



29
BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Interacciones
entre arte y vida
en las artes
escénicas
del siglo XXI



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
ene-jun 2022



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

29

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS
CRÍTICAS

MENDOZA
ene-jun 2022

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arca.revistas/>

<https://www.instagram.com/arca.revistas/>

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

Fotocollage de tapa de Clara Muñiz, a partir de imágenes de uso libre con atribución, de Allec Gomes, Daniels Joffe y Hulki Okan Tabak, en Unsplash.com.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 29 (2022), ene-jun.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Editoras:

Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Correctoras: Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina),

Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Gestión OJS:

Facundo Price (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Nota editorial

Notas sobre el teatro como actividad esencial: lo inaudito.....	7
Luis Emilio Abraham	

Dossier: Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI 19

Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI.....	21
Laura Fobbio, Germán Brignone y Micaela van Muylem	

Rara teoría de la distancia	33
Olga Martí	

Vidas (in)documentadas: apuntes para la cartografía de un archivo de un artista de performance	56
Marcelo Silva Cantoni	

La Guerra de Malvinas en el teatro argentino (1982-2007): memorias y representaciones	80
Ricardo Dubatti	

Los significantes escénicos resonantes como marcas de autorreferencialidad en la construcción de cartografías teatrales	101
Mario Alberto Palasi	

La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa	117
Elina Martinelli	

<i>La casa del peligroso arcoíris</i> : desmontando nuestra trinchera escénica	132
Jessica Castagnino, Mariano Emmanuel Cervantes y María Lucía Munizaga	

Estudios 157

El testimonio de mujeres militantes durante la dictadura: un acercamiento a *Putas y guerrilleras*, de Miriam Lewin y Olga Wornat..... 159
María Ludmila Alcoba

A propósito de la duda, de Patricia Zangaro: dramaturgia e identidad 179
Federica De Filippi

Entrevistas 193

Dirigir: un acto de amor. Entrevista a la directora teatral María Godoy 195
Verónica Manzone

ACERCA DE ESTA REVISTA 217

Notas sobre el teatro como actividad esencial: lo inaudito

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Cuando recibimos el año pasado la propuesta del Dossier *Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI*, no pudo parecernos más oportuna. Llevábamos un año de nostálgica abstinencia de teatro y esto tenía que ver con algo drástico que estaba pasando en nuestra vida social. Todas las personas que nos hemos involucrado con el teatro, haciéndolo, mirándolo, investigando, teníamos claro que, al igual que el resto de las artes escénicas, no existe sin una reunión física. Teníamos ese saber, y no de una manera meramente especulativa sino arraigado en experiencias de las que habíamos participado en cuerpo y alma. Pero, ante el impedimento para disponernos a atravesar una nueva experiencia del mismo tipo, eso que ya sabíamos cobró de repente una dimensión *inaudita*.

Pensemos esto retomando unas palabras de quienes coordinaron el dossier de este número 29 de *Boletín GEC*, Laura Fobbio, Germán Brignone y Micaela van Muylem, que enseñan e investigan en la Universidad Nacional de Córdoba. En su artículo introductorio, definen la categoría de interacción, que es la que rige e imprime una dirección a su propuesta, como “interpelaciones e intercambios [...] de acciones que trazan los vínculos entre todos los seres –humanos y no humanos– que componen la escena”. Como explican en ese mismo artículo que abre el dossier y como se advierte recorriendo los diversos trabajos que lo integran, en las artes escénicas esas “interacciones entre arte y vida” son múltiples. Usemos la categoría por un momento para pensar situaciones en que la clase de interacción presencial que es definitoria de las artes escénicas pueda provocar un problema. También son múltiples y además imprevisibles: no puedo prever ni la cantidad ni la cualidad de los posibles embrollos. Una actriz se enferma y alguien tiene que

aprenderse rápidamente su papel o el público se quedará sin función y el grupo de artistas sin el dinero de las entradas. Un actor se olvida de su parte y la compañera tiene que hacer algo para salir del paso sin saber de antemano cuál será el resultado: si logran que no se note en absoluto, estupendo, pero tal vez el público se conmueva especialmente si advierte que, a pesar del fallo, surgió de la interacción algo significativo que no estaba en el plan. Esas y miles de posibilidades que ni siquiera se me ocurren tienen que ver con *lo imprevisto* y están en las raíces de las artes escénicas como modos de interactuar. Pero el problemón en que se vio sumido el mundo de la escena durante la pandemia fue diferente y me atrevo a decir incluso que fue todo lo contrario: no era imprevisible. Lo que se volvió peligroso y se vio dificultado fue justamente el tipo de interacción presencial del cual dependen las artes escénicas para ser lo que son y, ante ese contexto, como sociedad, no nos resultó extraño que esas prácticas se suspendieran casi sin deliberación ni debate en los medios, salvo cuando un grupo de artistas se movilizó para visibilizar su estado de emergencia laboral, tal como había ocurrido antes con muchos otros sectores. (Me restrinjo a contar lo que pasó en la Argentina.) Era necesario tomar decisiones para salvar vidas y eso no es lo que estará en discusión acá, sino que no nos haya escandalizado que las artes de la vida se vieran tan afectadas justamente porque cuidar la vida ya no era prioridad desde hacía tiempo. Tampoco fue asombrosa la manera atolondrada que tuvimos de decir sí a las pantallas cuando dictaban lo que era actividad indispensable en nuestra cultura. Por el contrario, todo fue completamente previsible si tenemos en cuenta que, más allá de las medidas de emergencia, el mundo siguió obedeciendo a causas profundas que nos arrastran desde hace mucho a establecer relaciones sociales cada vez más mediadas y más dependientes de quienes poseen los medios. Pero tampoco va a ser el objetivo principal de estas páginas profundizar en esta crítica. Me voy a dejar llevar, en cambio, por algunas respuestas imprevisibles y algunas cosas inauditas que surgieron en el mundo del teatro durante el confinamiento.

Saliéndome de la costumbre de escribir estos editoriales de modo breve, expeditivo, neutral, limitándome a presentar el contenido del número y, por lo tanto, refrenando mi propia subjetividad y mi pensamiento, voy a extenderme más de lo usual para ensayar algunas notas personales, pero en diálogo con los trabajos que se publican acá e integrando en mis reflexiones algunos núcleos significativos de los artículos, que me han movilizado mucho. Sobre el número en general, cabe decir simplemente que tiene una organicidad poco habitual, ya que el tema “interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI” vincula no

solamente los siete trabajos del dossier (que contiene, además del artículo introductorio de la coordinación, valiosas contribuciones de Olga Martí, Marcelo Silva Cantoni, Ricardo Dubatti, Alberto Palasi, Elina Martinelli y un trabajo en coautoría de Jesica Castagnino, Mariano Cervantes y Lucía Munizaga), sino casi todos los textos del número y, si consideramos las interacciones entre arte y vida sin necesidad de que se hable de artes escénicas, todos sin excepción. Además del dossier, se incluyen en este número dos artículos que fueron enviados para la sección Estudios, que es de temática abierta: un trabajo de Ludmila Alcoba Campos sobre el testimonio de presas políticas argentinas que durante la última dictadura sufrieron una clase particular de violencia por ser mujeres, especialmente centrado en *Putas y guerrilleras*, de Lewin y Wornat; y un artículo de Federica De Filippi que, a través del análisis de la obra teatral de Patricia Zangaro que inauguró Teatro x la Identidad, se pregunta por los aportes de ese movimiento teatral en la elaboración de las secuelas identitarias provocadas por el secuestro de bebés en años de terrorismo de Estado. En la sección Entrevistas, por último, el diálogo entre Verónica Manzone y la directora teatral María Godoy establece con la temática del dossier relaciones estrechas, múltiples y ricas.

Para retomar mis notas sobre algunas cosas inauditas que surgieron durante el cierre de los teatros, quiero referirme brevemente a la organización del dossier. En el ámbito de la investigación teatral, una reacción inmediata, muy visible y bastante generalizada en ese tiempo de *teatro impedido*, fue adoptar como objetos de estudio las alternativas que, haciendo diversos usos de los medios digitales, surgieron como intentos de suplir las prácticas escénicas por parte de quienes vieron interrumpida su actividad artística. A la hora de planear el dossier, nuestrxs colegas de la Universidad Nacional de Córdoba parecen haber optado por dejar a un lado o en un segundo plano las preocupaciones vinculadas con ese contexto inmediato de pandemia, a pesar de que planearon su propuesta en pleno 2021, cuando todo estaba todavía en la mira. Creo que ese es uno de sus tantos aciertos. No es que la problemática esté ausente. En el dossier hay algunas referencias directas y también algunos momentos en que esta crisis artística provocada por el peligro del contagio se deja intuir, intencionalmente o no, detrás de ciertas palabras: Fobbio, Brignone y van Muylem, por ejemplo, se refieren a las artes escénicas como aquellas que “se sostienen en la interacción entre cuerpos vivos, en presencia, *compartiendo respiraciones*”. Más allá de estas alusiones que aparecen de tanto en tanto y no dejan de producir significado, lo que ocurrió durante el confinamiento no es el tema del dossier. Sin embargo, si alguien quisiera ponerse a pensar argumentos para fundamentar otro tipo de decisión

sobre estas actividades artísticas ante cualquier eventual impedimento, por una pandemia o por cualquier otra causa, los diversos artículos ofrecen materiales para hacerlo: aunque ese no sea el propósito, hay en ellos por lo menos algún momento en el que puede advertirse un especial interés por explicar de qué manera tal o cual práctica escénica de la que se esté hablando (drama, biodrama, performance, *clown*, etc.) es capaz de intervenir en diversos aspectos problemáticos de la vida social justamente por su carácter de actividad física y presencial. Esto no es nuevo en el ámbito de la investigación teatral. No es noticia que suela asignarse a artes como el teatro una función indispensable en un contexto en que nuestras relaciones con el mundo, nuestro contacto con las causas que movilizan la historia y nuestros vínculos sociales se vuelven cada vez más inasibles, desrealizados, fantasmagóricos y por ende controlables, pero los efectos de la pandemia provocaron que ese problema adquiriera una inminencia inédita y eso quizás podría incidir en los lectores y las lectoras de este número cada vez que se alude a esos u otros rasgos del mundo contemporáneo, por ejemplo en las siguientes palabras de Olga Martí:

Con el mundo de lo esperable aludo al mundo pautado de antemano en todas sus facetas [...]. Un mundo de clichés que viajan a una mayor celeridad que nunca por medio de imágenes y palabras vacías impulsadas por el desarrollo tecnológico y digital [...]. Un mundo en el que todos nos movemos rápido y juntos, pero cuyo movimiento no resulta ni en una vida *buena* ni en una mejor conexión. En definitiva, [...] a la consecuente expropiación de la vida, que ha sido ya ordenada y dispuesta para que se reproduzca, como si de un *casting* se tratase, antes de que nosotros ni siquiera aparezcamos.

Ya sabíamos que el modo de producción del teatro no nació de esa cultura que describe Martí, aunque esta lo haya acogido y lo haya integrado hasta cierto punto, pero con la pandemia nos quedó mucho más claro que, en este mundo que no ama lo inesperado, conservar el teatro no está previsto y de repente el teatro se nos volvió algo inaudito, en el sentido en que usa ese concepto Chiara Zamboni. Trabajando con textos de Simone Weil y con un interés político basado en la convicción de que hay relaciones continuas entre el plano de las palabras y el plano de nuestras obras, Zamboni se pregunta qué es la realidad y responde lo siguiente: “la realidad es la relación entre lo que está presente y lo que no es posible, es decir, el lugar vacío que existe pero que no podemos tocar con las manos” (1996: 24). En esa misma línea, se encuentran sus ideas sobre *lo imprevisto o lo inaudito*: llama así a esa otra cara de la realidad que no está, pero sin la cual nuestro

conocimiento de la realidad queda incompleto, porque “lo real se expresa en la relación” entre lo que es, *en determinado orden*, y lo que en él es inaudito o imprevisto (26-27). Alteré levemente la cita generalizándola, porque Zamboni se refiere específicamente al orden patriarcal y, aunque también puede pensarse en sus relaciones con el patriarcado lo que estoy diciendo, en la medida en que el capitalismo aprovechó y refuncionalizó algo que ya estaba disponible, desarrollar eso requeriría demasiado espacio. Lo que me interesa en todo caso es rescatar una propiedad que Zamboni atribuye a lo inaudito. Saber que algo existe y, sin embargo, no es posible en determinado orden, produce una fuerza especial y, si había dicho Zamboni que la realidad aparece en la relación entre lo presente y lo imprevisto, luego aclara: “En esta relación, la fuerza de lo que no puede ser es mayor que la de lo que está presente. Por ello, en la complejidad de lo real, esa fuerza alumbró de sentido el presente mismo” (24-25).

Nada me parece más apropiado para explicar lo que ocurría con las prácticas alternativas que se inventó la comunidad teatral durante el confinamiento, su sentido más fuerte. Se ensayaron numerosos experimentos técnicos y conceptuales para encontrarle una salida a la situación utilizando el “espacio” virtual y, en muchas de esas obras, se trataba de generar algún tipo de referencia al teatro o de producir cierta sensación de teatralidad para señalar lo que en ese presente no era posible y, sin embargo, existía con la intensidad y la evidencia de lo que estuvo presente hasta ayer. Creo que, más allá del ingenio, los pequeños triunfos, las magias parciales o los aciertos que pudieron haber tenido algunas de esas experiencias (confieso que en general no me atraparon y nos las frecuenté mucho), el sentido más fuerte que surgía de ellas, intencionalmente o no, provenía de saber que las estaba haciendo gente de teatro. No se sabe qué pasará con esa clase de producciones. Tal vez continúen indefinidamente, se transformen y lleguen a tener su nombre propio, una identidad estética, pero mientras se mantuvieron cerradas las salas era difícil evitar la sensación de estar frente a un *teatro suplente* o un *no teatro* antes que ninguna otra cosa, un tipo de práctica cuyo mayor efecto era insistir en que se trataba de una acción de los creadores y las creadoras de la escena en un momento en que esas artes se habían vuelto decididamente inauditas.

La interrupción de las artes escénicas durante la pandemia y la repentina hipermediatización de la sociabilidad provocaron que algunas verdades ya conocidas se vivieran con una intensidad capaz de generar ideas imprevisibles. Más que esas prácticas no teatrales a las que acabo de referirme, el caso más contundente que conozco es la solicitada que escribió Javier Daulte pidiendo, con una fuerza

asombrosa que nadie se habría animado a predecir un año antes, que “la praxis presencial del arte”, incluido el teatro por supuesto, se declarara como una de las actividades esenciales, es decir, aquellas cuya continuidad debe ser garantizada por el Estado: “Primero legitimemos esa condición del arte en nuestra sociedad. Que se oficialice esa afirmación. Que ese gesto llame la atención. Que deje a unos cuantos desconcertados. Luego discutiremos su implementación y alcances” (Daulte, 2020). El argumento de mayor generalidad, es que esas prácticas son “uno de los fenómenos indispensables para el funcionamiento de una sociedad”, sobre todo en tiempos en que “la praxis presencial del arte” ya es escasa, no solo a causa de la pandemia: “En la medida en que no somos parte de una red de lazos creados por la praxis artística, se genera una ansiedad que el capitalismo quiere aplacar, infructuosamente, a través del consumismo salvaje” (Daulte, 2020). ¿Por qué sería mejor la sociedad si el arte tuviera mayor intervención en la construcción de las relaciones? Porque el arte promueve procesos de empatía y mecanismos identificatorios que, en nuestra época, no suelen darse en otras actividades, ni siquiera se parecen a los que producen otras prácticas, y esos mecanismos pueden incidir positivamente en nuestros vínculos. Según Daulte, mientras que en otras actividades (no artísticas) suelen generarse repetida y automáticamente identificaciones que ya están pautadas y, por lo tanto, la formación de la propia subjetividad se escapa del control del individuo, el arte estimula un tipo de “catarsis indeterminada [...] que se relaciona con emociones la más de las veces inéditas para cada sujeto en particular y que genera una identificación impensada con el otro”.

