiana. Lo subversivo es la puesta en contacto y en relación de poiesis y política. La poiesis compartida es política. El mundo de la creación no opera entre el individuo artista y los materiales que ofrece la naturaleza, sino que opera como puesta en relación de las personas entre sí, mediante la interacción con los objetos y materiales. En esta consideración también son políticas las dramaturgias del archivo: el archivo es un material, pero no es una materia original. El archivo viene de alguien y el gesto de transformación del artista es un gesto de interacción con alguien. El gesto poiético es político. Y su propio hacer construye un umbral para la emancipación. Es por esto que pensamos que la exclusión del presente y la presencia del arte vivo — o su relativización en la etapa del archivo o de la presentación de la obra en el museo — es problemática. A pesar de que no se refieren al acontecimiento mismo de la obra de arte, la afirmación de Pinta y Garbatzky sobre que “no sería entonces el tiempo presente o la presencia en vivo el efecto (de sentido) que el montaje y el archivo teatral instalaría” sino la ostentación de los dispositivos de ostentación”, se vuelve problemática al dejar en un segundo lugar la exaltación del presente y la presencia que hace la obra de arte vivo. Y no solo en el sentido de una postergación, sino en el de

que la presencia y el presente serían lo otro, lo opuesto a un pensamiento del teatro que se haría ostensible en la exhibición de los mecanismos de la puesta en escena museística y en la puesta en discurso de archivo.

Al contrario, al señalar la dimensión ocurrencial de la obra de arte, creemos que exhibimos una condición del teatro y las artes vivas actuales, al tiempo que anunciamos un pensamiento que no se desliga como el momento de logos de un hacer que ser revelaría solamente como momento artesanal del hacer. Creo que esta implicación del presente, la presencia y el devenir presente en la obra de arte inaugura también un modo de pensar, una construcción de un pensamiento que se mueve por el impulso y el deseo del presente y del presentar. En esta exaltación del presentar, el teatro del archivo también es político.

REFERENCIAS

- CHEVALLIER, Jean-Frédéric. 2020. *Le théâtre du présenter*. Strasbourg: Circé.
- DUSSEL, Enrique. 1984. "Filosofía de la poiesis". Dussel, E. *Filosofía de la producción*. Bogotá: Nueva América. 11-114.
- DUSSEL, Enrique. 2017. "Siete hipótesis para una estética de la liberación". Cuadernos Filosóficos. Segunda Época, XIV, 2017: 30-65.
- FOUCAULT, Michel. 2009. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI
- GUASCH, Anna María. 2011. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- PINTA, María Fernanda; GARBATZKY, Irina. 2018. "Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 119-133, set./dez. 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. 2007. *Politique de la littérature*. Paris: Galiléo. 2007.
- REPORTEROS ASOCIADOS DEL MUNDO. 2017. "La actual crisis migratoria europea llega al Teatro Mayor con Hotspot: Migraré, Migrarás, Migrarán". <https://www.reporterosasociados.com.co/2017/05/la-actual-crisis-migratoria-europea-llega-al-teatro-mayor-con-hotspot-migrare-migraras-migraran/>. Recuperado el 24/06/2021.
- TELLO, Andrés Maximiliano. "El arte y la subversión del archivo". *Aesthesis*. 58 (2015): 125-143.
- VIVIESCAS, 2011. "De la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales". *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 13. N^o. 1. Enero-junio. 165-188.
- VIVIESCAS, Víctor. 2020. "La pandemia como luz que revela un rostro escondido de la realidad". *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. 245-257.

Cartografía del archivo escénico: memoria, acción colectiva y estrategia comunitaria

ARTURO DÍAZ SANDOVAL

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
INBAL, México
adiaz.citru@inba.edu.mx

El problema de la memoria histórica

Cuando una persona dice: «no puedo creer lo que estoy viendo», siente que tiene dentro de sí misma a dos seres: un ser sensible que es como un testigo que acaba de declarar sobre lo que ha visto, frente al yo que no ha visto realmente, pero que quizás vio en otra ocasión, y, quizás también, se ha forjado una opinión basándose en los testimonios de los demás.

[HALBWACHS, 2004, P. 25]

La tradición por la que se articula el archivo está determinada más por los testimonios que por los recuerdos. Así, la ideología sobre la cual se ha constituido un archivo sobre el teatro mexicano, principalmente del siglo XX, está sustentada, en el caso del Centro Nacional de Investigación Teatral de México, en la ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en la cual se establece la tarea de crear la memoria artística y procurar

su difusión a través de la investigación. De ahí que a lo largo de más de cuarenta años se hayan creado los centros nacionales de investigación, documentación y difusión de danza, teatro, música y artes plásticas, con el objetivo de consolidar la tarea de armar la historia de cada una de las disciplinas, como instrumento principal de salvaguardia patrimonial.

Desde esta perspectiva, se establece con claridad el vínculo entre la historia nacional y su consecuente relato, al que se integran ciertas narrativas del arte mexicano. Es así que a lo largo de distintos periodos presidenciales, y en el contexto de políticas públicas encauzadas a la atención de la educación artística, se fueron consolidando proyectos y programas tendientes a configurar el universo del saber sobre el arte, a partir de premisas que se encontraban en constante tensión y resistencia entre la formación artística, desde una visión conservadora de las bellas artes, y la investigación académica, encaminada a ampliar sus saberes, que determinaban los paradigmas del arte en función de las rupturas y transformación que, en estrecha relación con las comunidades y el devenir social, venía configurando el necesario giro en los modos de articular los nuevos discursos artísticos.

De este modo, entre los centros de investigación y las escuelas superiores de arte ha permanecido el conflicto entre, por una parte, la consolidación de un canon sobre el arte y su consecuente diseminación a lo largo y ancho del territorio, siempre atado a las consignas de la tradición occidental y al encuadre universal del saber, y, en otro sentido, los procesos de investigación encaminados a atender el estudio sobre el desarrollo del arte mexicano y procurar su historia desde la revisión de las transformaciones que han permitido que se reconozca su diversidad y las particularidades, con lo que se constituye “una de las zonas en que se libra el combate de fuerzas antagónicas responsables de la dinámica de las sociedades y las culturas.” (Corrado, p. 14)

Ante esta problemática, los centros de investigación han basado sus procesos de construcción de la memoria desde el dilema que

puede representar la consolidación del canon nacional, en relación y en confrontación con el canon universal. Por tal motivo, el firmamento desde el cual se deben articular los archivos sobre las prácticas artísticas se debate en medio de este conflicto, mismo que opera a partir de una hegemonía cultural que dedica a la historia el concepto de memoria, acotado este a la recopilación de datos capaces de sostener y reforzar los paradigmas consagrados, glorificación referida a todo aquel acontecimiento relacionado con la construcción del ideario patriótico. En el caso del teatro, por ejemplo, al igual que ocurre en la musicología, se acota la historia al estudio de obras y autores representativos de la categoría de lo nacional como distintivos de un arte propio.

Nos interesa en este artículo, entonces, retomar el debate entre archivo y memoria, que suscita controversia al momento de hacer relación sobre la recopilación de evidencias de las prácticas artísticas, de aquellas cuyo carácter efímero o acontecimental requieren de una labor reconstructiva que rebasa los estatutos de la historia y que, sin embargo, se vinculan con las narrativas de esta en función de la articulación del relato sobre el devenir del arte en una cultura determinada. Por un lado, tenemos la memoria de las prácticas que el relato oficial no incluye y, por otra parte, contamos con las obras como archivos en sí mismos de creaciones que aportan otros modos de mirar y ofrecen elementos para la historia.

No es sino a partir de la observación de los vestigios que nos damos cuenta de la parcialidad con que se ha intentado definir el panorama del teatro y de su función como arte de representación y reforzamiento de una realidad que tiende cada vez más a hacer olvidar, en lugar de hacer reconocer la diversidad de recuerdos que podrían operar en la configuración y reconocimiento de otras maneras de perpetuar la representación múltiple de las sociedades y de los mundos, más todavía de aquellas que aún ostentan lenguajes propios escindidos del coloniaje, como son los de los pueblos latinoamericanos.

A partir de la teoría del psicólogo y sociólogo francés Maurice Halbwachs (1877-1945) sobre las relaciones que operan en la

elaboración de memoria de los individuos y de estos en su conformación social, y con base en los procesos de rememoración referidos al entorno, expongo la relación que se establece en el trabajo escénico, capaz de vehicular el decir del otro con la dualidad del recuerdo, producto de una memoria individual y al mismo tiempo configurada colectivamente o tal vez impuesta desde el exterior. Así que desde el ejercicio que han hecho colectivos escénicos recientes de México como: Murmurante Teatro, con la obra *Sidra Pino*, de traer al espacio del teatro la lucha social; Teatro Ojo, de recuperar una narrativa nacional desde las distintas localidades que le constituyen a partir del *Deus ex machina*; y el intento por fraguar un lugar en donde se constituyan propuestas eficaces de interés comunitario en *el parlamento de la memoria*, de La Comuna Revolución o Futuro. Estas prácticas teatrales que aquí refiero componen una cartografía del archivo escénico mexicano y se convierten en paradigma de anti archivos de la cultura hegemónica al intentar convocar el acto de justicia mediante la restitución de la palabra y el recuerdo.

La cartografía es la demarcación de un territorio temático, sobre la cual es posible trazar el pensamiento bajo la noción hipotética de espacio, donde se hace posible la apertura de expectativas que estas obras ofrecen en el transcurso de sus posibles impactos y que se encuentran circunscritos por las obras que dan sentido y morfología a un mapa, capaz de orientar las derivas de la creación contemporánea, desde este paisaje localizado que aquí se ofrece.

En esa lógica, cartografía es un tipo de acción sobre el espacio, que habita y pone en tensión y en relación, puntos de valor y valencia distintos. Aquí, la cartografía constituye una práctica de implantación en el espacio. Es un poco utópico, pero la cartografía hace que el mapa se vuelva el territorio, porque el mapa se inscribe sobre/ en el territorio. Al cartografiar un territorio, el habitarlo lo interviene y le da una huella, lo nombra y designa, es un gesto de dibujo que pone señales diciendo qué puntos se destacan en el territorio y cómo se pueden poner en relación. Estos tres gestos escénicos hacen un croquis sobre el territorio que ha fundado un archivo que es el soporte de las narrativas — de dominación — nacionales.

El archivo como memoria colectiva

Las memorias adoptadas por las nuevas naciones-Estado del siglo xx serían legatarias de los Estados coloniales.

[LIFSCHITZ, 2012, P. 103]

El concebir a la historia como ideología sobre la cual se forja el espíritu nacional ha representado un dilema para los pueblos independientes de Latinoamérica, ya que sobre esta base se ha perpetuado una permanente construcción de memoria afincada en “una creencia que nos impide pensar” (Matute, p. 11). Se reiteran efemérides y nomenclaturas de calles, plazas y edificios que refuerzan las ideas sobre todos aquellos emblemas y signos que sirven para estructurar un sentido de pertenencia e igualdad aparentemente soberana, pero que en sí mismos no son sino constructos discriminatorios, en cuyos propósitos se solapa la pérdida de recuerdos originarios y ancestrales.

Siguiendo el pensamiento de Halbwachs, es posible ampliar la comprensión de la historia a partir del concepto de memoria colectiva, que nos ayuda a considerar la memoria como un objeto de estudio sociológico antes que histórico, mismo que ha mostrado su eficacia como “concepto epistemológico que permite ahondar en el aspecto diacrónico de la construcción de la identidad, pero también en el carácter cambiante de los contextos que exigen esas construcciones.” (Figueroa Saavedra, 2018, p. 209). Es por ello que nos interesa aquí considerar la oposición radical y el conflicto que implica el ordenamiento de la memoria con base en una línea historicista, capaz de sucumbir a la perspectiva evolucionista, desde la cual se perpetúan estrategias tendientes a relegar, desplazar y olvidar otras formas de concebir las prácticas humanas en función de relaciones múltiples posibles con los entornos, y que genera

entonces la necesidad de observar, en aquello que se vuelve contenedor de la memoria, el archivo como fuente vital de lo que se conserva y se desecha.

Por su parte, la reelaboración derrideana (1930-2004) del concepto de archivo (*Mal de archivo. Una impresión freudeana*), atribuye los desastres que marcan el fin de milenio al mal que su tratamiento masivo y refinado, en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas, establece como irrenunciable del inconsciente mismo; a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación y a través de este, la consagración del lugar de privilegio que guardan los recuerdos del pasado, por los cuales se constituye el archivo.

Es así como de este mal y de toda barbarie se sigue la desaparición definitiva no solo de lo que no se recuerda u olvida, sino de todo aquello que no logra ingresar al archivo, pero de cuya existencia pareciera dar cuenta un fantasma que pervive en la memoria colectiva.

Nos dice José Luis Barrios, filósofo e historiador mexicano del arte: “Pero, ¿se puede documentar el fantasma? A decir verdad, únicamente se le puede convocar... quizá sea este el valor del arte: una producción que testimonia como testigo y no como documento, el momento del reconocimiento estético como condición ético-política del saber [y] acaso ese sea hoy el lugar dislocado del que habla Derrida; ahí donde memoria, olvido, inscripción y borradura crean una comunidad de cuerpos.” (Barrios, 2017, p. 94) Y si complejo resulta convocar al fantasma que como testigo no se asienta en documento, por el contrario, podríamos considerar la manera en que las comunidades y las personas se relacionan con aquello que forma parte de sus vidas: es algo que les habita y, por consiguiente, está encarnado, archivado ahí, no como espectro que apareciera aterrador sin ser convocado; más bien se trata de una totalidad en plenitud, es decir, la aparición perenne de los seres que constituyen el linaje entero que se preserva en la composición de comunidad y conserva su recuerdo en él.

Al igual que lo trae a cuento Barrios, en la obra del artista colombiano Óscar Muñoz¹ se logra articular la práctica performática de traer la imagen de los desaparecidos mediante el soplo del aliento que les insufla existencia y los instala en el recuerdo, haciéndoles partícipes de la historia compartida.

...el gesto dibujístico que trae a la presencia imposible a los desaparecidos en el *Proyecto para un memorial* del colombiano Óscar Muñoz (que se trata de un video donde presenta una plancha de concreto caliente, donde él empieza a dibujar con agua los rostros de todos los desaparecidos por la guerrilla, los cuales se borran inmediatamente al evaporarse), y la instalación *Aliento* del mismo artista (que inscribe la imagen invisible de los desaparecidos), se tiende la condición ética de todo documento: el aliento que llama e insufla la comunidad de cuerpos, la comunidad de los vivos y los muertos. (Barrios, 2017, p. 95)

Es así como todas aquellas prácticas artísticas, que se ocupan de poner en escena a la historia, son capaces de colocar a la memoria en el lugar de archivo sobre sus prácticas culturales, sociales y políticas, al convocar a sus vestigios como testimonios de sus formas de vida y de posibilidad de concebir y organizar sus relaciones de otras maneras, con lo que se destaca una región del trazo general del mapa, el trabajo de la memoria como archivo de posibles reconstrucciones al margen de la “Historia oficial”.

¹ Desde principios de los años 90 del siglo pasado, Muñoz ha explorado constantemente el fenómeno elusivo de la memoria y el tiempo al darles forma visible, aunque a menudo solo fugazmente — así como nosotros también tendemos a olvidar —. Al hacer esto, ha reinventado el medio de la fotografía, creando obras híbridas que combinan procesos fotográficos con el dibujo, la gráfica, la instalación, el video y la escultura, así como con obras interactivas. Puede verse también “Oscar Muñoz, el aliento y la memoria” por Yhonathan Virguez, en <https://nodoarte.com/2017/01/22/oscar-munoz-el-aliento-y-la-memoria/>

La cartografía del archivo escénico

Los trabajos escénicos (que por su naturaleza resulta imposible llamar obras, puestas en escena o dispositivos, quizá más bien agenciamientos) a los que aludiré enseguida se circunscriben a lo que hoy podemos denominar época prepandémica, realizados entre el 2012 y 2018, y parecieran haber presagiado las crisis de las representaciones y las consecuencias letales de las prácticas capitalistas transnacionales sobre las culturas locales.

El arraigo poético de estos agenciamientos escénicos se sustenta en la pérdida, la lejanía y la práctica política, a partir de vestigios y recuerdos de una tradición usurpada, de la recuperación del imaginario colectivo a través del habla cotidiana, amplia, de una nación representada por las ideas sobre sus particulares formas de vida y la inserción participativa del público en el intento de construir el Parlamento, lugar de postulación y concreción de propuestas sobre el modo de organizar a la sociedad y sus prácticas artísticas en torno de tópicos de urgencia nacional como la violencia obstétrica, los derechos de los migrantes, la defensa del agua, la minería a cielo abierto, el trabajo en las calles, la movilidad urbana, las desapariciones forzadas, los derechos patrimoniales, el derecho a la ciudad de las mujeres, la inclusión, el cambio climático, etcétera. El objetivo general, en el que coinciden también estos agenciamientos, es el de acercar el teatro a la gente y hacerlo servir como vehículo e instrumento, a través del cual se descubran las herrumbres de las realidades y de sus representaciones.

El conflicto entre lo privado y lo común articula la emancipación individual frente al deber ser social. Entre la necesidad de contacto y el temor al contagio, la distancia mediada y la cercanía controlada, estas experiencias anticipan la vida en común y generan debates acerca de los deseos injertados.

SIDRA PINO, VESTIGIOS DE UNA SERIE

Proyecto escénico iniciado en el 2012 por el colectivo Murmurante Teatro, con diversos aterrizajes en el espacio público de Mérida, Yucatán, en México.

Se trata del primer trabajo de intervención social que llevó a cabo esta agrupación mediante el acompañamiento en las huelgas, luchas y manifestaciones de los trabajadores de la más importante industria refresquera de la península, la cual había quebrado dos años antes (Barrio de Santiago, Mérida. Fábrica de refrescos Sidra Pino, 1888-2010), dejando sin su fuente de empleo, y sin las respectivas liquidaciones, a los trabajadores que habían fundado su vida en torno de esta corporación con más de cien años de subsistencia; una empresa que por lo demás había sido emblema de un pueblo, y alrededor de la cual se entretejieron memorias y costumbres. Los dos productos principales — el soldado de chocolate, una bebida a base de cacao y leche, y la sidra negra, una gaseosa a base de cáscara de limón fermentada y plátano (había también otros sabores) —, no solo formaban parte de su imaginario, sino también de los sabores propios de las bebidas asociados a la degustación de platillos tradicionales.

La intervención social de Murmurante Teatro consistía en acompañar a los huelguistas a sus asambleas y explicar la problemática por la que estaban pasando los trabajadores, víctimas de la injusticia sindical y del Estado, además de advertir sobre las negativas consecuencias culturales generadas por la desaparición de un ícono yucateco fundamental en su identidad, y sobre el embate que conlleva el riesgo de pérdida de tradición gastronómica.

Con base en la participación y luego de un proceso de investigación y creación, se creó la pieza escénica *Sidra Pino, vestigios de una serie*, cuya génesis está basada en la estética del teatro documental, una forma escénica que en México data de los años treinta del siglo pasado, en lo que sería el primer ensayo de teatro político del llamado Teatro de Ahora, integrado por los autores dramáticos

Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Recientemente, grupos como Lagartijas tiradas al sol y Teatro línea de sombra retomaron esta estrategia para consolidar una teatralidad emparentada con el teatro comunitario y el teatro del oprimido en su impronta de denuncia social como una alternativa de reclamo de justicia.