Valdría la pena comparar estas ideas de Daulte con diferentes planteos que aparecen en los artículos de este número de manera más detallada de lo que puedo hacer acá, porque a través de esa operación podrían explicarse algunas divergencias entre las voces que resuenan en la teoría teatral contemporánea. Pero voy a tener que limitar al máximo la cantidad de información. El enunciado de Daulte tiene dos partes: 1) un diagnóstico de nuestros males sociales, descriptos como la reproducción automática de identificaciones prefabricadas que el sujeto no maneja y sobre cuyo origen ni siquiera suele preguntarse, lo cual lleva al auto-desconocimiento y a la desconexión con el otro; y 2) lo que ofrece el arte para contrarrestar esa situación, explicado consecuentemente como mecanismos identificatorios indeterminados que pueden llevar a un sujeto a sorprenderse experimentando una identificación inaudita, aunque sea parcial y fugaz. Si consideramos ahora, de manera general, los artículos que se publican en este número, sorprende lo siguiente: la coincidencia con el problema sintetizado en el

punto 1 es abrumadora, pero no pasa lo mismo con la posible solución apuntada en el punto 2. Prácticamente en todos los artículos hay referencias explícitas a ese problema social al que alude Daulte, en términos parecidos o más o menos compatibles. A veces se trata de referencias breves, como sucede en el trabajo de Silva Cantoni cuando analiza los estereotipos sociales que el artista mexicano Guillermo Gómez-Peña incorpora en sus performances para exhibirlos y trabajar sobre ellos, o en el estudio de Ricardo Dubatti sobre las representaciones dramáticas de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino, donde se describe la memoria social como un proceso que “exige desconfianza [...] ante el peligro de su potencial cristalización”. Otras veces el problema adquiere un desarrollo extenso y sostenido, como vimos en Martí y como ocurre también en el artículo de Alberto Palasi, en el que se retoman categorías del neomarxismo y del psicoanálisis para explicar las determinaciones socio-culturales que limitan los procesos creativos y los procesos de recepción de los sujetos. En cambio, llama la atención que, a pesar de la similitud en el diagnóstico, no ocupe un papel equiparable el análisis de ciertos aspectos de las obras que podrían estimular procesos identificatorios más autónomos e imprevistos, o por lo menos que el énfasis no esté puesto en ellos. No quiero decir que el tema esté ausente. Hay referencias breves en el “desmontaje” que proponen Castagnino, Cervantes y Munizaga de su biodrama sobre disidencias sexuales, por poner un ejemplo; y hay una excepción contundente en el estudio de Elina Martinelli sobre la payasería, que se centra justamente en estas cuestiones cuando analiza los procedimientos de animización y subjetivación de los objetos, o cuando describe en detalle el proceso de formación de payasos y payasas como un arduo trabajo autoficcional por el cual encuentran y asumen en sus propios cuerpos y caracteres ciertos aspectos que suelen ser objeto de rechazo social. Transformándolos artísticamente y haciendo de ellos una parte de su personalidad escénica, favorecen en el público reacciones empáticas imprevistas. Pero, en general, y salvo en el caso de Martinelli, cuando se trata de señalar procedimientos de las artes escénicas capaces de intervenir positivamente las problemáticas sociales, eso que Daulte describe como mecanismos de identificación indeterminada no es lo privilegiado, quizás porque no son tan frecuentes en las producciones seleccionadas como objeto, quizás por razones vinculadas con formas de atención de la crítica teatral de nuestros días. Sea como fuere, lo cierto es que los trabajos del dossier ofrecen otras explicaciones y apelan con mayor insistencia al cuestionamiento de las identidades y las identificaciones dadas de antemano, a la transgresión o modificación de los estereotipos y a todo ese arco de procedimientos relacionados con lo que suele llamarse “distancia”, usualmente valorada como una posición que protege al

individuo de ser arrastrado por identificaciones prefabricadas y le devuelve algo de control sobre su subjetividad. En ese sentido, estas perspectivas pueden funcionar complementariamente y entablar un diálogo productivo, pero también rico en contrastes, con posiciones como la de Daulte, que no se refiere a ese tipo de mecanismos distanciadores tal vez porque, tratándose de procedimientos más bien deconstructivos en relación con esa fuerza que tiende a manipular la subjetividad de un individuo arrastrándola a la homogeneización, no los considera del todo suficientes para la función que él atribuye al teatro: la de construir otra clase de lazos sociales. En todo caso, ambos procedimientos pueden combinarse o alternarse de diversas maneras en una obra tal como la percibe quien la estudia y, aunque producen efectos diferentes, suelen ser explicados con distintos argumentos y valoraciones, como se aprecia en varios trabajos de este número, en tanto contribuciones de las artes escénicas a la formación de subjetividades menos alienadas.

Dijimos que Daulte defiende específicamente la necesidad de “la praxis presencial del arte” y, sin embargo, tal como puede apreciarse en mi exposición anterior, alterna, por momentos sin mucha lógica aparente, entre la praxis presencial del arte, el teatro en particular y el arte en general. De hecho, cuando habla de la producción de esos mecanismos identificatorios capaces de colaborar en la construcción de relaciones sociales más sanas, parece referirse en un primer momento al arte, incluyendo en esa descripción a la literatura y al cine, a los que viene de nombrar, pero luego parece contradecirse: “En la praxis presencial del arte es donde los mecanismos identificatorios, tanto intelectuales como emocionales, se ponen en juego. Y en consecuencia solo es allí donde nuestra singularidad encuentra sus espejos, coincidentes o deformantes”. Esto, que por cierto desafía nuestra interpretación, se debe a que, por influencia de ciertas ideas que circulaban en ese momento, Daulte parece haberse visto incitado no solo a hablar de la necesidad social del teatro, sino también a refutar la opinión de que podía prescindirse del teatro porque otras artes cumplían funciones equivalentes en la intimidad del hogar. Para hacer esto de manera implacable, construyó la tesis de que “la praxis presencial del arte” es condición de existencia de “la praxis artística” sin más, como se observa en el siguiente pasaje:

Hoy se cree erróneamente (y se pregona de manera incansable) que podemos consumir arte en nuestras casas, a través de internet, o de los libros que tengamos la suerte de tener en nuestras bibliotecas. Pero eso no tiene nada que ver con la praxis artística [...] El arte, fuera de su praxis social, no tiene ningún sentido, porque su manifestación tiene que ver esencialmente con el

encuentro de sujetos disímiles que serán atravesados por esa cosa en común que llamamos manifestación artística. Esta nos enlaza con el otro y nos hace parte de un todo complejo e inspirador. Por supuesto que puedo gozar de un libro en la soledad de mi casa, pero ese goce es posible hoy porque ayer hubo ese lazo social generado por la praxis presencial del arte que me permitió forjar mi identidad, mi sensibilidad y mis gustos, y que creó las condiciones para que ahora goce de ese libro durante una tarde solitaria. Sería lo que en términos sencillos llamamos compartir la experiencia (Daulte, 2020).

Así como sostiene que la lectura solitaria de una novela constituye una experiencia estética solamente si ese lector ya ha participado del arte como praxis social y presencial, la aparente contradicción sobre los mecanismos identificatorios tiende a entenderse ahora en el marco de una relación de dependencia entre artes: experimentamos esos mecanismos leyendo una novela o viendo una película en soledad porque ya los aprendimos a través de alguna práctica presencial y social, y ninguna es tan rica como el teatro. El rigor es notorio y la estrategia discursiva, asombrosa. Para advertirlo, hace falta inferir algo que nunca se dice y que es fundamental para que todo adquiera sentido: el concepto de praxis presencial del arte parece incluir los cuentos que nos contaron de niños, la lectura grupal en voz alta e incluso las primeras películas que vimos en familia, aparte de los juglares de antaño, las artes escénicas de hoy y sobre todo el teatro, que es la única de esas artes que Daulte nombra en particular y a la cual remiten todas sus descripciones. Habría sido imposible ser tan contundente hablando solo del teatro, que era en realidad *su* preocupación: no se puede demostrar que el teatro sea estrictamente imprescindible para que exista el arte de la ficción en la vida de un individuo; pero sí es posible probarlo si se lo agrupa con otras prácticas ideando esa categoría de “praxis presencial del arte”, dentro de la cual le asigna un lugar central al teatro. En efecto, al parecer, la tesis es verdadera: todavía estoy tratando de imaginar de qué manera alguien podría haber aprendido a manejar esos mecanismos identificatorios en absoluta soledad, sin contemplar los gestos de una abuelita cuentacuentos, por ejemplo, y todo lo que se me ocurre es demasiado rebuscado o de ciencia ficción. Mientras tanto, la manera en que Daulte construye los argumentos sugiere en el lector mucho más de lo que dice y lo estimula a interpretar de manera amplificatoria o derivativa. Probemos con una amplificación teórica y una derivación de ciencia ficción.

La amplificación teórica: ¿Por qué el teatro genera mecanismos identificatorios que no se dan en ningún otro lugar y “solo es allí donde nuestra singularidad encuentra sus espejos, coincidentes o deformantes”? Eso se explica,

fundamentalmente, porque en el teatro me encuentro frente a personas vivas que actúan y eso genera un mundo de posibles vaivenes emocionales provocados, alternativamente o a la vez, como reacción ante sus personajes, sus desempeños profesionales y la presencia misma de esas personas, que en definitiva están compartiendo conmigo un momento especial del día. Pero no ocurre solamente eso, sino que también estoy junto a otros espectadores con los cuales puedo coincidir afectivamente en mis reacciones o de los cuales puedo diferenciarme, incluso sorprendido y molesto si alguien se ríe en un momento en que yo creo que hay que estar bien serio. Se podría pensar que lo segundo es compartido con el cine, pero no: en el cine no suele haber tanta diversidad de reacciones en el público porque falta lo primero y, por lo tanto, los mecanismos identificatorios suelen ser más dirigidos. Quizás por eso dice Daulte que en el teatro funcionamos con “nuestra singularidad” y seguramente es por eso que, como vimos antes, hay mayores posibilidades de que se den identificaciones impensadas.

La derivación de ciencia ficción: ¿Se podría trasladar la tesis que Daulte enuncia en el terreno de la vida individual al ámbito de la cultura, afirmando que la praxis presencial del arte es indispensable para que exista el arte en una sociedad? Creo que sí y hacerlo nos llevará a recuperar algunas ideas en las que hemos insistido bastante. La pregunta se podría formular incluso de otra manera: ¿bajo qué condiciones culturales se extinguiría por completo el arte en general? Retomando las ideas de Daulte, la praxis artística moriría si ya no fuera posible producir algo imprevisto. Es impensable que eso pase mientras siga existiendo la vida social presencial y, recordando a Zamboni, podríamos decir incluso que no pasará del todo mientras las relaciones presenciales existan por lo menos como algo inaudito, eso que, sin estar presente en determinado orden, existe y tiene fuerza por lo menos en tanto idea o recuerdo. Hasta que no haya desaparecido del todo esa forma de vida, seguirá habiendo praxis presencial del arte en las mismas condiciones de existencia, porque está hecha de la misma materia, y seguirá luchando por ensanchar el espacio de lo inaudito en la realidad. La praxis presencial del arte y las relaciones sociales en presencia solo podrían morir al mismo tiempo y un segundo después se acabaría la producción artística por completo. Podrá quedar tal vez, en un mundo inhumano, la reproducción eterna de las mismas imágenes ya fabricadas. Entonces, sí, podría decirse, como resultado de este experimento especulativo, que el arte depende de la existencia del arte presencial por las mismas razones que depende de la vida social que conocemos.

La última reflexión: En lo expuesto hay algo que falta. La pervivencia del teatro depende de algo más, de una actividad humana que se encarga específicamente de

la continuidad de las otras, generación tras generación, y por eso las irriga a todas. En todas las artes existen procesos educativos, pero por ser el teatro una práctica que se hace colectivamente, los dramaturgos, las directoras, las actrices y los actores suelen hacer más referencias que otros artistas a sus procesos de formación. Muchas obras teatrales surgen de prácticas que son a la vez artístico-pedagógicas. También hay emotivas reflexiones sobre esta realidad en varios trabajos de este número y, aunque no necesitan ni decirlo, está clarísimo que se refieren a la educación presencial, la verdadera. Como pasa con el teatro, deberíamos no poder llamarla con el mismo nombre cuando se vuelve virtual.

En relación con lo que hemos pensado en estas notas, creo que sería muy oportuno preguntarse si algunas de las contribuciones que el teatro suele hacer a nuestros vínculos sociales no provendrán, quizás con mayor frecuencia de lo que pensamos, de algún tipo de imbricación entre lo artístico y lo pedagógico, como una suerte de huella en las obras de procesos grupales que se caracterizaron especialmente por formas educativas de relacionamiento. Algo de esto puede leerse en el artículo de Castagnino, Cervantes y Munizaga cuando describen el proceso de producción de un biodrama para el que convocaron a dar testimonio de sus propias vidas a varias personas de identidad sexo-genérica disidente: llama la atención que todas las medidas de cuidado que tomaron para que ellos se sintieran protegidos se describan como decisiones pedagógicas. Teniendo en cuenta que, en nuestra cultura, quienes se dedican al arte se ven empujados a la competencia, a la diferenciación permanente y al individualismo, esa intervención en el arte de impulsos pedagógicos puede ser una de las causas del surgimiento de vínculos y sentimientos inauditos. En la entrevista que cierra este número, la directora teatral María Godoy lo dice mucho mejor que yo en su diálogo con Verónica Manzone, un texto de poesía oral improvisada en el que la pulsión artística y la pulsión docente se muestran inseparables. Manzone le puso un título perfecto: “Dirigir: un acto de amor”.

Ahora sí, paso a lo previsto en este tipo de textos académicos. Un gran agradecimiento a Laura Fobbio, Germán Brignone y Micaela van Muylem por coordinar con tanto profesionalismo, inteligencia y talento el dossier, y a quienes evaluaron los artículos haciendo su trabajo contra reloj, en algunos casos. Un reconocimiento muy especial a los autores y las autoras de estos artículos tan valiosos, productos de largos procesos de investigación a veces, todos muy lúcidos y, en ocasiones, verdaderos textos literarios además de rigurosos trabajos de investigación. Por último, mis felicitaciones a quienes sospecho investigadores e investigadoras jóvenes, por publicar aquí tal vez su primer artículo pasando exigentes evaluaciones.

Referencias

Daulte, Javier (2020). "Javier Daulte pidió que el Estado declare 'esencial la praxis presencial del arte' y que vuelva el teatro". *Ámbito*, 21 oct. Disponible en: <https://www.ambito.com/espectaculos/teatro/javier-daulte-pidio-que-el-estado-declare-esencial-la-praxis-presencial-del-arte-y-que-vuelva-el-n5142028>

Zamboni, Chiara (1996). "Lo inaudito". Diótima. *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Barcelona: Icaria.

A stage scene with a wooden chair in a spotlight and a woman in a dark dress in the background.

Dossier

Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI

coordinadorxs

Germán
Brignone

Laura
Fobbio

Micaela
van Muylem

Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI

Art and life interactions in the performing arts of the 21st century

Laura Fobbio

Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Provincial de Córdoba, Argentina
laurafobbio@unc.edu.ar

Germán Brignone

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
german.brignone@unc.edu.ar

Micaela van Muylem

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
micaela.van@unc.edu.ar

Recibido: 05/06/2022. Aceptado: 20/06/2022

Resumen

Este trabajo cumple la función de introducir el Dossier “Interacciones entre arte y vida en las artes escénicas del siglo XXI” haciendo un sintético desarrollo de algunos problemas teóricos que circulan en los artículos que lo componen. Ese “entre arte y vida”, siempre latente en las artes escénicas, redefinido por las vanguardias históricas, primero, y luego por las postvanguardias hasta este contexto ¿pos?pandémico de “autorreferencialidad expandida”, genera una serie de tensiones que pueden pensarse atendiendo a las interacciones propias de las artes escénicas, es decir, los procesos sociales de interpelación e intercambio que ellas suscitan. De esas interacciones surge un conjunto de interrogantes y tensiones entre arte y vida que los trabajos del dossier se ocupan de examinar: la realidad y la ficción; lo real y lo verdadero; lo (auto) (bio) (meta) ficcional; las redefiniciones del documento, el archivo y la memoria; lo singular y lo colectivo; la producción y la expectación; el cuerpo y la corporalidad en los procesos creativos; el sujeto y los objetos; lo inerte y lo vivo; diversas manifestaciones de la autorreferencialidad y diversas formas en que la vida ingresa y se traduce en la escena

(instalación, teatro, títeres, intervención *drag queen*, composición payasa, performance, etc.).

Palabras clave: interacciones; arte/vida; artes escénicas; siglo XXI

Abstract

This paper introduces the Dossier “Art and life interactions in the performing arts of the 21st century” by making a synthetic development of some theoretical problems that can be read in the articles. This “between art and life”, always latent in the performing arts, redefined first by the historical avant-gardes and then by the post-avant-gardes up to this ¿post?pandemic context of “expanded self-referentiality”, generates a series of tensions that can be thought of in terms of the interactions inherent to the performing arts, that is, the social processes of interpellation and exchange they contribute to produce. These interactions give rise to a set of questions and tensions between art and life that the works in the dossier examine: reality and fiction; the real and the true; the (self) (bio) (meta) fictional; the redefinitions of document, archive and memory; the singular and the collective; the producers and the audience; the body and corporeality in the creative processes; the subject and the objects; the inert and the living; diverse manifestations of self-referentiality and diverse forms in which life enters and is translated on stage (installation, theater, puppetry, drag queen intervention, clownery, performance, etc.).