En *Sidra Pino* subyace el relato sobre el que se construye la narrativa de una comunidad de obreros, de su lucha, pero, además, de los derroteros por un intento de restitución de valores auténticos en contra de las empresas refresqueras transnacionales, mismas que no solamente representan la supremacía de una hegemonía cultural, sino que se apoderan del bienestar y la salud del pueblo, y desarraigan sus enlaces ancestrales.

El territorio que configura Murmurante Teatro con esta pieza escénica sirve de archivo de los tránsitos del recuerdo en aquellas dinámicas familiares, sociales, comerciales o de individuos quienes formaron parte de las historias adheridas a las relaciones con los productos y la refresquera.

Si bien el punto de arranque de la obra se localiza en el acto de la desaparición de la empresa y las luchas laborales derivadas de las injusticias cometidas, lo que se vuelve vital es la rememoración de los afectos vinculados con las bebidas emblemáticas, estos aún arraigados en los paladares y en los cuerpos de quienes tuvieron consigo el sabor de un pueblo. Como espectadores quizá reconozcamos como climático el momento en que presenciamos la transmutación del fantasma en carne y sangre, el personaje central, la bebida Sidra Pino, en torno de la que ha girado el universo entero, es elaborada frente a quienes habitamos allí y nos es compartido, hemos bebido todos de él, logrando así la comunión absoluta. Memoria y archivo se configuran aquí en potencia y consiguen, por el artilugio del teatro, hacer de la historia el torrente vivo de una tradición privada de sus referentes más íntimos. Lo que nos ofrece Murmurante Teatro con este tránsito de los sabores es la experiencia de la afectividad encarnada en la memoria, justo en dos sentidos poco atendidos en la percepción artística como son



Sidra Pino, vestigios de una serie.
Cortesía Murmurante Teatro

el paladar y el olfato. La apuesta de esta agrupación va a contracorriente de la monumentalización de la vista y del oído, por fijar la atención en el gusto como movilizador de una sociedad que advirtió la dimensión de la pérdida.

DEUS EX MACHINA

*Hay algo teatral en la propia historia
de la máquina de Estado.*

[ORTIZ, 2019, P. 28]

En el seguimiento crítico de la puesta en escena, la investigadora del CITRU Andrea Garza, nos da cuenta de cómo

En su momento, nadie dimensionó el peso de las voces que caerían sobre el escenario. *Deus ex machina*, del grupo Teatro Ojo, fue la creación colectiva que las hizo aparecer en el Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque (CCB-INBAL) durante enero y febrero de 2018 en la Ciudad de México. El montaje fue pensado, en sus inicios, como un espacio de discusión pública sobre el futuro del país, uno que se ponía en particular tensión por el año electoral². La máquina escénica se armó de un centro de llamadas telefónicas que contactaba a personas de todos los estados de la república. Se hacían preguntas, y las respuestas, provenientes del otro lado del auricular, bordeaban y expandían temas, experiencias, deseos, malestares y traían de las sombras palabras que ayudaban a pensar lo político desde otros lugares; o, a veces, sólo cargaban consigo la conmensurabilidad de las voces singulares que el teatro intentó sostener. (Garza, 2019, p. 7)

Y, por ende, la agrupación tomó esa misma teatralidad para desmontar la máquina y jugar, desde el teatro, a partir de sus conflictivas para desarticular los mecanismos de poder, control, sometimiento, abuso y toda clase de excesos sobre los cuales se erigen monumentos a las glorias ganadas por medio de la usurpación de las culturas y de la transgresión a los derechos.

Aquí no se trata de crear anti dispositivos ni anti-aparatos, sino de un ensayo por ejercer máquina capaz de hacer máquina, en términos deleuzianos, de atacar de frente un sistema de distribución identitaria, con aquellos otros que se encuentran alejados, para hacer el intento de acercarlos y, con ello, de arrasar para restituir, como la

² Resulta de particular importancia la contienda por la presidencia de la República ese año, que ofrecía la esperanza por el cambio verdadero en favor de las clases sociales más vulneradas y la atención decidida contra las prácticas de corrupción que han tenido al país presa del crimen organizado. Habían pasado ya dos sexenios de transición democrática (PAN), antes del año 2012, que finalmente fracasaron con el regreso de un partido político (PRI) que ostentó el poder por 75 años, en los cuales se incubó una especie de dictadura disfrazada. Con la propuesta del movimiento de renovación nacional (MORENA) se abría un capítulo fundamental para la justicia en todos los órdenes.

divinidad del teatro griego o las apariciones demoníacas del teatro de evangelización en el auto del *Juicio final*, el *Deus ex machina*, que desciende a la tierra al tropel del ejército celestial con el propósito de mostrar y transformar el desastre que ha significado la exaltación de una memoria monumental, contra recuerdos que desde lo individual constituyan colectivos reforzadores de vínculos con narrativas de corporalidades y rostros que han estado ausentes del gran relato y que puedan intervenir en el ámbito de decisión de las instituciones tradicionales.

A través del centro telefónico de llamadas, cada vez que se lograba establecer un contacto, sorprendía escuchar, desde las butacas, las voces lejanas, capturadas desde territorios muy distantes en la República y que a través de preguntas simples — como ¿qué recuerdo tiene de la infancia?, ¿cree usted en la brujería?, ¿cómo es la calle donde vive, hace calor?, ¿qué espera del futuro? — se lograba establecer la conversación que podía durar desde quince minutos hasta una hora. En algunas conversaciones resultaba sorprendente la manera en que las personas aprovechaban la oportunidad que se les daba para hablar, de poner ahí en la escena la expresión de su memoria auténtica forrada de acento, timbre, tono, ritmo y léxico particular característicos de la geografía diversa.

Una de las operadoras comenta: “Me hizo sentir que me encontraba con alguien en el teléfono. Era una sensación de encuentro [...] Que contesten una llamada es como comprobar que hay vida en el mundo [...] Un absurdo en donde el logro es poder hablar con el otro.” (González V., 2019, p. 60)

Previo a la pandemia ya existía la sensación de habitar en mundos confinados, solitarios. Uno de los motores de este ejercicio escénico consistió en la posibilidad de hacer interconexiones con personas que, aunque desconocidas, eran capaces de articular la sensación de acompañamiento a partir de los referentes compartidos, mismos que, ante la escucha atenta, lograban generar un ambiente de compañía en el contexto de las afinidades evocadas por los recintos de la memoria colectiva. Una memoria configurada a partir

de los recuerdos evocados de una infancia habitada en el común de la añoranza de tiempos sobrevividos y de la incertidumbre por el futuro arraigado en la inseguridad, la desconfianza, el miedo y las catástrofes.

Pensada a la distancia, *Deus ex machina* representa lo mismo que le dio origen, al haber intentado construir una máquina de transparencias, una especie de Oráculo que se ha materializado en la comunicación virtual de una llamada a distancia, generando diversidad de formas de contacto y empatías que trascienden las sonoridades de las voces y los ambientes que las envuelven.

Hoy, en la era del Covid-19, con las proyecciones a través de las cámaras, las videollamadas, videoconferencias, webinarios y video conversatorios, aparecen fondos que revelan las formas, siluetas y contenidos de las vidas de las personas, tal como aparecen en sus entornos o bien como cada una de ellas las ha construido.

“Poner un *call center* parte de buscar una respuesta que interrumpa la velocidad de la vida y el tiempo del otro.” (González V., 2019, p. 67) Si parafraseamos esta idea diríamos: así como poner un virus capaz de interrumpir la velocidad de la vida y el tiempo del otro. Esta es una de las grandes proezas del *Deus ex machina*. La pandemia baja a la tierra a manera de hacer esta clase de interrupción. Se trata de una entidad suprema que desciende y pareciera propiciar caos, pero efectúa la revelación misma de un desbarajuste existente, provocado por la misma conflictiva humana, a la que le intenta pausar la velocidad de la vida y su noción del tiempo. “Hay algo en el tiempo que estamos viviendo en el que se necesita abrir lugares de escucha, donde la gente pueda decir cosas”. (González V., 2019, p. 68) El territorio que formula esta pieza escénica invita a ubicar ese lugar donde el espectador halle el sentido de la escucha como un confín impoluto, capaz de permitir conocer el mundo de maneras nuevas, dejando que el sentido ensordecido pueda percibir los sutiles fantasmas que, desde lejos, apelan a nuestra atención.



Deus ex machina

Archivo INBAL — CITRU. Col. Gabriel Morales

EL PARLAMENTO DE LA MEMORIA

Cuando un acto vivencial es poderoso, lo es por político: crea lazos, genera discrepancias, establece relaciones inesperadas y concluye otras.

[ANZURES, 2021, P. 116]

Con el juego de palabras al que alude Rubén Ortiz en la introducción de la bitácora de *El parlamento de la memoria*, en cuanto al deseo de la construcción de un espacio “que pueda dar de qué hablar” (Ortiz, 2021, p. 20), se abren las dos expectativas, una en cuanto a la generación de un espacio que permita al público tomar la palabra y la otra acerca de la necesidad de la trascendencia de este ejercicio escénico,

con el deseo de convertirse en un acontecimiento que se inscriba en el continente archivístico de la memoria escénica mexicana, pero, principalmente, que ese lugar se convierta en un verdadero Congreso, a donde los ciudadanos que acudan puedan hablar y ser escuchados, además de que sus necesidades se conviertan en el constructo de las leyes que les incluyan y protejan. Y da de qué hablar, pues en este escrito hago eco de él, intentando hacer reverberar la intención de aquel ejercicio escénico que pretendió: ser ejercicio democrático y buen pretexto para empezar a mirar las prácticas artísticas como acontecimientos de lo político; considerar que si los parlamentos se han vuelto teatros, se puede hacer de los teatros parlamentos; romper la estructura en la que nos volvemos, como ciudadanos, en meros espectadores sin poder actuar en la escena política; permitir, a quienes se han dedicado a generar procesos colectivos sociales, encontrar en la escena artística también un proceso colectivo social para generar arte.