Keywords: interactions; art/life; performing arts; 21st century

Mi arte es una ficción real,
no es mi vida pero tampoco es mentira.
Sophie Calle, en Blanco (2018)

Este dossier nos encuentra para reflexionar sobre/desde un espacio liminal que se viene trazando y expandiendo como tal a lo largo del siglo XX y, con otras tramas, en el siglo XXI: ese *entre* arte y vida siempre latente en las artes escénicas, redefinido por las vanguardias históricas, primero, y luego, con las postvanguardias hasta este contexto ¿pos?pandémico de “autorreferencialidad expandida” (Fobbio, en Brignone, Fobbio y van Muylem, 2021: 4). Si bien en los artículos aquí publicados se abordan poéticas de finales del siglo XX y principios del XXI, se pueden rastrear resonancias, diálogos, pero también divergencias y rupturas respecto de otras poéticas que, en el siglo XX, trataron las tensiones entre arte y vida.

Situarse en la frontera arte/¿ficción? y vida/¿realidad? –con la complejidad que demandan esos conceptos– para trazar relaciones entre las poéticas, para leer, escribir, repensar (con) los cuerpos y sus roces, los espacios, las dramaturgias –en el sentido expandido y de tránsito que le otorga Joseph Danan (2012)– convoca un abordaje inestable, descentrado, desenfocado, con más interrogantes que certezas. ¿Cómo nominar las producciones que traducen la vida en escena? ¿Mediante qué recursos la vida se tensiona con la ficción? ¿Cuáles son los límites de lo “auto” (ficcional, biográfico, referencial, etc.) cuando las escenas traducen vivencias compartidas, colectivas? En producciones como las escénicas, que se sostienen en la interacción entre cuerpos vivos, en presencia, compartiendo respiraciones, ¿corresponde distinguir la vida fuera de la escena y la vida en escena? ¿Acaso la ficción puede no resultar atravesada por la materialidad viva de la carne que (la) (re)presenta?

En las prácticas escénicas actuales, las categorías de lo real/la realidad están siendo revisadas e imbricadas constantemente, y son afirmadas y puestas en duda a la vez, como una paradoja que admite “una fe positivista en la realidad empírica al mismo tiempo que subraya una crisis epistemológica en el conocimiento de la verdad” (Martin, en Brownell, 2013: 74). En ese sentido también resulta conveniente tener en cuenta la distinción entre “la cuestión de lo real y la de lo verdadero” (Danan, 2021: 26). Si bien sabemos que existe el “peso de lo real” en las palabras que nos dan acceso a una determinada realidad, también existen, a su vez, todos los filtros que se interponen entre esas palabras y dicha realidad. Por ende, “la subjetividad, el carácter parcial o limitado del testimonio, las lagunas de memoria” son solo algunas de las problemáticas que se presentan a la hora de pensar cómo aprehendemos esas “versiones” del mundo. El desarrollo exponencial de los medios de comunicación e Internet nos confronta con “una saturación de realidad y una saturación de imágenes”

(32), que no nos permite percibir lo real como tal, debido a que la realidad se encuentra, en gran medida, “desrealizada” (33)¹.

Quienes coordinamos este diálogo, venimos recorriendo las tensiones entre arte y vida en el marco de distintas investigaciones² que hoy nos llevan a proponer el concepto de interacción para pensar dichas tensiones, actualizando, una vez más, los postulados de Paul Watzlawick y sus colegas –quienes también se dedicaron a reflexionar sobre la “realidad” (Watzlawick y otrxs, 1981, 1989)– cuando conciben las interacciones como procesos sociales permanentes (Watzlawick, Beavin Bavelas y Jackson, 1973: 49 y 18), y, agregamos, plurales, de interpelaciones e intercambios sostenidos de acciones que trazan los vínculos entre todos los seres – humanos y no humanos– que componen la escena, y permiten definirlos y caracterizar sus (inter)relaciones (Fobbio, 2014). Procesos en los que lo *inter*, el *entre*, permite traducir las múltiples migraciones que componen la creación escénica, las *inter*-acciones pueden darse en diversos órdenes: en el pasaje y la simultaneidad de las distintas dramaturgias; en la relación entre cuerpos, espacios y tiempos; entre la obra y el público; entre muchos otros aspectos, destacándose, en este caso, la interacción entre arte/¿ficción? y vida/¿realidad? La traducción se inscribe en ese diseño

1 En cuanto a las tensiones entre teatro, vida y virtualidad, José A. Sánchez (2012: 273) sostiene que, si el siglo XX fue el siglo del cine (y ello explica una parte de los direccionamientos del drama durante esos cien años), las primeras décadas del siglo XXI lo encaminan a ser el de “la imagen digital”. Por su parte, Danan (2021: 19) argumenta: “Hoy en día, la ficción dramática se encuentra amenazada desde dos frentes: por un lado, la puesta en escena de un yo biográfico en formas teatrales que podríamos llamar performativas [...] y, por otro, la hiperpresencia de la actualidad en nuestras vidas a través de los medios y, particularmente, de Internet, que funciona como un inagotable yacimiento para una escena ávida de materiales”.

2 Actualmente nos encontramos transitando la última etapa del proyecto “Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI”, dirigido por Fobbio y codirigido por Brignone, con subsidio y aval de SECyT, radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba) y covinculado al Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). Asimismo, en anteriores búsquedas, nos dedicamos a las relaciones entre teatro, relato, retrato y vida (Fobbio, 2016 y 2018) y la liminalidad entre arte y vida en relación a los conceptos de biodrama y autoficción (Fobbio y Brignone, 2018) y teatro histórico en tensión con el concepto de “verdad” (Brignone, 2019). Asimismo, la traducción fue uno de los conceptos relevantes en el proyecto “Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI” (Fobbio y van Muylem, 2021), y en las investigaciones sobre escrituras escénicas, puesta en página y biodrama realizadas en el marco de la tarea editorial de Brignone, Fobbio y van Muylem en la Colección Papeles Teatrales.

como procedimiento funcional para estudiar las interacciones, y para definirla en la complejidad que posibilita como herramienta, retomamos los postulados de Beatriz Trastoy (2018), quien al analizar los mecanismos de aquello que se (re)presenta en la escena, sobre todo, en el relato biográfico y autobiográfico del teatro posdramático, dice:

Traducibilidad y teatralidad son conceptos tan problemáticos como axiales en el ejercicio de la traducción y de la puesta en escena. Del mismo modo en que un traductor se pregunta si todo es traducible, qué se pierde, qué se gana, qué se modifica, qué permanece a lo largo del proceso traductivo, el realizador teatral [también se pregunta] qué pérdidas y qué ganancias se plasman en su paso al escenario (182-183).

Para seguir pensando dichas transformaciones, “pérdidas”, “ganancias” de experiencias vitales traducidas a la escena, proponemos sumar la concepción de traducción de Naoki Sakai (2009), entendiéndola como un acto que crea continuidad en un punto singular de discontinuidad, para trascender la noción de traducción unidireccional, de mediación entre universos cerrados, y pensarla como espacio de hibridación entre espacios complejos (van Muylem, 2017: 109 y ss.); la traducción entendida así abre la posibilidad de una traducción infinita. Como propone Laurent Berger,

el acto de poner en escena se define como un acto permanente de traducción y de retraducción y se impone por encima de una necesidad de transferencia idiomática. Acto indispensable a la circulación continua de un lenguaje a otro y que se manifiesta también en la traducción constante que producen los actores para nutrir su creatividad escénica (2021: 126).

Si pensamos entonces la escena como un espacio en el que se ensaya la traducción de experiencias vitales —que *son* en *inter*-acción con les otras—, complejizar dicha noción a partir de la propuesta de Sakai nos permite incluir tensiones en las desdelimitaciones entre arte y vida que abren a nuevas lecturas e interpretaciones en las propuestas del presente dossier. En ese sentido, nos preguntamos: ¿qué interacciones se establecen dentro y fuera de la escena, con aquello que la precede y sucede?, ¿qué elementos de la realidad y de la experiencia son recuperados, y de qué manera se traducen a la escena la experiencia vital y en la vinculación con les otras? ¿Cómo se multiplican las traducciones de la experiencia vital de les

hacedores, y de qué modo resuena ello en les espectadores? En su ensayo *Traducir o perder pie*, Corinna Gepner reflexiona acerca de lo que la traducción hace con la memoria y con la vida, y plantea su hacer como traductora como “una manifestación de la relación con el otro, de la necesidad de respetarlo, de componer con él, de proponer, sin jamás pretender sustituirlo” (2022: 72) y que al pasar un texto de una lengua a otra [y en los pasajes que posibilita la composición escénica] se intenta traducir

la espesura de la vida... cada gesto, la expresión de una necesidad en una situación determinada, pero también, mucho más allá, la manifestación de la singularidad de un individuo, su manera de ser, su historia, todo aquello que lo constituye y que se revela, fugazmente, por la gracia de un instante. El lenguaje no dice nada, muestra (Gepner, 2022: 98).

Imaginamos el dossier como espacio de traducción de la “espesura de la vida”, de encuentro, ensayo de ideas, de dudas, experiencias, como territorio para desdelimitar teoría y práctica y para acuerpar hipótesis en las interacciones, y posibilitar “maneras de pensar tocando mirando” (Bardet, 2021: 75). Para ello invitamos a autores que vienen habitando la problemática que nos convoca desde la experiencia co-inter-transdisciplinar (como artistas escéniques, investigadores, docentes, traductores...), y ello se advierte en la diversidad de escrituras en las que resuenan divergentes perspectivas sobre lo “real”/“verdadero”, lo (auto) (bio) (meta) ficcional; las redefiniciones de documento, archivo, memoria; lo singular y lo colectivo, el cuerpo y la corporalidad en los procesos creativos, en las traducciones de lo autorreferencial en la escena (instalación, teatro, títeres, intervención *drag queen*, composición payasa, performance, etc.), en la interacción con les espectadores. A continuación, reseñamos brevemente algunas de las problemáticas, propuestas, perspectivas, obras, lecturas que se hilvanan en los artículos del dossier, siguiendo el orden de recorrido que propusimos en el índice, para que les lectores lo desordenen a su gusto.

En “Rara teoría de la distancia”, Olga Martí reflexiona acerca de cierto malestar contemporáneo respecto del tiempo, el espacio y el ritmo de la vida actual, en el sentido que Byung-Chul Han piensa el agotamiento y el

cansancio, y López Petit la sensación de asfixia o malestar. Les artistas, que tampoco pueden escapar al ordenamiento capitalista de la vida, observa Martí, a menudo encarnan, dentro y fuera de la escena, “cuerpos indóciles que necesitan de otras temporalidades”. Esto ocurre de diferentes maneras, desde el conocido gesto de Bartleby, pasando por el estudiante de *Un hombre que duerme* de Georges Perec, y Poroto, de Eduardo Pavlovsky, u Oscar Masotta, “quien jamás se consideraría artista”. Martí se centra, sin embargo, en Lee Lozano, una artista estadounidense que ensayó la huida, la fuga como reacción a este malestar con piezas en las que experimentaba con la fuga hasta los extremos más radicales y, poniendo en crisis el concepto de performance, culminaba con el abandono de la escena y la práctica artística. La escritura de Martí es una reflexión teórica sobre estas prácticas pero, a la vez, una experimentación propia con el cuerpo que escribe, baila, hace bolas de papel. Es una reflexión teórica desde y con la praxis artística de Martí que, incluso, podría ser un monólogo para ser dicho en escena, en diálogo con su propuesta de “conferencia habitable”: *Las palabras y las cosas*, de 2017.

En “Vidas (in)documentadas: apuntes para la cartografía de un archivo de un artista de performance”, Marcelo Silva Cantoni comparte algunos avances de su investigación de doctorado en Letras, dedicada al estudio de la poética de Guillermo Gómez-Peña. Se sitúa, en particular, en la exposición retrospectiva *Mexican (In)documentado* (2017) y las decisiones curatoriales de Janice Alva, y diseña una metodología de abordaje del archivo de una artista de performance, atendiendo a las interacciones entre arte y vida, biografía y obra, la experiencia personal y las vivencias compartidas de “otras vidas vividas en situaciones coloniales”. El investigador recupera las problemáticas en torno a la performance (métodos de transmisión y conservación, la tensión entre artistas e instituciones, entre otras) y las actualiza en un entramado de lecturas en el que resuena, especialmente, la voz del performer. Así, Silva Cantoni piensa con Gómez-Peña en los archivos como “inversión oculta, guardada” que “representan la necesaria condición de posibilidad de la cultura”: “Quizás atender a ese espacio nos puede ayudar a trazar una suerte de historia de esa contracara indocumentada que permanece en el olvido”. El artículo

aporta herramientas significativas para delinear *otras* cartografías del archivo, donde las obras son pensadas como casos de semiosis colonial y se considera la biografía performática de les artistas construida desde el cuerpo –según la apropiación que propone Silva Cantoni de la perspectiva de Josefina Alcázar–. En palabras del autor, “el cuerpo y la autobiografía desde el cuerpo siguen constituyendo el “hilo de Ariadna” que nos orienta en el caos del archivo” (Silva Cantoni).

El trabajo de Ricardo Dubatti reflexiona en torno a uno de los temas traumáticos de nuestra historia nacional reciente: “La Guerra de Malvinas en el teatro argentino (1982-2007): memorias y representaciones” constituye un recorrido por el marco teórico y algunas de las conclusiones que se desprenden de su tesis doctoral, dedicada al análisis de las representaciones teatrales de la Guerra de Malvinas desde la posguerra inmediata hasta el presente. El recorte histórico presentado para el dossier abarca las dos primeras etapas diferenciadas por el autor: la primera (1982-1992), que implica un acercamiento *memorialista*, en el cual “se prioriza la necesidad de combatir de forma directa los silencios y las omisiones (sociales, estatales, políticas, etc.) de la guerra en la posguerra”, y la segunda (1992-2007), que privilegia lo poético tomando a Malvinas “como punto de partida para la creación de universos poéticos autónomos”. Centrándose en un punto de vista comparativo, Dubatti establece relaciones entre las diferentes representaciones estudiadas a partir del modo en que se construyen el imaginario y las formas de memoria sobre la Malvinas, teniendo en cuenta que el análisis de estas representaciones implica no solo la observación de los hechos fácticos de la guerra, sino que exige conjuntamente la reflexión sobre los modos de interpretación de tales hechos, así como sus vínculos con la circulación de imágenes, ideas, recuerdos, testimonios, etc. La memoria de la guerra en el teatro se nutre así de un imaginario que retoma muchas de las preocupaciones centrales en la actualidad dramática, ampliando el campo desde la memoria histórica a “las memorias artísticas (la tensión entre lo teatral y lo performático, autoficción mediante) y extra-artísticas (el formato museo, la narrativa testimonial)” (Dubatti).

En el artículo “Los significantes escénicos resonantes como marcas de autorreferencialidad en la construcción de cartografías teatrales”, Alberto Palasi se propone plantear un esquema de análisis que permita perfilar las macropoéticas de determinados autores y directores para poder elaborar cartografías de producciones que permitan pensar las poéticas de algunos corpus seleccionados. De este modo, partiendo de algunos problemas en torno a la interpretación desde diversas teorías, el autor hace foco en los “vectores deseantes” (Patrice Pavis) y en conceptos extrapolados del psicoanálisis y del posestructuralismo (alteridad- deseo y transferencia) para “construir relaciones entre obras, y entre procesos de creación en convivio y de expectación” (Palasi) que le permiten, a su vez, observar “marcas” que remiten a concepciones y experiencias de vida de los creadores, explicitando la tensión ficción/realidad. A partir de este dispositivo de análisis, en el último apartado del trabajo se observan lo que el autor llama “fenómenos marginales o residuales” en la obra de Rodrigo Cuesta *Volver a Madryn*, que le permiten establecer las líneas generales de la poética del drama así como observar “posicionamientos deseantes en torno a lo vincular y la relación entre el cine y el teatro” en la vida del autor.

El artículo “La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa”, Elina Martinelli recupera la autenticidad y la poesía, dos conceptos que le permiten abordar la relación entre vida y arte en la escena payasa de una manera sumamente productiva. Dice Martinelli que al “permitir la torpeza, las reacciones más primarias no mediadas por la técnica [...] deja aparecer la autenticidad payasa”; y cuando le performer se involucra en escena con los objetos –a menudo autorreferenciales–, la cosa, siempre “materia indócil”, “logra emanciparse del utilitarismo y el servilismo del individuo”. Esa fractura de mecanismos normalizados, el corrimiento de las relaciones habituales entre sujeto y objeto, genera una poesía que “sin necesidad de documentar” funciona como “metáfora encriptada que [...] construye y poetiza”. Las reflexiones acerca del hacer payaso de Martinelli permiten incluso pensar otras manifestaciones artísticas (escénicas), y establecer cruces con exploraciones, por caso, en el ámbito de la poesía performática contemporánea, también fuertemente marcada por la interrelación arte-vida. El texto presenta un fuerte

compromiso con las diferentes áreas en que se desempeña Martinelli, a saber: la docencia, la investigación y el trabajo en escena, todas auténticamente atravesadas por la tensión entre arte y vida.

Situades en la liminalidad entre teoría y práctica, Jéscica Castagnino, Mariano Cervantes y Lucía Munizaga, integrantes de Media Verdad Colectiva Teatral, hilvanan sus voces de artistas-investigadores en el artículo “*La Casa del Peligroso Arcoíris*, desmontando nuestra trinchera escénica”, para compartir la revisión de decisiones estéticas y políticas que gestaron esa producción, resultado de su Trabajo Final de Licenciatura en Teatro (Universidad Nacional de Córdoba, 2019). Les autores registran apropiaciones traducidas en *La Casa del Peligroso Arcoiris* –puesta inter-trans-disciplinar que incluyó instalación, performances, teatro, títeres, *drag queen*– respecto de concepciones sobre autodefinición, biodrama, autoexploración, autopercepción, entre otras. Reflexionan sobre las tensiones entre teatralidad, teatro y vida de las disidencias sexo-genéricas, asumiendo un claro posicionamiento ideológico y político anti-extractivo desde la concepción del teatro como “trinchera escénica”: “lugar de resguardo”, “espacio privilegiado que nos permite interpelar, construir sentidos, mostrar realidades, tensionar subjetividades y crear otros mundos posibles”, posibilitador de “otros deseos y afectos” (Castagnino, Cervantes y Munizaga). Si observamos el modo en que esta producción se entrama en el territorio de la escena de Córdoba de los últimos sesenta años (período de corte que se inicia con la apropiación de la creación colectiva como modalidad de trabajo), es posible reconocer en el artículo resonancias y reformulaciones en relación a lo colectivo, la escena como “espacio de resistencia, de “choque de ideas” y de cambio” (Castagnino, Cervantes y Munizaga). Al compartir el proceso creativo y reflexiones posteriores, les autores abren interrogantes sobre las interacciones entre arte y vida desde su experiencia como directores y dramaturgos –aunque corriéndose del histórico rol centralista y verticalista del director (a propósito mencionado en masculino, refiriendo a un ejercicio heteropatriarcal del poder), y asumiéndose desde la coordinación, asistencia y contención– en diálogo con las voces de les intérpretes y los

efectos buscados; vivencias que pretenden seguir resonando en los cuerpos de los lectores del artículo.

Para finalizar, queremos agradecer a los autores por aceptar compartir sus lecturas, reflexiones, experiencias, por comprometerse desde la palabra, desde el cuerpo que *inter*-acciona y compone corporalidades, en este caso, un cuerpo colectivo, “común”, que atiende a “políticas del hacer” y “políticas del habitar” (Pérez Royo, 2019) en un intercambio generoso a través del dossier. Y gracias a Luis Emilio Abraham y todo el equipo editorial del *Boletín GEC* por convidarnos a coordinar el dossier, acompañar cálidamente su proceso y hacer posible este diálogo.

Referencias

Bardet, Marie (2021). “Perder la cara: sopesando en los bordes”. Marie Bardet. *Perder la cara*. Buenos Aires: Cactus. 115-132.

Berger, Laurent (2021). “El idioma del actor y la traducción infinita”. Dossier Artes escénicas y traducciones coordinado por Laura Fobbio y Micaela van Muylem. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n. 33. 117-127. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.10249>

Blanco, Sergio (2018). “La autoficción. Una ingeniería del yo”. *Tnc.cat (Teatre Nacional de Catalunya)*. https://www.tnc.cat/uploads/20181008/Autoficcio_An_de_Sergio_Blanco.pdf

Brignone, Germán (2019). “El pasado como un gesto al acecho”. Jorge Villegas. *Incompleto II*. Córdoba: Del Fogón.

Brignone, Germán, Laura Fobbio y Micaela van Muylem (2021). “Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI. Primeros apuntes”. María Natacha Koss (ed., comp.) *Actas de las V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE. Disponible en: <http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-v-jornadas-2021>

Brownell, Pamela (2013). “Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico”. *Actas del III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro - IUNA*. Disponible en: https://www.academia.edu/39894478/Multiples_concepciones_de_lo_real_en_el_teatro_biogr%C3%A1fico

Danan, Joseph (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.

Danan, Joseph (2021). *¿Es necesaria la ficción? Política del teatro performativo*. Buenos Aires: Artes del Sur.

- Fobbio, Laura (2014). *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, inédita.
- Fobbio, Laura (2016). "Monologar desde el entre". Micaela van Muylem (comp.) *Paisajes dramáticos*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Fobbio, Laura (dir.) (2018). *Informe proyecto de investigación "Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales"*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fobbio, Laura y Germán Brignone (2018). *Programa Seminario Dramaturgias argentinas del siglo XX*. Córdoba: Escuela de Letras, Universidad Nacional de Córdoba.
- Fobbio, Laura y Micaela van Muylem (2021). *Informe proyecto de investigación "Teatro, poesía, plástica y traducción en dramaturgias del siglo XXI"*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Gepner, Corinna (2022). *Traducir o perder pie*. Trad. Elina Kohen. La Plata: EME.
- Pérez Royo, Victoria (2019). "El grado cero de la corporalidad". *Bienal de Performance*. Archivo de video. *YouTube.com*, 28 jun.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y1Da7wAOYis>
- Sakai, Naoki (2009). "How do we count a language? Translation and discontinuity". *Translation Studies*, vol. 2, n. 1. 71-88. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14781700802496266>
- Sánchez, José A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Trastoy, Beatriz (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.
- van Muylem, Micaela (2017). *Teatro flamenco contemporáneo*. Tesis doctoral. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, inédita.
- Watzlawick, Paul (1989). *¿Es real la realidad? Confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.
- Watzlawick, Paul, Janet Beavin Bavelas y Don D. Jackson (1973). *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Watzlawick, Paul y otros (1981). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?* Barcelona, Buenos Aires: Gedisa.
- Watzlawick, Paul y otros (1989). *La realidad inventada*. Buenos Aires: Gedisa.

Rara teoría de la distancia

Weird theory of distance

Olga Martí

Universitat Politècnica de València - Universidad de Castilla-La Mancha, España
olmarpra@upv.es , Olga.Marti@uclm.es • orcid.org/0000-0003-4916-5511

Recibido: 27/04/2022. Aceptado: 24/05/2022.

Resumen

Este texto es un estudio sobre la distancia. Hablaríamos de distancia espacial, un intervalo entre cuerpos que ahora, como nunca, ha tomado relevancia convirtiéndose en algo temido, a toda costa a evitar. Pero también existiría una distancia temporal, que media entre sucesos o ritmos, que es diferencia, fuga, que puede tener sentido abstracto o ser minuciosamente calculada. ¿A qué distancia deben separarse los cuerpos para no sentirse aborados?, ¿a qué distancia colocarse para no estar alejados?, ¿qué distancia ocupa quien desea la soledad, quien prefiere simplemente distanciarse? Este trabajo aborda y ensaya la distancia. Lo hace situándola en el contexto actual y a partir de la defensa que hiciesen pensadores, creadores o casos de estudio como Lee Lozano, quienes la consideraron necesaria para trabajar, pensar o respirar, e incluso, en la sociedad contemporánea, como micropolítica que permite agrietar la inercia del moviismo, la repetición y homogeneización de subjetividades, tiempos y formas de vida.

Palabras clave: distancia; fugitividad; temporalidad; performatividad; intimidación

Abstract

This text is a study on distance. We could speak of spatial distance, an interval between bodies, which now, more than ever, has become relevant and feared, and something to be avoided at all costs. But there would also be a temporal distance, which exists between events or rhythms, that is difference, withdrawal, with an abstract meaning or with a carefully calculated approach. At what distance should bodies be separated so as not to feel too close? How far away to stand so as not to be too isolated? What distance should be occupied by those who want solitude, who prefer simply to be out of the way? This essay addresses and rehearses distance. And it does so by placing it in the current context and basing it on the defense made by thinkers, creators or case studies, such as Lee Lozano, as they considered distance as something necessary to work, think or breathe and, furthermore, in contemporary society, as micropolitics that allows to crack

the inertia of mobilism, repetition and homogenization of subjectivities, times and ways of life.

Keywords: distance; fugitivity; temporality; performative; privacy

I. Una historia de fantasmas

[Esto es una introducción desordenada al *quid* de la cuestión. Y ya de entrada revelo que escribo este texto desde una especie de retiro o cabaña. Es decir, no se trata de una cabaña en el sentido estricto, sino más bien de una como aquella que creara Enrique Vila-Matas en su hotel de *Kassel no invita a la lógica*: una cabaña para pensar. De la cabaña, que es un cuarto piso con altillo, saldré lo necesario e imprescindible, escribiré este texto y revisaré algunas piezas. Por las tardes, en el salón, me dedicaré a bailar.]¹

Todos tenemos un fantasma. O por lo menos uno. Se trata de uno de esos asuntos que una y otra vez vienen, regresan o simplemente permanecen, seguramente por no resuelto o, de hecho, por su total imposibilidad. Mi fantasma, como el de Roland Barthes, tiene que ver con la temporalidad y *el mundo de lo esperable*, esto es, con el modo en el que la vida ordena y homogeneiza cualquier ritmo y tiempo, dispuesto ahora, únicamente, en función de su rentabilidad.

Para desentrañar este asunto quizás deberíamos empezar señalando lo que han afirmado ya tantos otros autores: que nuestra sociedad se caracteriza por el movimiento, la velocidad y el trabajo, lo que conforma una gran maquinaria de producción y crecimiento que requiere que sus sujetos encajen, colaboren adecuadamente y la hagan funcionar. El filósofo Byung-Chul Han (2012) ha acuñado los populares términos *sociedad del rendimiento* o *sujetos del rendimiento* para describir este tipo de sociedad en la que el fin último es maximizar la productividad, en la que la acción prevalece sobre la contemplación y la escucha, y en la que los sujetos han

1 Ver imágenes en el Anexo.

interiorizado de tal modo su objetivo productivista que ya no necesitan de ningún dominio externo que los explote o los obligue a trabajar. Por su parte, Santiago López Petit (2009, 2015) utiliza el concepto de *movilización global* para describir esta misma sociedad a través de un cambio de paradigma. El movilismo, explica, atraviesa cualquier esfera de nuestra vida de manera que construye, o más bien reproduce, la realidad, que no es otra que la capitalista que se presenta como “única, obvia y estallada” (2009: 70). Vivir es trabajar, dice. Además, López Petit utiliza habitualmente una metáfora que según él resume la fenomenología propia de nuestro tiempo: *vivimos dentro del vientre de la bestia*. Vivir en el vientre de la bestia significa que no hay un afuera, sino que somos nosotros quienes, simplemente viviendo, la alimentamos. Vivir dentro del vientre de la bestia es la sensación de no poder hacer nada sino aceptar lo que hay, de manera que la vida se convierte en cárcel y la normalidad en un espacio de posibles que esconde un campo de guerra.

Como consecuencia, Byung-Chul Han habla de agotamiento y cansancio, y López Petit de una sensación de asfixia o malestar, algo que se manifiesta en multitud de enfermedades indefinidas y generalizadas que son un *querer vivir y no poder*. Como se sospecha, y siguiendo con el pensamiento de López Petit, en esta sociedad, para que todo funcione, el malestar debe ser neutralizado, encauzado y acallado, reduciéndolo a una mera cuestión personal. La anomalía y lo diferente (lo que no sirve para el objetivo) no tienen cabida, y son sustituidos por una idea de *disfuncionalidad* que puede ser convenientemente corregida a través de la medicalización, la psiquiatrización y una serie de prácticas que hacen que, de nuevo, carguemos y trabajemos la propia vida².

Con asombrosa frecuencia me suelo referir a los autores anteriormente citados para explicar y explicarme la homogeneización de pensamiento, conducta y vida actuales, de sus ritmos y sus tiempos. Acostumbro a resumir este ciclo de reproducción-homogeneización con el título al que

2 Santiago López Petit desarrolla otro término para explicar el mecanismo de reproducción de la realidad. Es el concepto de *sociedad terapéutica o poder terapéutico*.

me refería justo al inicio, el de *el mundo de lo esperable*, palabras que escuché en una ocasión y que se han convertido, tal vez, en extensión indisoluble de mi fantasma. Con el mundo de lo esperable aludo al mundo pautado de antemano en todas sus facetas, a la repetición de estados que parecen inamovibles pero que en realidad esconden convenciones. Un mundo de clichés que viajan a una mayor celeridad que nunca por medio de imágenes y palabras vacías impulsadas por el desarrollo tecnológico y digital, la conectividad permanente e invasiva y las redes sociales. Un mundo en el que todos nos movemos rápido y juntos, pero cuyo movimiento no resulta ni en una vida *buena* ni en una mejor conexión. En definitiva, el fantasma de la temporalidad se refiere tanto a la homogeneización de un tiempo y un ritmo únicos, como a la consecuente expropiación de la vida, que ha sido ya ordenada y dispuesta para que se reproduzca, como si de un *casting* se tratase, antes de que nosotros ni siquiera aparezcamos –frase pronunciada por Jane Fonda en algún momento de la película *They Shoot Horses, don't they?* (Pollack, 1969) y que he retenido porque vendría a resumir, sin más, nuestro problema–.

Dicho lo anterior, si pensamos específicamente en todas aquellas personas que nos dedicamos al arte en cualquiera de sus facetas, quizás estemos de acuerdo en que la fotografía esbozada nos es particularmente familiar. Porque, si el artista y el intelectual en algún momento se imaginaron en espacios al margen o como forajidos³, ahora tampoco escapan al mundo descrito y a sus trampas. De hecho, es el cansado y autoexplotado por antonomasia. Remedios Zafra (2017) nos previene de ello en su libro *El entusiasmo*, en el que habla de un sector precarizado, feminizado y muy frágil, donde solo los puestos de mayor prestigio salen de la precarización al tiempo que son copados por hombres. Nos habla también de un sistema de concursos al que se ve sometido todo *actor cultural* (porque engloba no solo a artistas) y que fomenta la inestabilidad, la individualidad, la competitividad que rompe lazos entre iguales y que

3 Chris Sharp (2013) en su artículo sobre retiradas incide en la idea del artista como forajido o del arte en sí mismo como retiro, por lo que el artista que abandona el arte es alguien que se retira doblemente: un retiro del retiro.

promueve los tiempos agobiantes. Nos habla de la aceptación de una realidad que es asumida porque parece única, aderezada con una especie de entusiasmo inducido a la espera de algo mejor. ¿Y qué hacer en tales circunstancias? Desde luego lo obvio es adaptarse, correr, profesionalizarse, hacer más cursos, *papers*, masters, y un sinfín de acciones que los que nos dedicamos a esto sabemos y, aunque nunca son suficientes, al menos nos permiten evitar los temidos espacios vacíos en nuestros currículos.

Sea como sea, en la vida en general y en el arte en particular, hay cuerpos que nunca llegan a adaptarse. Cuerpos indóciles que necesitan de otras temporalidades. Cuerpos y vidas que, por no encajar en lo normativo, por enfermedades y otras causas diversas, pierden el compás. Estos cuerpos –a los que, en principio, se les requiere un doble esfuerzo–, si atienden a su malestar y rechazan habitar el *espacio de posibles* que asfixia, pueden convertir ese espacio en una situación conquistada: “La anomalía es lo que huye, pero mientras huye agarra un arma”, afirma López Petit (2014). Entonces la anomalía puede asumirse como tal, y así “vivir otra vida, una vida que posee otra velocidad y, que en su pura simplicidad constituye un auténtico desafío al poder” (2014). La anomalía, efectivamente, puede interrumpir la movilización global y generar bifurcaciones en el mundo de lo esperable.