Es así como esta idea del parlamento surge ante la necesidad de hacer participar a la gente. En México se deja toda la responsabilidad sobre las necesidades de las personas a un puñado de representantes incapacitados para trascender sus ambiciones personales, dejando a la deriva a toda una sociedad silenciada, además de que

... nuestro Congreso no es un parlamento, [nos aclara Melissa Ortiz Massó, especialista en Parlamento Abierto y Gobierno Abierto, egresada de Relaciones Internacionales de la UNAM, y al respecto afirma que] no tenemos un sistema parlamentario, es un Congreso. Cómo migramos a estos espacios parlamentarios o congresionales en los que podemos tener, por un lado, una garantía de apertura de información; que yo, como ciudadana, pueda saber cómo trabajan mis representantes. No son nada más y nada menos que mis representantes, no es un puesto menor. Cómo hacemos entender a la ciudadanía que no es menor esa figura, que esa figura, finalmente, va a plasmar tus necesidades y tus problemáticas en la materia legal y presupuestaria, y no solamente eso.” (Anzures, 2021, p. 40)

El Parlamento se refiere al lugar donde circula la palabra, de alguna manera como el teatro es el lugar desde donde se miran los conflictos humanos. En este parlamento que alude a la memoria, se invita al público a hacer el ejercicio de construir, desde sus referentes y desde sus archivos personales, dinámicas encaminadas a poner en palabra y plasmar en ley los debates individuales, sociales y colectivos. La relación entre historia, archivo y memoria encuentra aquí espacio de discusión y puesta en juego de los referentes compartidos o no, a fin de crear una propuesta común, en donde se da lugar a lo posible en la participación conjunta.

Al ingresar al recinto, los asistentes somos recibidos con el título de congresistas, se nos otorga un gafete que nos acredita para participar en alguno de los grupos parlamentarios, a través de los cuales llevaremos a cabo la tarea de escuchar sobre el tema del día, poner la palabra y construir un marco adecuado para su ejecución legislativa a través de “el poema, con posibilidad de rimar, sin estructura clara, con la posibilidad de hacer un cadáver exquisito; el manifiesto, con una declaración de principios y un plan de acción; la receta, con ingredientes y pasos a seguir; y la forma ley, con apartados y artículos.” (Alcantar *et al*, 2021, p. 81)

El presidente hace la presentación de la sesión con el siguiente credo:

Creemos que se nos dijo que nos alejáramos de la política
para que la política se hiciera lejos de nosotros

Creemos que nacimos en una democracia simulada

Creemos que la democracia simulada ha devastado el cuerpo
de la tierra tanto como nuestros cuerpos

Creemos que pasamos por relaciones que han erosionado
la ternura

Creemos que la lógica del trabajo y la explotación ocupan
casi toda nuestra vida

Creemos que llevamos demasiado tiempo sin escucharnos

Creemos que donde habla el dinero de nada vale la palabra
Creemos que no todo está perdido
Creemos en ti, en aquél, en nosotras
Creemos en quien escucha y aprende
Creemos en nuestros muertos
Creemos en darnos la palabra
Creemos en organizarnos para la vida
Creemos en el ensayo como forma de vida: ensayar la democracia, ensayar la ternura, ensayar el cuidado
Creemos en un Parlamento de la memoria, del futuro, como ensayo para la democracia siempre por venir y siempre aquí.
(Alcantar et al, 2021, p. 74)

La acción y la puesta en ley de la palabra colegiada y colectiva se hace territorio para la salvaguarda de un patrimonio social arraigado en la confianza que se otorga a lo dicho y decidido en conjunto. Se entrena, en la discusión del parlamento, una democracia para el bien común y se experimentan acuerdos posibles para el futuro inmediato.

... mexicanos reunidos en una mesa, discutiendo temas inmediatos de su presente [...] Dar desde el inicio la categoría de “congresistas” a los espectadores y sumergirlos en el ritual parlamentario los “ponía en situación”, de manera que — como lo quería el santo padre ruso — ellas y ellos hablaban y se comportaban con fe y sentido de verdad. “No, congresista, mejor así...” o “Qué les parece, congresistas, si mejor...” fueron frases que inauguraban un espacio singular de enunciación que la ficción permitía, en contraste con el silencio o la polarización de los actuales espacios públicos.” (Ortiz, 2021, p. 19)



El parlamento de la memoria.
Archivo INBAL – CITRU. Col. Gabriel Morales

Conclusión

Cada uno de los miembros de esta sociedad se definía ante nosotros por el lugar que ocupaba entre los demás, y no por sus relaciones con otros entornos, que nosotros ignorábamos.

[HALBWACHS, 2004, P. 29]

La Cartografía del archivo escénico que hasta aquí se ha dibujado nos muestra un territorio por el que hoy circulan las relaciones del teatro con sus públicos. Un teatro que intenta mover a los otros, desencantarlos para que sean capaces de observar y ensayar los caminos de las libertades y las maneras de romper con las estructuras que tienden a cercar y confinar las memorias en archivos cerrados,

solitarios y abandonados, a cambio de la apertura al espacio social, público y común. La acción colectiva y las estrategias comunitarias se vuelven archivos abiertos a una memoria dinámica. Como lo ha sugerido Gustavo Geirola, en el coloquio donde tuvo lugar un primer acercamiento al presente trabajo, respecto de lo que aquí se ha abordado, esta cartografía puede situarse en el lugar marítimo del litoral, ecosistema en donde no es posible la estabilidad o vida sedentaria, sino que representa lugar de paso de partículas arrastradas por las corrientes y tentáculos de corales que atrapan y transforman su propio entorno. Estas entidades escénicas son espacios que permiten flujos de mareas de memorias en tránsito y transformaciones, territorio donde se dan los más fuertes procesos de intercambio de materia y energía. Hábitats muy dinámicos propiciatorios de constantes cambios y evoluciones.

La localización y recuperación de recuerdos que estas agrupaciones (Murmurante Teatro, Teatro Ojo y La Comuna) logran establecer para la conformación de archivos mnémicos se encuentran atadas a marcos sociales reales, mediante los cuales es posible establecer los aspectos problemáticos de la historia oficial nacional y permitir, así, posibles reconstrucciones de memorias, las cuales no son fijas ni monumentales, sino que se complementan, además de que se mueven y transforman constantemente según las prácticas culturales. Es ahí donde estas prácticas artísticas facilitan “la apertura recíproca de las conciencias de los sujetos y la participación de los elementos que componen esta totalidad viva, sin la cual la noción de conciencia colectiva queda desprovista de eficacia operativa”. (Duvignaud, 2004, p. 8)

Estos archivos escénicos toman a la historia instituida para operarla y hacer sobre ella las erosiones que corresponde al teatro hacer, permitiendo establecer un lugar adecuado desde dónde mirar su devenir e intervenirlo a razón de las vicisitudes de un pueblo sostenido por su verdad histórica.

La operatividad comunitaria hace, de sus propios acontecimientos, el instrumental y archivo con que se recomponen y completan los

procedimientos para restablecer la memoria, recuperar lo que ha sido borrado o soterrado bajo los influjos perpetuos de la reiteración de un mismo paradigma que suele sostener un solo punto de vista fijado. Por el contrario, las escenas que se crean con estos agenciamientos intentan forjar rastros de memorias mediante la presentación de testigos que ayudan a recuperar partes perdidas y olvidadas de la historia social, con lo que es posible forjar las narrativas y los relatos compartidos e impedir el olvido causado por la disolución de los pueblos y la omisión de sus fantasmas.

REFERENCIAS

- ALCANTAR, Éricka, PÉREZ, Luis Daniel y MORADO, Mariana. Ensayar la democracia y el procomún desde el teatro: Parlamento de la memoria de La Comuna: Revolución o Futuro. En: *Parlamento de la memoria creación colectiva de la Comuna: Revolución o futuro*, Denise Anzures (Coord.) México: INBAL-CITRU, 2021, p. 66-84
- ALVARO, Diego. Archivo, memoria, política. *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas No. 6-7*. Buenos Aires, p. 207-220
- ANZURES, Denise (Coord.) *Parlamento de la memoria creación colectiva de la Comuna: Revolución o futuro*. México: INBAL-CITRU, 2021. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2661>
- BARRIOS, José Luis. Documentos, aporías y acontecimiento o la comunidad des-obrada del saber”, en: *Documentar para investigar, investigar para documentar. La construcción del conocimiento artístico nacional*, Arturo Díaz Sandoval (Coord.) México: Secretaría de Cultura, INBAL, 2017. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1456>
- CORRADO, Omar. Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología, número 5-6*. Buenos Aires: 2004-2005, p. 17-44.
- DUVIGNAUD, Jean. Prefacio. En: *La memoria colectiva*, Maurice Halbwachs. Traducción: Inés Sancho-Arroyo. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 7-15
- FIGUEROA SAAVEDRA, M. Nuevas aportaciones al estudio transatlántico de la memoria social. *Desacatos no. 58*. México: sep./dic. 2018.
- GARZA GARZA, Andrea. (Coord.) *Deus ex machina creación colectiva de teatro ojo*. México: INBAL-CITRU, 2019. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1845>