II. Un *kit* para las anomalías

[Suelo crear una *playlist* para los textos. En esta ocasión, en la lista, una de Nick Cave. Aprovecho y echo un vistazo a su archivo en línea *The Red Hand Files*, lugar desde el que Cave responde a las preguntas que cualquiera puede realizarle. Leo la respuesta a una de ellas, efectuada por una de sus seguidoras desde Cracovia en septiembre de 2019 y que dice así: How long will I be alone? (Cave, 2019).]

Convengamos entonces que ser anomalía puede ser tomar conciencia en una especie de malestar politizado (López Petit) o cansancio despierto (Han) que, en su lucidez, desea romper con la inercia del estado de las cosas. Y si una forma de hacerlo podría ser, evidentemente, oponerse a través de la misma acción, la otra es tomar distancia, es decir, detenerse, buscar los espacios vacíos, dar un paso atrás.

Consideremos ahora el movimiento de alejamiento, o de cierta soledad o distancia, a partir de la forma en la que lo hace Peter Pál Pelbart y de una anécdota que él mismo narra sobre Deleuze. El filósofo húngaro cuenta que, en una de las conferencias que Deleuze impartía en París, uno de los asistentes preguntó por qué hoy en día se dejaba a las personas tan solas, a lo que Deleuze respondía con esta singular frase: “el problema no es que nos dejen solos, es que no nos dejan lo suficientemente solos” (Pelbart, 2009: 43). Y es que ciertamente el propio Deleuze reconocía, en una de las conversaciones con Claire Parnet, que sus estudiantes no dejaban de decir que se sentían solos y que necesitaban un poco de comunicación para salir de esa soledad (Deleuze y Parnet, 1980). En cambio, en sus diálogos y libros, el filósofo no se cansó de afirmar que vivimos en un exceso de comunicación, que estamos anegados de imágenes y palabras inútiles y que el problema no consiste tanto en conseguir que la gente se exprese, “sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y de silencio a partir de las cuales podrían llegar a tener algo que decir” (Deleuze, 1996: 181). “La estupidez nunca es muda ni ciega” decía. Quizás por ello, el empeño de Deleuze en su rol de profesor se centró precisamente en eso, en enseñar a sus alumnos las ventajas de la soledad, ya que solo desde la soledad absoluta se podía pensar y trabajar: “Cuando se trabaja se está forzosamente en la más absoluta soledad” (Deleuze y Parnet, 1980: 10). Las vacuolas de soledad son citadas por Pelbart, a quien las ideas de Deleuze le sirven para apuntar, de nuevo y ahora, hacia la necesidad de crear dispositivos de interrupción en el mundo de lo esperable, problematizar lo que denomina el “socialitarismo o despotismo de estar juntos” y defender una reinención de la sociabilidad, señalando la importancia del alejamiento o la detención: es necesario crear silencios que hagan emerger lo imprevisible (Pelbart, 2009, 2016).

Y podríamos seguir. Porque de la potencia de las vacuolas de soledad, aunque en este caso solo sea de forma temporal, ya daba buena cuenta la famosa cita de Thoreau en *Walden*: “Fui a los bosques, porque quería vivir deliberadamente, enfrentar solo los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que ella tenía que enseñar, no sea que cuando estuviera por morir descubriera que no había vivido” (2013: 17). Para Thoreau, quien

se retiró a una cabaña en un bosque a los 28 años durante dos años y dos meses, el refugio en el bosque era un experimento que no podía separarse del propio trabajo. Y algo similar podría decirse de Ludwig Wittgenstein, quien en 1913 se construyera en Skjolden, Noruega, otra pequeña cabaña. El filósofo, harto de los compromisos de la vida social que según él le restaban originalidad, buscaba la soledad y anhelaba la distancia no solo respecto a Viena o Cambridge, sino incluso del propio y pequeño Skjolden, pueblo al que veía al otro lado del lago, a una distancia prudencial, al asomarse desde su ventana. Ocupantes de cabañas para vivir, trabajar y aislarse fueron desde Heidegger a Edvard Grieg, desde Virginia Woolf a Dylan Thomas, Lawrence de Arabia, Derek Jarman o George Bernard Shaw⁴. Según confesaba Kafka a Felice en una carta, a pesar de su amor por ella, el escritor ansiaba la soledad, incluso consideraba que la mejor forma de vida para él consistiría en encerrarse en lo más hondo de una cueva con una lámpara y lo necesario para escribir (Kafka, 2013). A lo largo de su vida, Kafka cultivó distintos modos de desaparecer (Canetti, 1981), y lo mismo hizo Robert Walser hasta conseguirlo totalmente en la nieve, o Fernando Pessoa (2008), para el cual la libertad no era más que la posibilidad de aislamiento: no poder vivir solo, decía, significaba haber nacido esclavo. Es más, para el poeta, según lo escribió también en el *Libro del desasosiego*, el arte es un aislamiento y el fin del artista es despertar, en quien mire o lea, el deseo de estar solo.

[Y busco en Google algún poema de Pessoa que me confirme sus huidas y que ponga en palabras más sugerentes lo que acabo de escribir: “¡Ah, ese frescor en la cara de no cumplir un deber! / Faltar es, positivamente, estar en el campo / ¡Qué refugio que no se pueda tener confianza en uno!” dice Pessoa como inicio de uno de sus versos.]

En suma y a tenor de todo lo apuntado podemos considerar, en primer lugar, que tomar distancia es una necesidad vital para muchas existencias que necesitan de otros ritmos o de una cierta soledad para respirar. Es

4 Los refugios creados por estos autores en particular fueron recogidos y analizados en el proyecto *Cabañas* de Eduardo Outeiro, reuniéndose imágenes e información en una exposición en la Fundación Luís Seoane de A Coruña, *Cabañas para pensar*, y en el libro a partir de ella (VVAA, 2015).

decir: no es una opción, es algo existencial. En este sentido es inspirador el célebre y ya apuntado fantasma con nombre de Roland Barthes (2005), quien interesado por imaginar una forma utópica de vivir juntos en la que se conjugaran y respetasen temporalidades distintas, ideó un programa antinormativo y antiautoritario que denominó Idiorritmia –ese es el nombre de su fantasma–. Para tal fin, Barthes se basó en la descripción que hiciese Lacarrière sobre los monjes que vivían en soledad, de acuerdo a su propio ritmo y tiempo, en el monte Athos. Se trataba de un vivir juntos como una “soledad interrumpida de manera regulada”, “una puesta en común de las distancias” o “la utopía de un socialismo de las distancias” (2005: 49). Según Barthes, no sería ni una forma excesiva negativa como el eremitismo, ni tampoco una forma excesiva integrativa. Idiorritmia es una forma media, utópica, edénica, idílica.

Pero no solo eso. Como de algún modo ya insinuábamos, tomar distancia también supone una bifurcación a la tiranía de los intercambios productivos y de la circulación social (Pelbart, 2009). Es una distancia politizada, una deserción, un aislamiento que puede abrir y resquebrajar la homogeneización y crear grietas en el vientre de la bestia por donde entren otros vectores que permitan habitar otros tiempos y movimientos sin ser esclavos de la velocidad, el moviismo y la productividad. Paolo Virno utiliza el término *éxodo* para referirse al alejamiento como un abandonar el juego o una opción fuera de las categorías computables al inicio y por la que se pasa gradualmente “de un problema determinado –someterse o sublevarse– a un problema del todo diferente: cómo realizar una defección y experimentar formas de autogobierno antes inconcebibles” (2011: 82). Fred Moten y Stefano Harney utilizan el concepto de *fugitividad*; lo vinculan al estudio de la tradición radical negra y con él hacen referencia a una especie de rechazo a los estándares impuestos o a la negación a reconciliarse con las modalidades del orden (Harney y Moten, 2017). Fugitividad, explica Moten, es “a desire for and a spirit of escape and transgression of the proper and the proposed. It’s a desire for the outside, for a playing or being outside, an outlaw edge proper to the now always already improper voice or instrument” (Moten, 2018: 131).

Y en este ejercicio de armar una defensa de la retirada, finalmente podríamos nombrar a Slavoj Žižek (2006), quien entiende que la toma de distancia es de hecho no una, sino *la única* manera de romper la reproducción del estado de las cosas. Se trata de un arma, un contrapoder pero que no quiere tampoco ocupar su lugar. De acuerdo con el filósofo y sociólogo esloveno, incluso cuando nos oponemos, participamos del ritual de poder. Así ocurre en la oposición política o en la crítica artística. Entonces, retirarnos es la forma que nos queda de no colaborar y, al tiempo, de abrir un campo de posibles para la comunidad por venir. Porque no se trata solo de tomar distancia de manera aislada y marginada respecto al universo social existente –en esto todos coinciden–, sino la fuente misma y la base de un nuevo orden, su fundación permanente. Žižek cita en múltiples ocasiones a Bartleby, y también lo hace Deleuze, Pelbart y un buen puñado de artistas, escritores y creadores en los últimos años. Bartleby, ese escribiente imaginado por Melville que mengua hacia la nada, es hoy, paradójicamente, la figura instigadora –casi un icono pop– que, en su insignificancia, puede resquebrajar la sociedad del trabajo, la velocidad, la homogeneización y la comunicación vacía. Y junto a Bartleby, el estudiante de *Un hombre que duerme* de Georges Perec (2009), quien un buen día decide no acudir más a sus exámenes, romper las relaciones sociales y dedicarse a observar, estar y deambular. Y Poroto, de Eduardo Pavlovsky (1996), para quien sus huidas forman parte de una micropolítica que le permite vivir. Sus huidas dan sentido a su existencia, son “fundamentos existenciales” y, a su vez, como decimos, fisuras que rompen con la inercia del moviismo. En definitiva, Poroto es héroe de la “micropolítica de la resistencia” y de la “huida como acto terapéutico existencial”, enunciado éste con el que precisamente tituló su libro, escrito, por supuesto, desde la lejanía, allá en un retiro en Groenlandia (Pavlovsky, 2007).

En este punto pienso que para el *kit* de retiradas ya compuesto quizás sirvan como colofón las palabras del escritor Enrique Vila-Matas (2013): – el más argentino de los escritores españoles según él mismo afirma en múltiples ocasiones–: “Pase lo que pase, lo correcto es largarse”, cita que

condensa la acción a tomar en caso de duda y que el autor atribuye indistintamente a Joyce, Kafka o a sí mismo⁵.

III. Una tradición de autoexclusión

[Al escribir esto me he dado cuenta de que tengo un número considerable de papeles y palabras a mi alrededor con los que no podría llegar demasiado lejos en caso de huida: los apuntes de la licenciatura, los de proyectos varios, los del doctorado, las libretas de observaciones y cuentas, un libro de visitas, un calendario muy deteriorado hecho por mí misma, pero, sobre todo, los documentos de la empresa que tuvimos que cerrar hace ya años y que —desde justo ahora y por fin— no tenemos que guardar más.]

Efectivamente, las pequeñas huidas o fugas son procesos vitales y liberadores que permiten inventar otras maneras de ser, relacionarse y experimentar desde lo más cotidiano, de modo que lo micro y lo cotidiano se convierten en el campo de batalla. Así, no sorprende que, lejos de ser una excentricidad, en la historia del arte los diversos modos de retiradas y distanciamientos, ya sean temporales o definitivos, se inserten en una larga tradición de rupturas y auto-exclusiones de vidas-obras que hunde sus raíces lejos en el tiempo y que tiene lugar en épocas y contextos muy diversos. Y, a pesar de que se trata de retiradas dispersas, alrededor de la última década esos abandonos han cobrado un interés particular, configurándose como una especie de campo de indagación un tanto confuso, por hacer y heterogéneo, pero que en su atracción ya se convierte en síntoma del momento que atravesamos.

Tratándose entonces de un campo amplio y escurridizo (por la misma naturaleza de los objetos de estudio, que a su vez intentan a toda costa escurrirse), algunos teóricos, como el comisario, teórico y galerista alemán Alexander Koch, se han empeñado en definir y precisar el concepto de retirada en arte. Koch se refiere, por ejemplo, a retiradas voluntarias, y entre ellas no incluye el paso de un rol a otro dentro del arte ni tampoco el suicidio. Además Koch distingue tres clases de retiradas o *inacciones*: la

5 Al inicio de su libro *Fuera de aquí*, el escritor atribuye la cita a James Joyce, pero en otras entrevistas Enrique Vila-Matas ha solido variar esa autoría.

inacción ostentosa, la comunicativa, y la inacción radical. En la primera de ellas se incluirían las subversiones y rechazos de las convenciones en el arte, que son disruptivas pero que siguen siendo actos artísticos productivos –por ejemplo, los actos de desmaterialización en los sesenta. En el segundo, se trata de una negación de la actividad artística –y aquí pone como ejemplo “el silencio de Marcel Duchamp”– con la que se persigue generar efectos reflexivos y discursivos sobre el papel del artista dentro y sobre el campo artístico, por lo que sigue formando parte de su ámbito. Finalmente, la inacción radical es la que considera el retiro total del campo del arte y de su sistema de reproducción. Es una renuncia a la creación de obra pero también a cualquier aparición en su terreno: “Instead of subverting the expectations that undergird artistic practice, it elopes from them. Instead of addressing conceptions of the work and models of the artist’s role with the intention of reforming them, it turns its back on the system of art in its entirety” (Koch, 2011). Podríamos entonces decir que Koch politiza la retirada radical en los términos en los que lo hiciese Santiago López Petit al hablar de la anomalía. La inacción radical es, desde esta perspectiva y en el arte, la fuga y deserción total para respirar y abrir intersticios en la inercia.

Entre las inacciones radicales (y entre las de cualquier tipo en realidad) suele citarse como hito el abandono de la producción con 19 años de Arthur Rimbaud. Pero también Charlotte Posenenske, Cady Noland, Seth Siegelaub o Rosemary Tonks fueron creadores que por diversos motivos se alejaron del ecosistema de galerías y centros principales de producción creativa y que, junto a muchos más nombres, suelen emerger cuando se habla del tema o en libros como *Short Careers* de Susanne Neuburger y Hedwig Saxenhuber (2004) o *Tell Them I said No* de Martin Herbert (2016).

Los años sesenta fueron en general años de abandono, de “desarraigo voluntario” (así lo nombra Borja-Villel, 2017), de rupturas, desplazamientos, cambios de estrategia y finales de juego. Tal y como explica Ana Longoni, gran parte de la vanguardia argentina de los 60 abandonó la escena artística y pasó a la acción política directa incorporándose a experiencias semiclandestinas (Longoni, 2011). Como parte de este grupo pienso, por ejemplo, en Roberto Jacoby, quien a finales

de esa década abandonó las artes visuales para unirse como investigador al CICSO, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales, puesto que percibía un agotamiento y ya “no sentía el impulso de participar como militante armado o militante de barrio, sino como investigador” (Jacoby, 2013). Jacoby se pasó a la investigación y la escritura, a lo que añadiría posteriormente la creación de letras de canciones para el grupo rock Virus y ayudaría a crear redes de artistas, micro sociedades, impulsaría diversas publicaciones y un largo etcétera hasta, tiempo después, volver al arte. Como parte de este grupo pienso también en Oscar Masotta, quien jamás se consideraría artista. De hecho, tan solo realizaría tres obras en su vida y todas en un mismo año. Oscar Masotta fue más bien conocido por introducir en el mundo hispanohablante las investigaciones del psicoanalista Jacques Lacan y por formular la palabra *desmaterialización* para agrupar lo que consideraba la característica de la época.

Con desmaterialización, en realidad, se englobaban diversos modos de alejamiento o intentos de escapada. La mercantilización del arte, el *establishment*, aquello preestablecido había entrado en profunda crisis y era sujeto de revisión. La atmósfera que impregnaba la labor de los artistas era romper con lo precedente, de manera que la fuga, de la manera que fuese, se convirtió más que nunca en una constante. De hecho y consciente de ello, la historiadora Lucy Lippard (2004), quien popularizó poco después el término *desmaterialización* en su conocido libro *Seis años la desmaterialización del objeto artístico*, denominó el primer capítulo con ese nombre, “Escape Attempts”, e identificó la historia del arte conceptual (norteamericano) con un deseo de fuga en el que algunos y algunas artistas trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo. Fueron años en los que, como indicaba en su clasificación Koch, las inacciones ostentosas y las comunicativas abundaron. Ahora bien, Lippard las describe rápidamente y en el mismo capítulo como intentos fracasados ya que, como es bien sabido, fueron integradas perfectamente en la maquinaria que rechazaban. Así pues, no solo experiencias subversivas en aquellos años pasaron a ser celebradas en museos, ferias, instituciones y galerías de arte, sino que también la crítica y la narrativa emancipadora de los sesenta fue asumida y está en la base del capitalismo

cognitivo actual (Boltanski y Chiapello, 2002). La velocidad fue incorporada a la producción artística. La productividad infinita del artista y su autoexplotación, la circulación rápida de palabras, de información y la abundancia de comunicación son seña de nuestra época. Por todo ello, las aspiraciones y contradicciones que Lucy Lippard ilustra en sus páginas convierten esta década en momento clave para entender la contemporaneidad.

Pero entre quienes aparecen en el libro de Lippard existe una artista que ahora merece un poco más nuestra atención. Se trata de Lee Lozano, a quien Lippard describe en su texto como la figura femenina más importante en Nueva York en los años sesenta en términos de arte conceptual real. Lippard explica que, a finales de esa década, Lozano estaba inmersa en la realización de obras conceptuales de *arte-como-vida*, las cuales define como extraordinarias y excéntricas, que buscaban siempre los extremos. Porque, efectivamente, aunque Lozano empezó creando piezas expresivas, coloristas, duras y explícitas por medio de dibujos y pinturas –y tras una deriva hacia la abstracción–, paulatinamente en su vida-obra u obra-vida y en línea con el sentir del momento, Lozano comenzó a ensayar la huida a través de piezas del tipo *auto instrucciones* en las que lo importante eran los procesos, la experiencia a través de su cuerpo, y donde la fuga era experimentada hasta los extremos más audaces. Así, entre 1968 y 1972 inicia un conjunto de negaciones y renunciaciones del tipo inacciones ostentosas y comunicativas que culminan con la inacción radical, es decir, el abandono final y total de la práctica artística.

Vayamos por partes. De un lado, como apuntaba Lippard, Lozano vivía inmersa en el ámbito artístico y revolucionario neoyorquino, por lo que no solo era consciente de las principales problemáticas de su tiempo, sino que era integrante del rechazo generalizado con prácticas contestatarias situadas en un extremo utópico de cambio. No obstante, Lozano fue capaz de intuir que esas mismas prácticas estaban contribuyendo a reproducir y acentuar el orden de las cosas, de modo que se empeñó, con las herramientas que tenía, en romper hábitos, cuestionar las estructuras ideológicas e institucionales que determinan nuestra conducta social

(Borja-Villel y Vázquez, 2017) y perseguir una revolución que no fuese solo artística, sino total⁶.

Para conseguirlo, la artista empezó a transformar su obra en su vida y viceversa. Con este proceder, Lozano se alejaba en realidad de la racionalidad conceptual virando hacia lo cotidiano, lo micro, lo privado. Su cuerpo se transformaba en lugar de ensayo y laboratorio para investigar estados de autoconciencia en la intimidad en propuestas que tomaban la forma de piezas de lenguaje (Lehrer-Graiwer, 2014)⁷. Sus *Pieces*, así se llamaban, estaban formadas por piezas pensadas para exhibirse, pero también comprendían algunas que solo existen en sus cuadernos personales y otras todavía más invisibles, es decir, que solo tienen lugar verbalmente. Son piezas de tipo performativo pero, como no están pensadas para ser vistas en ejecución, tampoco son estrictamente performance (de hecho, la artista renegaba de esa palabra).

Como es de imaginar, sus cuadernos, una especie de anotaciones que reflexionan y modelan su arte-vida, toman especial relevancia. Sobre cada uno de ellos Lozano escribe “PRIVATE” –así, en letra mayúscula– lo que no deja lugar a dudas sobre su deseo de convertirlos en páginas-lugares al margen, espacios donde ser libre de convenciones y en los que poder experimentar. En su estudio sobre la renuncia de Lozano, Sarah Lehrer-Graiwer analiza los libros de notas y apunta hacia la importancia de los títulos, a la voluntad de concisión para condensar significados y al uso que en ellos se hace del arte para el empoderamiento de circunstancias cotidianas al tiempo que es excusa o coartada para la vida (2014: 13). Y es precisamente en esos libros donde asistimos lentamente a su retirada: desde la pieza *General Strike Piece* (febrero 1969) en la que anota sus

6 El 10 de abril de 1969 presentó un manifiesto para una lectura abierta de la Art Workers Coalition (AWC) en el que pedía extender la revolución del arte a cualquier ámbito de la vida: una revolución total, simultáneamente personal y pública (VVAA, Art Workers Coalition, 1969).

7 Sobre la retirada del arte de Lee Lozano, y especialmente tras la deserción total, por contar fundamentalmente con testimonios verbales, existen diversas versiones que en ocasiones son incluso contradictorias. En este texto tomamos como referencia y base sustancial (en relación al testimonio de Gerry Morehead, por ejemplo) el estudio que de ella hiciese Sarah Lehrer-Graiwer (2014) por arrojar algo de luz de acuerdo a nuestros intereses.

apariciones finales; a *No-Info Piece* (julio 1969) con la que trata de vivir solitariamente por tanto tiempo como pueda; o *Boycott Women Piece* (agosto 1971) en la que deja de hablar a las mujeres como modo de protesta y, según ella, vía de mejora de sus comunicaciones futuras. Finalmente, *Dropout Piece*, iniciada en 1970, es considerada la culminación de su obra-vida y el retiro definitivo.

Aunque existe alguna referencia a la pieza de la deserción en sus cuadernos, *Dropout Piece* se asocia más bien a un período que abarca desde 1969 a 1972, que empieza de dentro hacia fuera, que es una especie de transformación de *insider* a *outsider* en palabras de Lehrer-Graiwer, y que implica no solo al arte, sino a todos los ámbitos: es decir, es la revolución total anhelada en lo único verdaderamente revolucionario y consciente que podía hacer. Se trata por tanto de un repliegue que “más que un gesto de claudicación nihilista, tiene que ver con la asunción de que cualquier posible horizonte emancipatorio pasa por una transformación radical del yo” (Borja-Villel, 2017: 9). En resumen, su decisión fue la respuesta a la voluntad de no querer ser absorbida por el sistema y la lógica del capital de la única manera que podía. O, en sus propias palabras anotadas: “¿Por qué no solo un agujerito en el centro del lienzo? un punto de fuga, un punto y final” (Borja-Villel y Velázquez, 2017: 22 y 53). Podemos decir que Lozano consiguió modelar su vida como si de una de sus obras se tratase y, por extensión, dice Lippard, de algún modo transformó la vida de quienes la rodeaban o, todavía más, la del mismo planeta: “The idea was to test, like a guinea pig, techniques for living that could contribute to collective evolution” afirma Lehrer-Graiwer (2014: 41) aludiendo a unas notas de su cuaderno número 6.

Y hasta aquí se suele citar a Lee Lozano, la artista excéntrica o rebelde quijotesca –así la califican ni más ni menos que en su obituario (Smith, 1999)– que tras retirarse del arte se marchó a Dallas, Texas, donde vivían sus padres, y donde continuó siendo problemática y caótica... y poco más.

IV. Marcharse y bailar

[En esta fase y en mi retiro, empiezo a hacer pulpa de papel para deshacerme de tanto caos y también yo, quizás y al fin, poderme liberar. Empiezo a encontrar esta acción un acto realmente catártico. Hago una especie de lámina y subo su foto a mis redes sociales. Espero. Obtengo ~~tres~~ cuatro cinco likes.]

Como si de un bartleby real se tratase, en los últimos años la figura de Lozano se retoma, se cita, se observa y se analiza cada vez más en una especie de atención atónita propia de la envidia disimulada. A fin de cuentas, como decía Emil Cioran, sin la posibilidad de salir de la vida (y por ende del arte), esta sería intolerable. Quizás de ahí la importancia justo ahora del legado de Lozano. Su actualidad, su imprescindibleidad y su trascendencia.

Así que lo natural para algunas personas –estén o no en refugios y cabañas– no es otra cosa que indagar más en ella, ya que su huida dista ahora mucho de ser el punto y final al que la artista parecía querer llegar. Porque ¿qué se hace en este otro lugar al que uno va? Y en realidad ¿dónde ir si ya no hay donde ir, si todos estamos dentro del vientre de la bestia anunciado por Santiago López Petit? O ¿cómo rescatar una nueva relación del cuerpo con el tiempo después de la apisonadora productivista y la velocidad? Lo cierto es que estas cuestiones enlazan con algo que leí en la entrevista que forma parte de *The Undercommons* de Harney y Moten, donde una pregunta, como el fantasma, particularmente regresa, permaneciendo latente en el *kit* de retiradas para la supervivencia. Es esta: de lo que tenemos, ¿qué queremos preservar? (Harney y Moten, 2017: 181). Moten explica que desde el lado de los excluidos esta pregunta supone, de una parte, que algo sí se tiene que se quiere preservar; y, en segundo lugar, que los otros, aquellos que imponen, no lo tienen todo y ni siquiera se quiere todo lo que ellos tienen. Para Moten, es quizá este el inicio de una forma de hacer juntos que no parta de la confrontación con lo que no se quiere, que cree una abertura por la que entre la multiplicidad, los otros, los singulares, lo que todavía no sabemos que puede entrar ni estar.

Entonces, me sorprende leyendo que Lozano, en realidad, no marchó a sitio alguno, ni regresó a Dallas hasta 10 años después. Y me sorprende también porque, como si fuese un espectro de verdad con sus misterios y

enigmas, se cuenta que la artista no desapareció en absoluto, sino que permaneció en Nueva York bien visible, que simplemente salió del foco de atención y del *mainstream* en el que ya se habían convertido sus compañeros conceptuales, se trasladó hacia el lugar donde empezaba a surgir la nueva escena contracultural del *punk* del Bowery, y que de hecho fue influyente para quienes la rodeaban... y allí continuó menguando (también lo hizo su nombre) y experimentando con su vida-arte, esta vez, ya lejos de todo, de la obra y la página, en completa libertad.

Y es así porque, efectivamente, dejó de anotar sus acciones en cualquier parte, de registrarlas o materializarlas. De hecho, según cuenta el pintor Gerry Morehead, compañero de apartamento de Lozano en esa época, la artista solo mantuvo en su *loft* una única pieza física propia, perteneciente a algún momento previo a su desertión, y que significativamente llevaba el título de *Time*. También significativo es que en esta nebulosidad que acompaña la década, Sarah Lehrer-Graiwer cuenta que Lozano se enfocó hacia una búsqueda relacionada, de algún modo, con lo social, con las relaciones y las distancias: “Dropout was a matter of redefining contact and loss, investigating degrees of closeness and disappearance to achieve a distance in proximity” (2014: 51). La soledad, la distancia y el estar juntos de manera no autoritaria de Deleuze, Barthes o Pelbart, y el *largarse pase lo que pase* de nuestro *kit* para las anomalías, en Lozano se convierte en objeto de exploración artístico-vital central y extremo.

¿Significa esto que dejó de *operar* en el ámbito artístico? Ante la falta de texto, registros e imágenes, Morehead da un testimonio valioso de las actividades de su colega, convirtiéndose en una de las pocas evidencias de sus acciones. Así, me sorprende de nuevo al leer que el pintor afirma que Lozano se dedicó a bailar: caminaba con un transistor en su bolsillo – explicaba –, acudía a locales de música, se centró en el movimiento y estudió la postura, el lenguaje del cuerpo y sus equilibrios. Morehead aporta además una anécdota. Cuenta que un día Lozano subió al apartamento con un pesado y enorme diccionario, el cual empezó a utilizar como objeto detonador de improvisación de danzas, gestos y nuevas relaciones exploratorias que sucedían de manera privada y espontánea (Lehrer-Graiwer, 2014).

Desde luego, danzar sobre un majestuoso diccionario, tras lo apuntado en epígrafes anteriores, se convierte en algo más, algo del orden de lo ritual y lo simbólico. Lozano pone el cuerpo literalmente sobre las palabras, las estruja y las rompe como si quisiera olvidarlas tal y como parecían señalar los defensores de las vacuolas de soledad y silencio, o tal y como reza un fragmento del Zhuang Zi, el gran libro taoísta:

La nasa sirve para coger peces; cogido el pez, olvídate de la nasa. La trampa sirve para cazar conejos; cazado el conejo, olvídate de la trampa. La palabra sirve para expresar la idea; comprendida la idea, olvídate de la palabra. ¿Cómo podría yo encontrar con un hombre que haya olvidado las palabras, para poder hablar con él? (Zhuangzi, 1996: 278).

Quizás es así como esta artista en fuga, con su cuerpo-laboratorio y su vida-obra consiguió finalmente burlar la maquinaria y, efectivamente, ensayar nuevas relaciones temporales y espaciales, otras distancias, otras formas de hacer alejadas de lo esperable.

[Y es aquí cuando decido denominar al conjunto de grandes láminas de pulpa de papel en el que se va convirtiendo todo aquello que me rodea como *Enciclopedia de todas las cosas* (lo añadido en el *post*, en el que ahora tengo 7 likes). Siguiendo la estela de mi propia escritura, se trata este de un paso más en mi búsqueda liberadora y de conquista de mis fantasmas... aunque en secreto y en realidad, es mi tributo a Lozano. Y ensayo los bailes en el salón de mi cabaña, esta vez sobre mi enciclopedia. Y añadido la canción *Horses* de Patti Smith a la lista de reproducción de música de este texto, puesto que leo que Lozano era asidua al CBGB hacia 1976, lugar en el que el grupo de Smith en ocasiones actuaba (y ya de paso, no me resisto y compro una entrada para su concierto en Barcelona). Y me viene ahora de nuevo a la mente, como un destello y de forma literal, la cita de Cioran: “Sin la idea del suicidio, hace tiempo que me hubiera matado” (1990: 58). Lozano es esa idea y esa posibilidad que, a quienes necesitamos de la distancia, de otras temporalidades y de otras formas de ser, estar y movernos, nos permite imaginar otros mundos y continuar, mientras tanto, con el presente.]

Agradecimientos

Este trabajo se ha beneficiado del contrato Margarita Salas del Programa de recualificación del sistema universitario español del

Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea–NextGenerationEU.

Referencias

- Barthes, Roland (2005). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Boltanski, Luc y Éve Chiapello (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Borja-Villel, Manuel (2017). “Lee Lozano. La fuga como desafío”. Manuel Borja-Villel y Teresa Velázquez (comps.) *Lee Lozano. Forzar la máquina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 7-9.
- Borja-Villel, Manuel y Teresa Velázquez (comps.) (2017). *Lee Lozano. Forzar la máquina*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Canetti, Elias (1981). *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cave, Nick (2019). “How long will I be alone?”. *Theredhandfiles.com*, sept. <https://www.theredhandfiles.com/how-long-will-i-be-alone/>
- Cioran, Emil (1990). *Silogismos de la amargura*. Barcelona: Tusquets.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.
- Han, Byung-Chul (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Harney, Stefano y Fred Moten (2017). *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro*. Trad. C. Rivera Garza, J.P. Anaya y M. Malo. México: La campechana Mental Rancho Electrónico.
- Herbert, Martin (2016). *Tell Them I said No*. Berlin: Sternberg Press.
- Jacoby, Roberto (2013). “Entrevista a Roberto Jacoby / Entrevistado por Reinaldo Laddaga”. *The Buenos Aires Review*, 20 nov. Disponible en: <http://www.buenosairesreview.org/es/2013/11/entrevista-a-roberto-jacoby>
- Kafka, Franz (2013). *Cartas a Felice*. Madrid: Nórdica libros.
- Koch, Alexander (2011). “General Strike”. *KOW*, n. 8, may. Disponible en: <https://kow-berlin.com/texts/opting-out-of-art-a-theoretical-foundation-1>
- Lehrer-Graiwier, Sarah (2014). *Lee Lozano: Dropout Piece*. Libro electrónico. Londres: Afterall Books.
- Lippard, Lucy R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

- Longoni, Ana (2011). "El arte como transformación del mundo: variaciones de la politicidad en Roberto Jacoby". *Revista LIS-Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, n. 5. 10-23. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3676/3002>
- López Petit, Santiago (2009). *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- López Petit, Santiago (2014). "Anomalías intempestivas". *El Estado Mental*, 15 may. Disponible en: <https://elestadomental.com/diario/anomalias-intempestivas>
- López-Petit, Santiago (2015). *Hijos de la noche*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Melville, Herman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo (2001). *Preferiría no Hacerlo. Bartleby el escribiente*. Seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Moten, Fred (2018). *Stolen life. Consent not to be a single being*. Durham: Duke University Press.
- Neuburger, Susanne y Hedwig Saxenhuber (2004). *Kurze Karrieren. Short Careers*. Viena: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Pavlovsky, Eduardo (1996). *Poroto: Historia de una táctica*. Buenos Aires: Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, Eduardo (2007). "Poroto enseña la ciencia de la huida". *Página/12*, 31 may. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-85756-2007-05-31.html>
- Pelbart, Peter Pál (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Pelbart, Peter Pál (2016). "Producir otro ritmo, otra respiración, otra empatía, otros silencios, de modo que algo pueda hacer sentido de nuevo", *Lobo Suelto!*, 9 nov. Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2016/11/producir-otro-ritmo-otra-respiracion.html?m=1>
- Perec, Georges (2009). *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta.
- Pessoa, Fernando (2008). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.
- Pollack, Sydney (dir.) (1969). *They Shoot Horses, Don't They?* Película. Palomar Pictures; American Broadcasting Company (ABC).
- Sharp, Chris (2013). "The Concert Was Not a Success: On the Withdrawal of Withdrawal". *Fillip*, n. 18, Spring. Disponible en: <https://fillip.ca/content/the-concert-was-not-a-success>
- Smith, Roberta (1999). "Lee Lozano, 68, Conceptual Artist Who Boycotted Women for Years". *The New York Times*, 18 oct. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/lee-lozano-68-conceptual-artist-who-boycotted-women-for-years.html>
- Thoreau, Henry D. (2013). *Walden, la vida en el bosque*. Madrid: Errata Naturae.