- GONZÁLEZ VILLASEÑOR, Paulina. Ring, ring, fragmentos de un proceso escénico. En: *Deus ex machina creación colectiva de teatro ojo*. Andrea Garza Garza (Coord.) México: INBAL-CITRU, 2019, p. 35-96
- HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducción: Inés Sancho-Arroyo. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- LIFSCHITZ, Javier Alejandro y Sandra Patricia Arenas Grisales. Memoria política y artefactos culturales. *Estudios Políticos*, 40. Instituto de Estudios Políticos, Universidad de Antioquia, 2012, p. 98-119.
- MATUTE, Álvaro. La historia como ideología. *Boletín de Enlaces y Difusión de la Coordinación de Humanidades no. 22*. México, Año III, junio de 1997, p. 12-17
- MC. CONACHIE, Bruce. El uso del concepto de hegemonía cultural en la historia del teatro. *La interpretación del pasado teatral, ensayos sobre la historiografía de la escenificación*. Thomas Postleway y Bruce A. Mc. Conachie (ed.) Traducción: Dolores Ponce. México: INBAL, 2010, p. 57-81
- ORTIZ, Rubén. ¿Y si fuéramos máquinas? En: *Deus ex machina creación colectiva de teatro ojo*, Andrea Garza Garza (Coord.) México: INBAL-CITRU, 2019, p. 20-34
- _____. Dar de qué hablar. En: *Parlamento de la memoria creación colectiva de la Comuna: Revolución o futuro*, Denise Anzures (Coord.) México: INBAL-CITRU, 2021, p. 13-20

ENLACES A SITIOS DE INTERNET

Evocación del sabor de la original Sidra Pino Negra: <https://www.youtube.com/watch?v=cjg3zG0TPa8>

Oscar Muñoz, el aliento y la memoria, Yhonathan Virguez: <https://nodoarte.com/2017/01/22/oscar-munoz-el-aliento-y-la-memoria/>

Sidra Pino, Murmurante Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=qIKmxQLerHg>

Arturo Díaz Sandoval (1967) Doctor en Cartografías del arte contemporáneo, Maestro en Investigación de la danza por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor titular del seminario “Historiografía de las artes en Latinoamérica” del Doctorado en Artes (artes escénicas, artes visuales e interdisciplina — DAVEI, INBAL), profesor en el claustro de la Maestría en Investigación Teatral (MIT, INBAL) y profesor del seminario de historiografía en el diplomado “Prácticas artísticas y política” de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, INBAL). Es miembro de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicas (SIBMAS) y de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). Forma parte en los Comités editoriales de las revistas: Investigación Teatral de la Universidad Veracruzana y Arte, cultura y sociedad del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Errancia y creación, movimiento y archivo

PÍA GUTIÉRREZ

Pontificia Universidad Católica de Chile
plgutier@uc.cl

Aquello cuya naturaleza desconocemos por completo suele ser lo que necesitamos encontrar, y encontrarlo es cuestión de perderse.

[REBECCA SOLNIT, 2020, P.10]

En la historia cultural latinoamericana la errancia, como viaje y equívoco, siguiendo a Cécile Quintana (2020), ha sido fundamental para la construcción de un imaginario continental; al menos desde el modernismo cosmopolita de fines del siglo XIX, pasando por la centralidad de las giras teatrales en los primeros años del XX, hasta el reciente “fenómeno Bolaño” inmerso en la “*world literature*”, y análogo a la lógica global de co-producciones escénicas desterritorializadas que han cobrado más fuerza en medio de Festivales. Con esto como antecedente, me pregunto cómo desde la práctica de las artes vivas apelamos hoy a la construcción de imaginarios de América Latina en los ejercicios de la errancia y el tránsito, no solo físico, sino disciplinar, como un proyecto metodológico que señala el movimiento, lo inesperado, la divergencia como una posibilidad de construcción del proyecto artístico y su vinculación con la comunidad que lo circunda. En ese sentido, la pregunta sobre la errancia nace precisamente en medio de la inmovilidad a la que durante el último año la emergencia sanitaria desatada por el virus

COVID-19 nos ha obligado. La movilidad se ha visto restringida, errar se ha dibujado en la virtualidad de las artes como un campo a explorar, cuestión que nos invita a nuevas preguntas en torno a la relación con los medios digitales y la interacción entre personas en vínculo a la práctica escénica.

En este texto, me propongo un acercamiento inicial a estos temas que espero ayude a pensar el asunto de la errancia como eje para trazar cruces de un continente que más que territorio es un proyecto y una perspectiva que se construye en búsquedas constantes. En el trayecto de trabajos anteriores sobre teatro, literatura y archivo, especialmente en la investigación para conformar los archivos de Manuel Rojas (CELICH-UC), Isidora Aguirre (Archivo Patrimonial USACH) y Sergio Zapata (ARDE), la persistencia de la errancia como una estrategia para conformar el trabajo artístico llamaron mi atención¹. Paralelamente a estos movimientos — voluntarios u obligados, físicos y simbólicos —, se visualizaba un borde en que el trabajo artístico encontraba lugar, pero ese lugar parecía muchas veces ser disciplinado por las lecturas materiales sobre lo que se esperaba de la literatura o el teatro y a la vez los cruces que se articulaban en estas prácticas parecían borroneadas en relato más bien oficial de literaturas nacionales. Es en ese sentido que la pregunta sobre la errancia se erige como una perspectiva crítica que busca revisar a largo plazo las huellas de un tránsito constante que quedan registradas en los archivos o en lo que acá llamaré obras/archivo y que nos hablan de un vínculo entre arte y vida de una manera más porosa, flexible y en este panorama esperanzadora.

Es por lo anterior, que escribo estas líneas como un ejercicio para empezar a pensar estos problemas de manera más sistemática y explorar cómo la errancia se convierte en una metodología de creación o un estado que constituye la autoría en el campo de las

¹ Véase, por ejemplo, el texto recientemente publicado en conjunto con María José Barros en la Revista Chilena de Literatura 103: “Naturaleza y vínculos solidarios en dos textos inéditos de Manuel Rojas: Astromelia y “El niño y el choroy””.

artes vivas. Por medio de la revisión de algunos casos específicos de experiencias asociadas al teatro desarrolladas durante el último año, en que la movilidad se ha visto particularmente afectada por las condiciones sanitarias dando paso a la segunda acepción del término, el equívoco. Propongo, por lo tanto, que la exploración de las prácticas teatrales ha encontrado una fisura en que en lugar de reproducir su forma tradicional, ha explorado la particularidad errática en tanto desvío que cuestiona los sistemas de producción de los cuerpos, del encuentro y por lo mismo de aquellas asociaciones a lo común. A modo de ejemplo, pienso en tres casos particulares: lo que ocurrió con el programa Territorios Creativos, en especial con la frustrada obra *Retazos* del Colectivo Los Nominados (2021), que nunca llegó a estrenarse; la particular apertura del proceso de *Cómo convertirse en piedra* bajo el Ciclo Petrificaciones dirigido por la dramaturga y directora Manuela Infante en el contexto del Lab Escénico de Santiago a Mil de enero de 2021 y cuya obra ha sido estrenada solo durante este mes de julio en Venecia; y el proyecto sonoro *Poetas de emergencia* (2021) dirigido por Néstor Cantillana, que consiste en una recopilación de lecturas de poesía de diferentes autores del siglo XX y XXI encarnada en la voz de actrices y actores y que llega digitalmente a oídos de los espectadores como un resabio de un radioteatro o lectura poética que reconstituye la presencia negada. Todas estas propuestas están marcadas por la deriva a la que obliga la Pandemia, y encuentran diferentes resoluciones de acuerdo a sus posibilidades. En estas búsquedas para sobrellevar la imposibilidad de concretar los montajes, o en las estrategias de encuentro exploradas más allá de la experiencia de la obra, los proyectos llegan a experimentar con nuevos formatos, espacios y públicos, a los que me gusta llamar errantes. Todos estos ejemplos se construyen más allá de la primera reacción del teatro trasladado a la pantalla o replicando en la reproducción de videos las estructuras de plataformas *On Demand*. Además, en todos estos casos la teatralidad se construye en la mediación con el archivo, y aparece una expresión de la misma en la frontera de

los sistemas de producción presencial y, en algunas ocasiones, en el borde de las sistemáticas prácticas de difusión y producción del teatro tradicional.

Si bien mis reflexiones sobre literatura, teatro y errancia se enmarcan en un incipiente proyecto — que busca revisar cómo desde los archivos se performan imaginarios de América Latina desde la creación artística en tres periodos a partir de la década de los 60 —, para esta ocasión parto de dicha preocupación para acercarme a la condición errática a la que, paradójicamente, nos ha enfrentado el encierro y la explosión de producciones híbridas durante el último año. Pienso que, ante la precariedad y la urgencia, se propicia volver a discusiones sobre las formas en que entendemos el sistema teatral y los límites de estudios disciplinares o de géneros literarios específicos. En ese sentido, este trabajo se inscribe en el esfuerzo por hilvanar pulsiones de un arte inespecífico, como lo ha llamado Garramuño (2016), o de aportar a los recorridos del Atlas portátil de América Latina del que nos habla Graciela Speranza (2012), más allá de una descripción secuencial o cronológica del archivo o la historia del teatro.

La errancia, inicialmente, la comprendo en una doble dimensión, como *iterare* (viajar) y como *errare* (equivocarse), según nos señala Cécile Quintana (2020, p. 3), lo que otorga un sentido amplio al término, desde el viaje territorial a una condición experimental dada por el derecho a equívoco que la experiencia conlleva. Adicionalmente, Mizubayashi define errar como “ir solo, preferiblemente a pie, de un lugar a otro sin rumbo ni dirección precisa” (2019, p. 24). Así, la errancia fortalece una identidad vinculada al desplazamiento y construye un marco de reconocimiento, inclusive corporal. Celina Manzoni (2009, p. 14) nos ha aclarado que “la errancia pone en crisis los conceptos de nación y frontera [...] ampliando el radio de las ciudades latinoamericanas”, a lo que se puede agregar que, históricamente, es desde ella que se resignifica la figura artística, ampliando el límite de los procedimientos que esbozan, y aquí vuelvo a Mizubayashi, “una comunidad de los que no tienen comunidad” (2019, p. 89).