- Vila-Matas, Enrique (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con André Gabastou*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vila-Matas, Enrique (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral.
- Virno, Paolo (2011). *Ambivalencia de la multitud: entre la innovación y la negatividad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- VVAA, Art Workers Coalition (1969). "An open public hearing on the subject: What should be the program of the art workers regarding museum reform and to establish the program of an open art workers coalition". *Primaryinformation.org*, agosto 2014. <https://primaryinformation.org/product/art-workers-coalition-open-hearing>
- VVAA (2015). *Cabañas para pensar*. Madrid: Maia ediciones.
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zhuangzi (1996). *Zhuang zi. Maestro Zhuang*. Traducción, introducción y notas a cargo de Iñaki Preciado Idoeta. Barcelona: Kairós.
- Žižek, Slavoj (2006). *Visión de Paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Anexo



El salón de mi retiro



El altillo



El exterior



Día nublado en Cuenca y Pulpa de papel, *Enciclopedia de todas las cosas*

Todas las fotografías son de Olga Martí, al igual que la obra fotografiada.

Vidas (in)documentadas: apuntes para la cartografía de un archivo de un artista de performance

(Un)documented lives: Notes for the cartography of a performance artist's archive

Marcelo Silva Cantoni

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
silvacantoni@gmail.com

Recibido: 10/04/2022. Aceptado: 01/05/2022.

Resumen

En este estudio analizamos el catálogo de la exposición retrospectiva de 2017 *Mexican (In)Documentado* de Guillermo Gómez-Peña con el fin estudiar distintos criterios de organización de un archivo de sus obras. Si aceptamos la formulación de que el performance puede ser concebido, como afirma Josefina Alcázar (2014), como un “arte del yo” que se inserta en el espacio autobiográfico, entendemos que desde esa perspectiva es la vida del artista la que sirve de eje para organizar el corpus de documentos que registran sus obras de performance. Ese es el criterio organizacional que prevalece en la curaduría de *Mexican (In)Documentado*. En el siguiente artículo nos preguntamos qué otros modos de organización de un archivo de sus performances podemos establecer si analizamos las producciones de Gómez-Peña como casos de lo que Walter Mignolo (2013) llama “semiosis colonial”, es decir como procesos de producción de sentido mediados por relaciones coloniales de poder. Partimos de la hipótesis de que esa cartografía del archivo nos permite trazar nuevas rutas que vinculan la autobiografía performática del artista con otras vidas vividas en situaciones coloniales o poscoloniales.

Palabras clave: archivo; performance; biografía; semiosis colonial

Abstract

In this study we analyze the catalog of the 2017 retrospective exhibition *Mexican (In)Documentado* by Guillermo Gómez-Peña in order to study different strategies for organizing an archive of his works. If we accept the formulation that performance can be conceived as an “art of the self” (Alcázar, 2014), we understand that it is the artist’s life that serves as the axis for organizing the corpus of documents that record his performances. This is the organizational approach that prevails in the curatorship of *Mexican (In)Documentado*. In the following article we ask ourselves what other modes of organization of an archive of his works we can establish if we analyze Gómez-Peña’s productions as cases of what Walter Mignolo (2013) calls “colonial semiosis”, that is, as processes of production of meaning mediated by colonial relations of power. We start from the hypothesis that this cartography of the archive allows us to trace new routes that link the artist’s performative autobiography with other lives lived in colonial or postcolonial situations.

Keywords: archive; performance; biography; colonial semiosis

Introducción

En el año 2017 se presentó en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México la primera muestra retrospectiva, realizada en el país, dedicada enteramente a la obra del artista de performance¹ Guillermo Gómez-Peña. La curaduría de *Mexican (In)Documentado* estuvo a cargo de Janice Alva, quien coordinó al equipo del MAM (Museo de Arte Moderno). La exposición buscaba, en palabras de la curadora, “explorar el imaginario del intelectual y creador chicano” (Alva, 2017). En este estudio partimos del catálogo de dicha instalación para analizar los criterios de organización y proponer aperturas a otras cartografías de lo que podríamos llamar “el archivo” de un artista de performance.

1 En este estudio utilizamos indistintamente el artículo masculino o femenino para referirnos a el/la performance. Compartimos la posición de Jesusa Rodríguez con respecto al género del performance: “[...] este es uno de los casos en los que la realidad debería imitar al performance y dejar atrás de una vez por todas los prejuicios de lo masculino y lo femenino. No importa si es ‘el’ performance o ‘la’ performance, desde mi punto de vista lo que verdaderamente importa es que ponga al espectador de frente a su propia capacidad de transformación en hombre, mujer, pájaro, bruja, zapato, o lo que sea” (Rodríguez, citada por Taylor, 2015: 58).

Entendemos que el criterio curatorial pensado por Janice Alva, cuyo fin era presentar la obra de un artista consagrado, se centra lógicamente en la biografía y en los distintos hitos artísticos del performancero. Esa decisión estética también prevalece en el catálogo de la muestra, que reúne algunos de los textos más importantes de Gómez-Peña junto al análisis y la lectura llevada a cabo por especialistas de algunas de sus obras más icónicas. El catálogo cierra con el manifiesto de La Pocha Nostra, la tropa de artistas de performance que fundó en los noventa y que dirige hasta la actualidad, y con una entrevista en donde Gómez-Peña reflexiona sobre el arte del performance. Del conjunto de textos e imágenes que componen el catálogo nos interesa, a los fines de este trabajo, detenernos fundamentalmente en dos. El primero es el de Janice Alva (2017), “Un popurrí dedicado a...”, en donde la curadora reflexiona sobre la cocina de lo que significó su trabajo con el artista y la composición de la muestra. El segundo es de la autoría del propio performancero (Gómez-Peña, 2017), y tiene la estructura, como varios de sus escritos, de un texto en constante proceso de reelaboración. La base principal de esa cronología, titulada “Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña: (Una cronología performática)”, fue presentada para otras exposiciones retrospectivas, por ejemplo, la que tuvo lugar en Gran Canaria (España) en 2012. Un texto similar, con modificaciones propias de su carácter “performático”, aparece publicado en su sitio web oficial². Este último escrito refiere las distintas performances presentadas por el artista, así como sus libros publicados y sus reconocimientos más importantes. Es decir, nos propone un recorrido por sus principales producciones a partir de una lógica secuencial que tiene como hilo conductor su vida y sus obras. Por lo tanto, intercala el texto con fotos que funcionan como registro (o “documentos”, más allá de la paradoja que, como veremos más adelante, puede significar para este tipo de arte) de las diferentes performances. Si Gómez-Peña demuestra cierta comodidad a la hora de desplegar su “cronología performática”, la apuesta

² Más allá de las distintas modificaciones, la cronología de su trabajo que presenta Gómez-Peña en la sección “Essential Works” sigue el mismo orden que el texto que referenciamos aquí. Se puede consultar su trabajo en el sitio oficial de [Guillermo Gómez-Peña](#).

de Janice Alva parece ser más complicada. La curadora se pregunta en su artículo cómo organizar el vasto archivo de un artista de performance para presentarlo en una muestra retrospectiva. Ese vasto archivo está compuesto no solo por los registros de sus acciones, sino por el material que compone su propia vida, sus juguetes, sus esculturas y pinturas, los distintos adornos que se acumulan en su taller/estudio, todo eso que Alva llama un “popurrí”. Sin embargo, el hilo conductor que prevalece en ambos criterios de organización sigue siendo la biografía performática del artista. Una biografía construida a partir del cuerpo (profundizaremos en esto en el próximo apartado). Esta decisión es lógica dado que, como dijimos, lo que se quiere presentar es una muestra retrospectiva de Guillermo Gómez-Peña.

En este estudio proponemos, en primer lugar, una lectura de esa organización curatorial diseñada a partir de los archivos de Gómez-Peña. Para ello nos centramos principalmente en el catálogo de la exposición. Luego, en una segunda instancia, abordamos otras formas de cartografiar un archivo de sus prácticas artísticas. Al problematizar la noción de archivo, principalmente desde la lectura de Foucault (2015) y Rufer (2016) nos preguntamos qué otros criterios organizacionales se pueden establecer si analizamos las producciones de Gómez-Peña como casos de lo que Walter D. Mignolo (2013) llama “semiosis colonial”, es decir como procesos de producción de sentido mediados por relaciones coloniales de poder. Desde esa perspectiva se ponen en tensión binomios como “arte y vida”, “biografía y obra” o “lo personal y lo colectivo”. Partimos de la hipótesis de que esa cartografía del archivo nos permite trazar nuevas rutas que vinculan la autobiografía performática del artista con otras vidas vividas en situaciones coloniales. Esa experiencia que anuda, como dijimos, las vidas de distintos sujetos, la podemos describir con mayor especificidad si abordamos los “documentos” de Gómez-Peña a partir de algunos aportes de las teorías críticas al colonialismo.

La experiencia vivida del artista (in)documentado: una biografía desde el cuerpo

Se ha dicho con frecuencia que, para los artistas de performance, el cuerpo es el lienzo en el que crean su obra. En un ensayo que se incluye también en el catálogo con el que trabajamos en este estudio, titulado “En defensa del arte del performance”, Gómez-Peña enfatiza en que es el cuerpo y no el escenario el verdadero sitio de la creación: “Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical y nuestro libro abierto” (2011: 497). Podríamos pensar que sería difícil que se desarrollara este lenguaje artístico sin la presencia del cuerpo del artista. Si bien hay distintos géneros como la fotoperformance o el videoperformance, en los que se puede prescindir de dicha presencia (una problemática que ha originado diversos debates que no abordaremos aquí), podemos partir de la premisa de que, en el arte del performance, la acción en vivo del cuerpo es, si no imprescindible, al menos central³. En el caso de Gómez-Peña esta premisa va a adquirir un giro particular, sobre todo en sus experimentaciones con el videoarte, la fotografía y las nuevas tecnologías. Sin embargo, en sus obras canónicas la presencia en vivo de su cuerpo funcionaba como eje a partir del cual se armaba toda la estructura de la presentación. Son esas obras las que aparecen citadas y documentadas en la cronología performática del catálogo.

El recorrido que se propone en el texto tiene al cuerpo como hilo conductor. Es Gómez-Peña quien organiza sus “archivos vivos” en

³ Debemos aclarar que así como la fotoperformance y el videoperformance plantean nuevos desafíos a la presencialidad del cuerpo a la hora de tratar de definir la performance, durante los últimos años y con mayor ímpetu desde el advenimiento de la crisis sanitaria por la pandemia del Covid-19 se puso en discusión la centralidad de la presencia del cuerpo en vivo para definir la performance. Durante el año 2020 y 2021 proliferaron, por ejemplo, una gran cantidad de performances virtuales. Incluso antes de la pandemia, teóricas como Marcela Fuentes (2020) venían estudiando fenómenos performáticos que tenían lugar en entornos virtuales. Este tema no lo abordaremos dado que no corresponde a los objetivos de nuestro estudio, pero nos parece importante destacarlo, ya que la centralidad del cuerpo (al menos de un cuerpo no virtual) no sería, desde estas perspectivas, una condición indispensable para definir la performance. Como dice Diana Taylor: “Aunque el cuerpo en vivo ha sido el elemento central en el performance desde que surge como acto estético y político en los años ‘60, no hay que fetichizarlo a tal grado que el performance dependa de él para su existencia y definición. Tal vez estos performances digitales sean transgresores al romper con otras barreras” (2015: 152).

torno a la centralidad del “yo”, en un ejercicio de lo que, con Josefina Alcázar, podríamos llamar una “autobiografía corpórea” (2014: 83). Como dice la autora:

Los artistas de performance hacen su autobiografía con el cuerpo y desde el cuerpo. Hablan de sí mismos y de su entorno; de su historia personal y de su historia social; dan testimonio de su vida y de su contexto. En el performance algunos artistas hacen una investigación introspectiva, otros analizan cómo actúan e interactúan con su cuerpo en la vida cotidiana; pero todos van construyendo una autobiografía de su experiencia vivencial (Alcázar, 2014: 84).

El caso de Gómez-Peña cumple estas características de la autobiografía que se hace con y desde el cuerpo. La exposición, según nuestra lectura del catálogo y de las distintas fotos y testimonios a los que pudimos acceder, dio cuenta de la trayectoria vivencial del artista. En “Los archivos vivientes...”, Gómez-Peña traza el recorrido que lo llevó hasta Estados Unidos en donde comienza su verdadera formación en el arte del performance. La experiencia vivida que luego va a ser narrada en el relato autobiográfico se construye desde ese cuerpo, desde lo que siente y significa, y también desde la memoria que acumula. La memoria, en su caso particular, va a ser la de un sujeto migrante que se sitúa en un lugar intersticial con respecto a los imaginarios⁴ culturales de los lugares que transita. De manera estratégica, el artista vincula su relato de vida con el de millones de mexicanos que tuvieron que atravesar la frontera o que se vieron atravesados por ella (tras la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848). La particularidad es, como dijimos, que la narrativa que compone se va a articular desde la experiencia vivida⁵ a través de su propio cuerpo.

4 Cuando hablamos de imaginarios seguimos la definición de Castoriadis que cita y comenta Laura Catelli: “la capacidad elemental e irreductible de evocar una imagen’ que media la relación fluida que se establece entre el simbolismo institucional y la vida social. Lo imaginario es la capacidad que pone en movimiento a lo simbólico, a su vez ‘la manera de ser bajo la cual se da la institución’” (Catelli, 2017: 176).

5 Al hablar de experiencia vivida pretendemos trazar una intertextualidad con el clásico texto de Frantz Fanon (2009) *Piel negra, máscaras blancas*. En el capítulo V, titulado “La experiencia vivida del negro”, el autor de la Martinica traza un recorrido desde su propio cuerpo, desde su vivencia de sujeto

Es desde ese lugar de enunciación que sutura su historia personal, dando cuenta también de una experiencia colectiva compartida.

En los diferentes escritos, las marcas que refieren al cuerpo del artista son explícitas. En el preámbulo de *El mexterminator* (primer libro publicado en español), el autor cuenta su experiencia migratoria directamente relacionada a sus inicios en el arte del performance. Dice allí: “Mi trabajo artístico en el accidentado terreno del performance comenzó a cobrar forma, sentido y peso dentro de mi nueva condición de ‘emigrante indeseable’ [...] La siniestra policía losangelina me imprimió a golpes mi nueva identidad” (Gómez-Peña, 2002: 37). Como vemos, los comienzos de su biografía performática están directamente relacionados con la violencia infringida por la policía sobre su cuerpo. Las marcas raciales también producen sentido en el cuerpo del artista/migrante, el cual es interpretado por la mirada cultural hegemónica: “Los gabachos me pusieron extraños apodos como greaser, wetback, beaner y meskin. Desconocía sus connotaciones” (Gómez-Peña, 2002: 37). Recordemos que, como dice la antropóloga argentina Rita Segato (2007: 23), la raza opera como un signo de carácter indécico. Es la huella en el cuerpo de una historia de desposesión, trazada en la larga duración del colonialismo y de lo que Aníbal Quijano (2014) llama la “colonialidad”. Representa, como dice la autora, un código de lectura de los cuerpos. Por tanto, es el ojo de los “gabachos” (que es como los mexicanos llaman a los estadounidenses) el que lee, desde su posición dominante, el código racial que atraviesa el cuerpo de Gómez-Peña. A partir de ese ejercicio de poder, le ponen apodos y lo sitúan en una posición jerárquicamente inferior. Es, desde ese lugar, que el artista se rebela y para hacerlo recurre al arte del performance. De este modo, quedan en evidencia al menos dos cuestiones. En primer lugar, podemos reconocer cómo, desde su cuerpo, el enunciador presenta una experiencia personal pero que puede devenir colectiva. Y esto es así porque el mismo recorrido migrante que traza el performancero y las mismas marcas raciales que portan su cuerpo son compartidas por

racializado interpelado por la mirada europea/blanca. Un caso parecido (aunque con sus respectivas diferencias, vale aclarar) al que vive Gómez-Peña como latino en los Estados Unidos.

millones de personas, las cuales se ven arrastradas a una posición de subordinación similar a la que se lo empuja a Gómez-Peña. En segundo lugar, es posible analizar que en su relato se vinculan directamente los inicios en el arte del performance con una experiencia que tiene al cuerpo como punto de partida. Es la mirada de los “gabachos” la que interpreta, según los códigos de lectura hegemónicos, los trazos corporales y le hace ver su condición de “emigrante indeseable”. Y, por otro lado, es la violencia de la policía de Los Ángeles la que imprime marcas en el cuerpo. Ambas actitudes lo empujan al terreno de la performance. Asistimos, de este modo, a un acontecimiento que determina el comienzo de la “autobiografía corpórea” (Alcázar, 2014) de Guillermo Gómez-Peña.