En ese sentido, me parece importante revisar cómo podríamos en medio de los confinamientos obligados por la crisis sanitaria y del complejo tiempo de movimientos sociales y crisis en nuestros territorios, detenernos en las configuraciones de la errancia como una estrategia para pensar esas identidades continentales que reforzamos o diluimos no sólo a nivel temático, sino en la disposición técnica del teatro reciente. Me dispongo a pensar en este asunto a partir de algunos ejemplos de obras o proyectos realizados durante el último año en Chile, campo que más conozco, y que aportan al reconocimiento de zonas comunes, conflictos o estrategias de asociatividad que confluyen en espacios erráticos. Para esto, y en relación al trabajo que he venido realizando, propongo partir de obras y archivos u obras/archivos (que me parece un término más adecuado en el caso de las propuestas digitales o híbridas) que propician la lectura de estos desplazamientos y podrían ayudarnos a trazar algunas proyecciones para el continente.

La explosión de soportes digitales nos pone ante nuevas presencias y exclusiones que el teatro recompone y significa, y en las que los límites territoriales ofrecen diluirse o al menos serpentear los bordes impuestos a priori. En ese sentido, una brecha se abre a pesar de lo complejo de estos momentos. Lo anterior nos obliga, en nuestro rol de estudiosas del teatro, a mirar más allá de las fronteras nacionales y disciplinares y, por lo tanto, ensayar una reflexión que se amplíe en otras estrategias que propicien pensar sistemas en cruce. Esta discusión no es nueva, Remedi (2005), reflexionando sobre los “modelos de sistema teatral nacional” en su artículo “La escena ubicua” nos aclara que:

La posibilidad de cualquier diálogo presupone un reconocimiento del otro y de los espacios del otro — de la diversidad social — así como de los aportes y de las distintas formas que esos otros escogen para expresarse y representarse, y que en el caso específico del teatro se traduce en formas de representación que la gente de teatro suele descalificar y desestimar como tales. (p. 53)

Precisamente ese teatro central se ha puesto en crisis y, ante la necesidad de volver a instalarse, ha optado preferentemente por la reproducción de videos de obras en sala, la apertura de registros históricos o experiencias sincrónicas por zoom. La mayoría de las veces estas producciones parecen en falta, como una prótesis de lo teatral y no como una experiencia teatral en sí misma. Por el contrario, ante el vacío que dejan los circuitos más oficiales y en plena situación de emergencia, artistas y actores sociales han abierto espacio para una teatral errancia que se transforma en estrategia que podría ampliar la experiencia misma. En el caso chileno, ha habido una explosión de obras/archivos, retomo este término de los trabajos de Flavia Costa (2012) sobre arte digital, que se ha activado durante este periodo de crisis, pero que es heredera de la desestabilización del sistema cultural después del estallido de octubre del 2019. Si en ese momento la urgencia era por estar en la calle y sumar las prácticas de las artes vivas a la Manifestación por una vida digna, durante la Pandemia la obligación de compartimentar los espacios físicamente, y aislarse ante la inminencia de la muerte por el contagio, se volvió la consigna. En esa tensión cohabitan las demandas de dignidad que siguen en un plano central de cara al proceso constituyente que estamos viviendo, pero el teatro, la danza y la performance se han visto agotadas en una ola de precarización del sector cultural que no ha dejado a nadie impávido.

En esa frontera aconteció la versión del año 2021 del Festival Santiago a Mil, pues si bien algunas obras pudieron realizarse con aforos reducidos o en espacios abiertos, la emergencia de nuevas cuarentenas dio lugar a creaciones híbridas. Este formato adelantó algunos cruces que parecían menos evidentes en otros contextos naciendo programas como “Territorios creativos”. Un programa dedicado a la exploración territorial de propuestas escénicas producidas por creadoras y creadores de las diferentes regiones de Chile que asumieron la creación escénica bajo la consigna de explorar la particularidad de los circuitos creativos de su entorno. En particular, “Territorios creativos” respondió al trabajo curatorial de mesas

de gestores culturales y artistas en siete zonas de Chile y dio como resultado siete piezas que entraron a la programación oficial del Festival. La plataforma por la que se accedía a las obras ponía en un mismo territorio digital estas experiencias, a diferencia de otros años en que el teatro de zonas no metropolitanas suele quedarse inscrita en sus ciudades o muy raramente incluidas en la selección nacional. Incluso algunas de estas obras no se montaron físicamente, pero existen en el registro de sus montajes.

En ese sentido la obra *Retazos* (2021) — una instalación de Colectivo Nominados, compuesto por la diseñadora gráfica y artista escénica Karin Encina; el dramaturgo, director y actor Jonathan Alvarado; y el actor, titiritero y realizador escenográfico Cristian Igor — debería haberse montado a fines de enero en los alrededores de Puerto Montt. En esta performance/instalación los tres artistas se congregaban en un espacio abierto a orillas del mar, para crear una obra en Pandemia. La experiencia escénica duraría tres días y los espectadores podrían seguirlo ya fuera por el registro en la plataforma del festival o en vivo acercándose a la instalación. En ambos casos, la movilidad se convertiría en una experiencia importante, el tránsito era lo que articulaba la mirada y la posibilidad de convivencia. Los artistas configuraban una “cartografía sensible del sur” que desplegaban en torno a la vida cotidiana expresada principalmente en la cocina, una a leña que se mantenía encendida durante todo el tiempo en que se creaba esta obra.

En paralelo, los dispositivos digitales, como una hoguera contemporánea, eran la vía de vínculo para quienes estábamos del otro lado de las redes desde otros territorios. Al volver Puerto Montt a cuarentena, la obra fue cancelada en su expresión física y solo perduró un registro que da cuenta de la potencia de su trabajo. La obra existe como archivo, como prueba trunca de una experiencia, como un espacio de paréntesis ante lo que vendrá — actualmente los proyectos de las siete piezas pueden ser visitadas desde el sitio del festival —. En su puesta en espacio digital, los montajes de “Territorios creativos” extendían su territorio, incluso más allá de

los límites nacionales, pero además cuestionaba la centralidad de los relatos y la programación del Festival. El movimiento estaba traspasado también a las formas de producción de la pieza, que contaba con la colaboración del artista argentino Fernando Rubio. Así, el hogar, se desdoblaba en experiencias simultáneas, desplazadas y que componían huellas o piezas del trabajo artístico.

Otro caso interesante es la apertura de procesos creativos que derivaron en experiencias experimentales que extendían la teatralidad a espacios poco convencionales y muchas veces operaban en lógicas de archivo para activarse. Muchas obras no pudieron estrenarse o quedaron con temporadas muy frescas incluso a partir del año 2019. Una de ellas es *Cómo convertirse en piedra* (2021), el último trabajo dirigido por Manuela Infante. En una búsqueda que sigue a *Realismo* (2016) y *Estado Vegetal* (2017) este proyecto se pregunta por un teatro no humano, o más bien no humanista y post antropocéntrico, y busca explorar por medio de la imitación de estructuras minerales la experiencia de seres que no nacen ni mueren, pero que están en constante movimiento. Ante la imposibilidad de estreno, el equipo creativo en el que, además de la directora, participan las actrices Marcela Salinas y Aliocha de la Sotta, el actor Rodrigo Pérez, los diseñadores Rocío Hernández y Pablo Moisés, sumado a un equipo técnico de iluminación, diseño sonoro y coreográfico, se volcó a la realización de un proceso abierto de investigación y conversaciones en torno a los procesos no-humanos que podrían generar nuevas relaciones en la experiencia teatral. Entre los talleres y conversaciones, se levantaron testimonios de experiencias como la Pedagogía Nómada, una experiencia que parte de la experiencia del senderismo y la caminata en que profesores y estudiantes se exponen a la naturaleza, y se relacionan con esta en la construcción de relaciones igualitarias que propician aprender. La escuela sale al territorio, en palabras de Hugo Lino González, y el teatro se convierte en esta conversación que nos hace pensar en aprendizajes y relaciones mucho más inestables y aleatorias.

En ese punto, la plataforma para esta experiencia es la del archivo digital, y se produce material que sostiene la exploración simultánea de espectadores y artistas de manera aleatoria. En paralelo, la caminata, la salida al territorio en tanto medio para el aprendizaje, como indica Hugo Lino González, se vuelve en potencia una experiencia compartida que reconoce en esa actividad una teatralidad en la que la deriva compone la obra a un ritmo personal y colectivo a la vez. Lo nómada se extiende al tiempo y al espacio, y reproduce vínculos como los interespecie de los que habla Haraway, una relación que estaba en la base temática de los últimos trabajos de Infante, y se vuelve experiencial en los ejercicios de conversación y tránsito (digital y físico) al que nos invita *Petrificaciones*; abriendo la posibilidad del teatro como un lugar de nuevos vínculos estratégicos, incluso más allá de lo humano. La ausencia de lo natural, la carencia del conocer en el territorio, se hace evidente en el encierro pero, como bien constata este ciclo, era un estado del que nos habíamos alejado hace ya largo tiempo.

Una de las discusiones que habíamos tenido en las últimas décadas sobre los archivos de artes escénicas, tenía que ver con la dificultad de registrar las artes vivas, apareciendo varias veces la pregunta por cómo archivar un cuerpo. Parece ser que en la producción digital o híbrida la expresión de lo corporal es también diluida, y por lo mismo la experiencia teatral deja residuos que son en sí mismos archivos, y dependen de las lógicas de la archivación para su diseminación. Es por lo mismo una experiencia menos contenable pero más rastreable. Esto no es en sí mismo una condición positiva; claro está que en nuestro continente pone en evidencia la enorme brecha digital que reproduce diferencias sociales e incluso las acrecienta. No solo me refiero a la alfabetización digital, sino a la posibilidad de acceso a dispositivos, al derecho a la errancia y la caminata, a la disposición de tiempo no productivo que nos acerca al teatro y la literatura. Todos estos asuntos se han hecho más visibles a lo largo de estos meses. Poner el cuerpo fue una de las consignas

durante el movimiento social, y parece ser una característica que diferencia nuevamente a las clases durante la pandemia.

La limitación de lo digital nos ha llevado a otras exploraciones que recuperan lo teatral en el límite de la presencia, o en la huella de un cuerpo desplazado en tiempo o espacio. Pienso principalmente en los fenómenos asociados a la voz y la experimentación sonora. La voz, como esa resonancia entre los cuerpos, recompone un estar con y compone la intimidad. En esa línea, algunas experiencias han lidiado con los problemas técnicos asociados a la segregación digital. *Poetas de emergencia* (2021) fue una de las iniciativas en esa línea. Su gesto reside en la grabación de la voz de diferentes actrices leyendo poemas de autores de diferentes épocas y nacionalidades que pueden compartirse en formato *mp4*. La dirección del sonido y la lectura estaban a cargo de Néstor Cantillana y la mezcla de sonido fue hecha por Nicolás Moreno. La lectura como una búsqueda de contacto e intimidad desplazaban lo teatral al contacto desplazado de la voz, un mensaje que llegaba a nuestros oídos en la cita de otras errancias, las que tienen que ver con la performatividad de la lectura poética.

En esta experiencia, la cita a la poesía concreta o a la asociación entre performance y poesía se hace palpable y nos recuerda asociaciones como La orquesta de poetas o la fama de actores como Alejandro Flores como grandes recitadores. En ese sentido, *Poetas de emergencia* apela a la tradición de la lectura en voz alta como un acto de convivio. La circulación de esta voz parece a la vez ser más sencilla en términos técnicos, la emergencia del *podcast* da cuenta de esto, lo que explica tal vez, en parte, la fuerza que ha tomado nuevamente la realización de radioteatros o de pequeñas piezas diseminadas por sistemas de chat como *Whatsap*. Algunos cruces se podrían elaborar en este gesto con lo que ya han hecho realizaciones como Proyecto Quipu en Perú, dirigido por María Court y Rosemarie Lerner, que utilizó el archivo de voz como una forma para el levantamiento testimonial de mujeres esterilizadas ilegalmente durante el gobierno de Fujimori, y que se convirtió en una

base probatoria en casos judiciales ante las violaciones de derechos humanos. Hoy, Proyecto Quipu es además un archivo interactivo que ha sido origen para proyectos cinematográficos e instalaciones.

Eleonora Cróquer propone la categoría de “caso de autor” cuando “un archivo [...] termina convirtiendo el acontecimiento del cual se supone da cuenta [...] en una extraña configuración de texto-con-cuerpo” (2012, p. 107). Si aceptamos entonces que en estas obras la relación con el archivo es fundamental y no subsidiaria, podemos esbozar que la experiencia del desplazamiento construye una corporalidad errante, la que está inscrita en la lógica y condición técnica del archivo mismo. El desplazamiento o la errancia de estas producciones resignifican la teatralidad en la composición de archivos, como una estrategia de creación que comprende tanto el material documental organizado como su carácter simbólico en tanto lugares a disputar. En palabras de Guasch el *modus operandi* que ha caracterizado al archivo desde el siglo XX se figura en dos sentidos, uno es “el principio regulador del nomos (o la ley) y del orden topográfico” y en otro en que responde simultáneamente a “los procesos derivados de almacenar [...] y, a la vez, de olvidar” y que “actúa según un principio anómico (sin ley)” (2011, p. 15). En esa tensión es que las obras propician reordenamientos del orden de lo teatral y a la vez de las lógicas de circulación del teatro. Si bien no puedo decir que esto delinea un nuevo imaginario de América Latina, sí creo que la errancia que se articula en estos procesos creativos afectan la diseminación de las obras y nos llevan a pensar en nuevas estrategias para estudiar y aprender el teatro en esa frontera desdibujada que tanto dice de nuestro continente.

REFERENCIAS

- ¿Cómo convertirse en piedra?*. De Manuela Infante. Dir. Manuela Infante. FITAM, NAVE, Parque Cultural de Valparaíso, Matucana 100. 2021, Teatro a Mil. Obra.
- COSTA, Flavia. “Poéticas tecnológicas y pulsión de archivo”. *Arte, Archivo y Tecnología*. Eds. Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya. Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae, 2012. 93-110.
- CRÓQUER, Eleonora. Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, Venezuela, v. 20, n. 20, p. 89-103, jan./2012.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- GUASCH, Ana María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. 1. ed. Madrid: Akal, 2011.
- MANZONI, C. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. 1. ed. Granada: Alcalá Grupo Editorial, 2009.
- MIZUBAYASHI, Akira. *Breve elogio de la errancia*. 1. ed. Madrid: Gallo Nero, 2019.
- Poetas de emergencia*. De Fundación Teatro a Mil. Dir. Néstor Cantillana. Enero 2021, Teatro a Mil. Performance.
- QUINTANA, C. *Sujetos y escrituras de la errancia en América Latina*. 1. ed. Francia: Editions des archives contemporaines, 2020.
- REMEDY, Gustavo. La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de ‘sistema teatral nacional’. *Latin American theatre review*, Estados Unidos, v. 38, n. 2, p. 51-74, jan./2005.

Retazos: Cartografía sensible del sur. Por Colectivo Los Nominados.
Enero 2021, Teatro a Mil, Región de Los Lagos. Performance.

Santiago a Mil. “Aprendizaje Nómada en Escuela Novomar (Chile)”.
Youtube, Claudio Ramírez. 15 enero 2021. [www.youtube.com/
watch?v=wat5WGPWbzQ&t=209s](https://www.youtube.com/watch?v=wat5WGPWbzQ&t=209s).

SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes.*
1. ed. Barcelona: Anagrama, 2012.

SOLNIT, R. *Una guía sobre el arte de perderse.* 1.ed. Buenos Aires:
Fiordo, 2020.

SOBRE AS AUTORAS E AUTORES

Alicia del Campo (CHILE/EEUU)

Profesora titular del Departamento de Romance, German and Russian Languages and Literatures en California State University, Long Beach. Antropóloga (U de Chile) y Doctora en Literatura (University of California, Irvine). Es autora de *Teatralidades de la Memoria: Rituales de Reconciliación en el Chile de la transición* (Santiago/Minneapolis, Mosquito 2004), y co-autora (Daniela Capona) de “Figuraciones del mal: agresores y violencia política en el teatro chilenos contemporáneo” (2019) a. Su investigación se centra en una mirada interdisciplinaria que une antropología simbólica y estudios teatrales con un enfoque en las teatralidades sociales y su relación con la memoria y los derechos humanos.

Arturo Díaz Sandoval (MÉXICO)

Doctor en cartografías del arte contemporáneo, Maestro en investigación de la danza por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor titular del seminario “historiografía de las artes en Latinoamérica” del doctorado en artes (artes escénicas, artes visuales e interdisciplina — DAVEI, INBAL), profesor en el claustro de la Maestría en Investigación Teatral (MIT, INBAL) y profesor del seminario de historiografía en el diplomado “prácticas artísticas y política” de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, INBAL). Es miembro de la Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de Artes Escénicas (SIBMAS) y de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). Forma

parte en los Comités editoriales de las Revistas: *Investigación Teatral* de la Universidad Veracruzana y *Arte, cultura y sociedad* del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística — CIDEA — de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Fátima Costa de Lima (BRASIL)

Professora titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Integra a linha de pesquisa “Imagens Políticas” e coordena o projeto “Imagens Políticas no Carnaval e no Teatro” e o Programa de Extensão Universitária “NEGA — Negras Experimentações Grupo de Artes”, assim como os grupos de pesquisa “Imagens Políticas — Poéticas Políticas da Cena Contemporânea”, com Stephan Baumgärtel e “História e Arte — Imagens Políticas”, com Ana Lucia de Oliveira Vilela. Integra o “NEBEN — Núcleo de Estudos Benjaminianos”, que une pesquisadoras e pesquisadores brasileiros que têm como referência teórica o pensamento crítico de Walter Benjamin, e também o “REAL — Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas”. É atriz, cenógrafa e figurinista dos coletivos teatrais Inclassificáveis e Embróglio, além de ritmista do coletivo carnavalesco Bloco Africatarina, de Florianópolis.

Gustavo Geirola (ARGENTINA/EEUU)

Hazel Cooper Jordan Chair in Arts and Humanities; además, es director e investigador teatral, Profesor en el Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas de Whittier College, Los Angeles, California. Obtuvo su Profesorado en Letras en la Universidad de Buenos Aires y su doctorado en Arizona State University. Ha enseñado en la Universidad de Salta, Sede Regional Orán, en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán; en The Catholic University of America, en Washington D.C. y en Arizona State University. Autor de *Teatralidad y experiencia política en*

América Latina (2000), *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente* (2016). *Dramaturgia de frontera/ Dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México* (2018), *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral* (2019) y *Grotowski soy yo. Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe* (2021). Es co-editor con Lola Proaño de los tres volúmenes de la *Antología de teatro latinoamericano 1950-2007*, publicada en 2010 por el Instituto Nacional de Teatro de Argentina y de *¡Todo a pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos* en 2016. Ha publicado seis volúmenes de *Arte y oficio del director teatral en América Latina* con entrevistas a directores de las Américas.

Gustavo Remedi (URUGUAY)

Doctor en Literatura de España y América Latina y en Estudios comparados de sociedades y discursos, por la Universidad de Minnesota, Minneapolis (1993). De 1994 a 2011, Profesor de Literatura Latinoamericana en Trinity College, Hartford, Connecticut. Desde 2011, Profesor Titular del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, Instituto de Letras, FHCE-UdelaR, Uruguay. Es autor de numerosos artículos, capítulos y ensayos publicados en revistas y libros de crítica literaria y cultural. Publicó *Murgas: El teatro de los tablados* (1996); *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas, 1910-1930* (2009), en coautoría con Daniela Bouret, y *Vista desde el Norte. Sinopsis de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos* (2011), así como las compilaciones: *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2009), con Roger Mirza; *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (2015); *Vistas cruzadas. Los estudios latinoamericanos en Estados Unidos en la década de los 90* (2016); *Los lenguajes de la memoria: teatro uruguayo e historia reciente* (2017) y *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (2020).

José Ricardo Goulart (BRASIL)

Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Professor, ator, pesquisador e produtor cultural. Interage com a Cia. Embróglio, Coletivo Inclassificáveis e núcleo de coordenação do FITA — Festival Internacional de Teatro de Animação (SC). Possui interesse nas áreas da arte da performance e do teatro contemporâneo, sobretudo no que tange às suas relações com a memória/memória histórica na América Latina. Publicou artigos e capítulos nos quais refletiu sobre suas práticas artísticas e seus objetos de estudo em periódicos e livros da Argentina, Brasil e Espanha. É membro do Núcleo de Estudos em Literatura, oralidades e outras linguagens (NELOOL/UFSC) e do grupo de estudos Poéticas Políticas da Cena Contemporânea (Imagens Políticas/UDESC).

Lola Proaño Gómez (ECUADOR/ARGENTINA)

Profesora Emérita de Pasadena City College, es PhD. en teatro y poesía latinoamericana en la Universidad de California Irvine. Master en filosofía en la Universidad del Estado de California, Los Angeles y Doctora en Filosofía por la Universidad Católica de Quito. Ha publicado *Poética, política y Ruptura: Argentina 1966-73* (Atuel, Buenos Aires, 2002); *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano: 1950-2007* (Gestos, Irvine, 2007 y 2ª edición: *Desarticulaciones escénicas del neoliberalismo de la escena latinoamericana* (Celcit, 2019); *Feminismo y teatro en Latinoamérica*. (Editorial Académica española, 2012); *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (Biblos, Buenos Aires, 2013); *Antología de teatro latinoamericano: 1950-2007* (Instituto Nacional de Teatro Argentina, 2010 — 3vs.); *Todo a pulmón. Entrevistas a diez teatristas argentinos*. (co-edición y Prólogo Proaño, Lola & Gustavo Geirola) Argus-a. Buenos Aires-Los Angeles, 2014 y *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente* (co-edición Proaño Lola & Lorena Verzero). Editorial Argus-a. Buenos Aires-Los Angeles, 2017. Proaño Gómez tiene además numerosas publicaciones en revistas profesionales en

EEUU, España, Ecuador, Chile y Argentina y ha dictado Seminarios de posgrado en Ecuador, Argentina, Uruguay y Brasil.

Lorena Verzero (ARGENTINA)

Es Investigadora Adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), con sede en el IIGG (Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA; Magíster en Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras con especialidad en Teoría Literaria, UBA. Es directora del Programa de Posgrado en Prácticas Artísticas y Política en América Latina (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Profesora Titular de la materia Semiología en UBA XXI y Profesora a cargo del Seminario de Elaboración de Tesis, Maestría en Teatro (Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires). Ha dictado cursos de grado y posgrado en diversas universidades nacionales y extranjeras. Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, política y sociedad en la historia reciente de América Latina, y en los estudios sobre memorias teatrales. Coordina el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Es autora de *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años '70* (Biblos, 2013). Recientemente editó *Mutis por el foro: Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, junto con Lola Proaño Gómez (ASPO, 2020) y *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (Clacso-IIGG, 2020), junto con Pietsie Feenstra.

Luiz Gustavo Bieberbach Engroff (BRASIL)

Doutor em Literatura pelo PPGLit/UFSC — Universidade Federal de Santa Catarina. Professor dos cursos de Artes Visuais e Teatro da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). Artista-pesquisador,

ator, diretor teatral e produtor cultural. Fundador da Cia. Embróglio (ex-Apatotadoteatro) e participante dos seguintes coletivos: Coletivo Inclassificáveis, Grupo Imagens Políticas e Fazendo FITA Cia. Artística, todos sediados em Florianópolis/SC. Vice-líder do Núcleo de Estudos em Literatura, oralidade e outras linguagens (NELOOL/UFSC). Publicou artigos e capítulos de livros que versam sobre teatro de animação, encenações latino-americanas e corpo em cena.

Mauricio Barría Jara (CHILE)

doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Profesor Asociado y Director de la Escuela de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Dramaturgo e investigador en el campo del teatro y la performance. El 2014 publicó *Intermitencia. Ensayos sobre performance teatro y visualidad*, Ed. Universitaria. Ha publicado más de una treintena de artículos en libros y revistas en Chile, Brasil, Argentina, Francia y Estados Unidos. Actualmente es investigador responsable del proyecto “Resituando la noción de lo político en el Teatro Chileno actual” (FONDART) y “Intensidades de presencia: tiempo, percepción y contracciones en la performance contemporánea”. (FONDECYT).

Pablo Cisternas Alarcón (CHILE)

Es investigador teatral, y se ha desempeñado en distintos roles en el ámbito de la creación. Actualmente es investigador del Núcleo Milenio Arte, Performatividad y Activismo (NMAPA), miembro de la compañía teatral De Subsuelo, integrante de Colectivo Interdicta y profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación abordan metodologías de investigación en artes; el vínculo de prácticas escénicas y nuevos medios; gestión y producción teatral; visualización de procesos creativos en artes escénicas; y activismos del Chile actual. Sitio: <https://pablo-cisternas.blog/>

Pia Gutierrez (CHILE)

Doctora en Literatura y actualmente trabaja como académica de la Facultad de Letras y la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Es parte del Colectivo ARDE que promueve la consolidación y visibilización de archivos de procesos artísticos en un espacio abierto y en conjunto con las comunidades (www.proyectoarde.org). Ha investigado principalmente sobre el vínculo entre artes vivas, literatura y archivo en el contexto Latinoamericano.

Rocio Galicia (MÉXICO)

es investigadora titular del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, donde coordina la línea de investigación “Cuerpos, fronteras y violencias”. Algunos de sus libros son: *Dramaturgia en contexto I* (2007), *Casi muerte, casi vida. Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México* (2011) y *Dramaturgias fronterizas* (2018). Se ha desempeñado como profesora desde 2009 en diversos posgrados en teatro, letras, historia y artes. Lidera diversos seminarios y grupos de investigación centrados en la formación de jóvenes investigadores. Es integrante del Comité Científico de la Revista Española de Investigación Teatral *Anagnórisis* y del Comité Científico de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral.

Stephan Baumgartel (BRASIL/ALEMANHA)

Professor associado da UDESC — Universidade do Estado de Santa Catarina, onde leciona disciplinas da área da história do teatro, estética teatral e dramaturgia. É idealizador e coordenador do projeto “Encontro com Dramaturgo” da UDESC, que convida regularmente dramaturgas e dramaturgos brasileiros a dar palestras e administrar oficinas. Enquanto investigador, se interessa principalmente pela escrita teatral brasileira contemporânea e por modalidades não-miméticas para encenar textos teatrais, pensando os procedimentos, poéticas textuais e cênicas como possíveis estruturas

sintomáticas de seu contexto social e ao mesmo tempo os gestos de intervenção atrelados a eles.

Victor Viviescas (COLOMBIA)

Es Director de Teatro Vreve — Proyecto Teatral en Bogotá y profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito al Departamento de Literatura. Ha sido Coordinador Académico de la Maestría en Escrituras Creativas; y actualmente lo es de la Maestría Interdisciplinaria de Teatro y Artes Vivas.



1ª edição
impressão
papel miolo
papel capa
tipografia

dezembro 2021
meta
pólen soft 80g/m²
cartão triplex 300g/m²
arnhem e sonny gothic

Después de *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (Editorial ASPO, 2020), esta segunda publicación del colectivo de REAL, *Ensayando la mirada latinoamericana: insistencia de una escena situada*, reúne diferentes ejercicios académicos que reflexionan sobre América Latina y sus teatros desde nuestra posición situada; al mismo tiempo ejercita la mirada del lector con el propósito de revelar las realidades sociopolíticas, históricas y culturales de manera dialéctica, resistiendo el impulso erosivo del neoliberalismo y el imperialismo del discurso académico europeizante. Como acto de amistad, este libro también vuelve a entrelazar los pensamientos de esta red de estudios, creando vínculos afectivos entre varios países de América Latina a través de un conjunto de investigadores que celebran los saberes de los territorios que habitan y que la escena intenta vislumbrar.

El Manifiesto que abre el volumen es la materialización de este nosotros en una red de diversidad y solidaridad que vincula nuestras experiencias dolorosas y esperanzadoras de la vida en América Latina con una búsqueda conceptual por escrituras capaces de hablar, desde el afecto y el pensamiento, de nuestras realidades. En su concreción formal, este Manifiesto habilita diversos itinerarios de lectura, y extiende una invitación a los lectores para que las búsquedas plasmadas en los ensayos reverberen en sus propias indagaciones.

Ensaio Iando
LA mirada
rada Latino-
americana:
latino
americano:
cana:
stencia
encia
ma
insistências
de uma
ESCENA
situada



mórula
EDITORIAL

ISBN 978658646475-7



9 786586 464757