Una performance que se presenta como inaugural en el relato autobiográfico que nos propone el artista es *La soledad del migrante*, la cual pone en escena los tópicos que acabamos de mencionar. En el texto del catálogo relata que en 1979 se pasó 24 horas en un ascensor público envuelto en una tela y amarrado con cuerda. En la referencia a esa acción escribe: “Se trata de una metáfora de mi doloroso nacimiento en un nuevo país, una nueva identidad (la identidad chicana) y un nuevo lenguaje (el performance intercultural). Es mi primer performance ‘documentado’ por el mundo del arte” (Gómez-Peña, 2017). A los temas que referimos anteriormente (el inicio en el lenguaje de la performance y la identidad mexicana/chicana en Estados Unidos) se le agrega aquí un nuevo tópico que se articula en torno a la noción de “documento”. Nos parece preciso recordar que el título de la exposición a la que nos referimos en este estudio es justamente *Mexican (In)Documentado*. Resulta evidente que este problema atraviesa gran parte de la obra de Gómez-Peña. La ironía que emplea funciona en varios niveles en ese pequeño fragmento en el que habla de una performance inaugural para su autobiografía. Primero podemos destacar que traza una relación directa con los inmigrantes indocumentados que viven en Estados Unidos, sin papeles y por tanto sin los mismos derechos que el resto de los ciudadanos. Esos indocumentados son invisibles a los ojos del Estado, pero a la vez son el blanco (visible) de una violencia que se ejerce en distintos estratos (como ya vimos), y sobre todo a nivel institucional. Por otro lado, la noción de documento tensiona

la teoría del performance. Podríamos decir que, para la época en que presenta esa obra, los performanceros eran los “sin papeles”, los “indocumentados” del mundo del arte. Pero no hay que olvidar que el arte del performance nace, en sus inicios, *contra* ciertas formas de documentación. Se definía como un acto efímero ya que buscaba interrumpir los circuitos tradicionales del mercado y de la industria cultural. En este sentido, desde ciertas perspectivas teóricas como la de Peggy Phelan (2011), la documentación del performance implica una contradicción con su propia ontología. Escribe la autora norteamericana:

La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición [...] El performance se da en un tiempo que no se repetirá. Puede realizarse de nuevo, pero esta repetición ya lo vuelve otra cosa. Así, el documento de un performance es sólo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente (Phelan, 2011: 97).

La postura de Phelan ha sido discutida y repensada por autoras como Rebecca Schneider (2011) y Diana Taylor (2015). Schneider piensa el performance como un proceso que persiste de otras maneras que se diferencian de las lógicas imperialistas del archivo, pensado en su sentido tradicional, como acumulación de documentos que serían la fuente y el origen de la historia. El performance, para Schneider, permanece en la medida en que se transfiere a través de los cuerpos. En la misma línea, Taylor distingue entre el archivo y el repertorio para reflexionar, con respecto al repertorio, sobre una memoria que responde a un acto de transferencia corporal. La distinción no implica, para la autora, ningún tipo de oposición excluyente. El archivo y el repertorio muchas veces se complementan y así como hay memorias que persisten en el archivo, otras se transmiten a través de la performance. Lo que se desprende con seguridad de los planteos de estas teóricas es que el performance nos permite ampliar los modos de abordaje del archivo, atender a otros gestos, poner el foco en los cuerpos y pensar cartografías performáticas del

archivo. Si el documento para Phelan es solo un estímulo para la memoria, el modo en que esa memoria se reactiva puede adquirir en sí un carácter performático. Una foto, por ejemplo, puede ser el registro de una acción artística, pero si atendemos a la gestualidad del cuerpo que vemos en la fotografía, es probable que esa gestualidad transmita una memoria corporal que escapa a las lógicas de archivación bajo las cuales ese documento fue creado. En ese marco resulta interesante analizar cómo la cuestión del documento tensiona la teoría y la práctica de la performance, lo cual tiene sus reverberaciones en la exposición retrospectiva de Guillermo Gómez-Peña. Cuando se autodescribe (o se lo describe) como un “Mexican (In)Documentado” se ponen en relieve estas distintas cuestiones: ¿es indocumentado porque es un mexicano que vive en Estados Unidos (más allá de que tenga la doble ciudadanía)?, ¿es indocumentado porque su arte refiere a los migrantes sin papeles por más que él mismo los tenga (es decir, por más que él sea “documentado”)? O ¿es, más bien, documentado porque se documenta, con la exposición, una mirada retrospectiva de su “vida y obra”? O, quizás, simplemente la grafía “(In)Documentado” deja abierta esa aporía, un trazo bajo tachadura, como diría Derrida, la documentación de un artista de performance, aún a sabiendas de que el performance en sí, por sus características ontológicas, no se puede documentar. Pero entonces la pregunta sería, ¿qué se hace con esos documentos?, ¿pueden reactivar otras performances?, ¿cómo cartografiamos uno o varios archivos a partir de esos documentos, registros o restos de las performances?, ¿qué podemos leer en esos archivos?

Como respuestas a estos interrogantes intervienen los distintos modos de organizar y de leer un archivo. Porque lo que está planteado en la exposición y en el catálogo del MAM es el reconocimiento de una trayectoria en el ámbito cultural y artístico mexicano donde hasta entonces, si bien ya era un artista consagrado, no había tenido una muestra dedicada exclusivamente a su obra. En ese marco, la organización de los documentos adquiere, lógicamente, un carácter biográfico. Diana Taylor propone un análisis interesante para el caso de Marina Abramovic y su exposición en el MOMA (*La artista está presente*) que nos puede servir

para leer la muestra del MAM. Taylor (2015) pone el ejemplo de Abramovic para ver cómo, cuarenta años después de que los artistas salieran del museo, están regresando para problematizar el tema de la preservación del trabajo y la continuidad de las prácticas. Según Taylor, en este caso el performance “ha regresado al museo, ya no como intervención radical sino como una forma de arte totalmente integrada y legitimada por las instituciones culturales” (2015: 147). Para la autora, el problema principal sigue siendo cómo se preserva el performance, para lo cual el caso de Abramovic experimenta ciertas vías. Podríamos preguntarnos también, si con Gómez-Peña se produce un retorno al museo de manera legitimada e institucionalizada. Pero tal pregunta sería irrelevante por tratarse de un artista que siempre transitó intersticialmente distintos espacios ya sea legitimados a nivel institucional o del *under*⁶.

El espacio del museo (entre otros) habilita un lugar de enunciación para establecer cierto orden biográfico de los documentos. Es el criterio que prevalece, como ya dijimos, en el texto “Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña”. En esa cronología recupera distintas fotos que va intercalando con su propia narración, una especie de diario sobre su recorrido performático. El texto responde al género que supo identificar Alcázar y que se diferencia justamente de la autobiografía tradicional, en el sentido en que propone nuevas sintaxis:

Los artistas de performance retoman elementos autobiográficos para realizar sus obras, pero su objetivo final no es construir una autobiografía tradicional. La autobiografía busca recuperar un pasado coherente sin grietas ni fisuras, mientras que *el performance es un rompecabezas inacabado donde lo importante son las partes, no el todo*. [...] No quieren

6 En la entrevista titulada “El arte del performance para inocentes” con la que cierra el catálogo, Gómez-Peña (2017) se refiere a estos cruces cotidianos que realiza en el mundo del arte. Ante la pregunta de la entrevistadora que le inquiriere si nunca ha dependido del *establishment*, el artista responde: “Claro que yo también dependo de las instituciones culturales. Who doesn’t, chingao? ¿De qué otra manera podría uno sobrevivir? Pero... (después de una larga pausa, continúa) uno debe saber bailar con el diablo para no quemarse en las llamas. Lo importante es, por encima de todo, mantener la integridad y el control de tu obra, y nunca, NUNCA creértela. Abogo por la tercera vía: ni Darling culipronto ni automarginado radical, sino ser un insider/outsider al mismo tiempo... por delante y por detrás...”.

construir una estatua de sí mismos, muerta, fija e inamovible [...] *Muchos artistas de performance quieren hablar de lo que se ha silenciado, de lo que se ha marginado y proscrito; quieren hacer ostensible lo prohibido, quieren develar lo oculto* (Alcázar, 2014: 98, el destacado es nuestro).

A diferencia de la autobiografía tradicional en donde se respeta cierta coherencia lineal que conduce al “todo”, en la autobiografía corpórea del performance que reconoce Alcázar lo que importan son las partes de ese rompecabezas inacabado. El rompecabezas del que habla Alcázar es el “popurrí” al que se refiere Alva en el caso de Gómez-Peña. Una serie de objetos y documentos de carácter heterogéneo que también componen la identidad del artista. Dice la curadora:

El reto para concretar la exposición de un artista tan polifacético y conceptual como Guillermo Gómez-Peña fue titánico, pues su memorabilia y archivo son inmensos: recogí cajas y cajas con documentos, invitaciones, hojas de sala, trípticos, revistas, dibujos, bocetos, recortes, boletines de prensa, periódicos internacionales, fotografías [...] Luego de tres días, la lista quedó en 42 objetos de culto y dos pinturas, dos libros artesanales, cinco DVD, cuatro vestuarios, dos banderas, una máscara, un brazo robótico, su megáfono; cinco tarjetas de identificación, un par de guantes de box y dos cuadernos de apuntes, 33 fotografías de gran formato para imprimir y un archivo de 40 fotografías históricas en blanco y negro; 11 fotografías extra para el catálogo (Alva, 2017).

Nos gustaría señalar dos cuestiones que menciona Janice Alva en su texto para cerrar este apartado. La primera es cuando rememora que, durante el proceso de preparación de la exposición, intuyó cierta resistencia por parte de Gómez-Peña a abrir sus archivos públicamente. Esta observación nos llamó la atención, porque de alguna manera el artista seguía siendo, al menos hasta ese momento, el garante del orden, el arconte, la figura de autoridad que estructura y habilita todo tipo de relato posible a partir de la interpretación de ese archivo. En ese orden, el cuerpo y la autobiografía desde el cuerpo continúan constituyendo el “hilo de Ariadna” que nos orienta en el caos laberíntico del archivo. Con el “furor” de las instituciones por adquirir todo tipo de documentación –que tan bien supo señalar Rolnik (2008)–, esa autoridad que representaba la figura del artista pudo verse conmovida. Es en la negociación entre el artista de

performance y los museos, o instituciones de documentación, en donde se abren las fisuras a partir de las cuales se pueden trazar otras cartografías. Por otro lado, el segundo punto que queríamos destacar se da en el cierre del artículo de Alva, cuando escribe “Larga y loca vida para Guillermo Gómez-Peña y su gabinete de curiosidades” (Alva, 2017). Si bien, a través de la conjunción se presenta al artista por un lado y a su gabinete, por el otro, como dos entes separados, en el relato biográfico que se articula a partir de la organización del archivo de Gómez-Peña que venimos señalando, tanto la figura del artista, como su “gabinete de curiosidades” forman parte del mismo “rompecabezas” (para usar la metáfora de Alcázar). Cada *flyer* o boceto, cada registro de performance, cada vestimenta utilizada por el artista forma parte de los trazos que, junto a su cuerpo como centro, componen su identidad. Sin embargo, la referencia al “gabinete de curiosidades” nos hace pensar en otras aperturas del archivo a partir de desvíos que señalan una fuga de la fuerza centrípeta del cuerpo y de la identidad. El “gabinete de curiosidades” nos recuerda, también, al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Allí, el historiador alemán propone otra idea de archivo, entendido como “dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural que no estructura una historia discursiva [...]” (Guasch, 2015: 24-25). Esos otros modos de abordaje del archivo son los que presentamos en el siguiente apartado.

La organización de un archivo en las tramas del colonialismo

En el ensayo “En defensa del arte del performance”, Gómez-Peña se refiere a los “archivos disfuncionales” que poseen este tipo de artistas. Allí escribe:

Los artistas de performance poseen enormes archivos en sus casas, pero estos no son precisamente funcionales. En otras palabras, “las historias del arte contemporáneo” están literalmente enterradas en cajas húmedas, almacenadas en los roperos de los artistas de performance en todo el mundo [...]. Si cada departamento de arte y *performance studies* en cada universidad hiciera un esfuerzo por rescatar de nuestras torpes manos estos archivos en peligro, se salvaría una importante historia que rara vez

se escribe, precisamente porque constituye el espacio negativo (en la fotografía no en la ética) de la cultura (Gómez-Peña, 2011: 508).

En el fragmento se exponen varias de las cuestiones que venimos tratando en este estudio. Entre ellas la problemática que generan los métodos de transmisión y conservación de la performance, como parte de la historia del arte. Pero también se discute la cuestión de quién está autorizado y habilitado a resguardar esos archivos, si los “descuidados” artistas o las instituciones. Lo que nos parece más interesante, sin embargo, es atender a qué es lo que podemos leer en esos archivos, de acuerdo al lente metodológico que despleguemos. En ese sentido, encontramos reveladora la imagen que propone Gómez-Peña de que los archivos componen el espacio negativo, como en la fotografía, de la cultura. Es decir, conforman aquello que es una inversión oculta, guardada (como ocurre con los negativos fotográficos) pero que, a la vez, representan la necesaria condición de posibilidad de la cultura. Quizás atender a ese espacio nos puede ayudar a trazar una suerte de historia de esa contracara indocumentada que permanece en el olvido. Desde esa lectura se justifica más la proposición de Alcázar que citamos en el apartado anterior, donde anotaba que los artistas de performance querían hablar de lo que permanece silenciado y rescatar lo oculto.

En un artículo donde explora materiales heterogéneos de Aimé Césaire y Frantz Fanon, Alejandro de Oto se pregunta “cómo el cuerpo deviene una suerte de archivo privilegiado de una codificación en algunas experiencias coloniales contemporáneas” (2011: 167). De Oto reflexiona sobre las posibilidades de analizar materiales heterogéneos (poesías, etiquetas publicitarias, ensayos) trabajados como archivos, es decir, poniendo el foco en las exploraciones sobre su configuración. Con el material de Gómez-Peña podemos establecer un ejercicio parecido. Si tenemos, como dijimos, una biografía hecha desde el cuerpo, nos podemos preguntar cuáles son las relaciones discursivas y no discursivas que intervienen en la configuración de ese cuerpo, o de esa identidad construida desde el cuerpo. Analizar, de esta manera, los materiales heterogéneos (“el gabinete de curiosidades”) que componen la subjetividad del artista atendiendo a los procesos que intervienen en su configuración, nos puede

abrir nuevas vías para explorar eso que Gómez-Peña llama “el espacio negativo de la cultura” y trazar, así, otra cartografía de sus “archivos vivientes”.

Por ejemplo, en dos performances que se referencian en el texto aludido, la estrategia desplegada por el artista es la de situarse como un “antropólogo a la inversa” (según sus propias palabras), un investigador que explora y registra al público que acude a sus acciones. En *El templo de las confesiones*, una performance/instalación de 1994, producida por primera vez en Arizona junto a Roberto Sifuentes, los artistas combinaron el diorama etnográfico con el religioso y se presentaron al público como dos santos finiseculares: “El pre-Columbian Vato” y “San Pocho Aztlaneca”. Los asistentes les confesaron sus miedos y sus deseos con respecto a los estereotipos latinos que encarnaban los performancers a partir de rasgos exagerados y vestimentas barrocas. Todo ese material discursivo recopilado de las confesiones, y que posteriormente fue publicado en formato libro, puede servir para describir un panorama de cierto sentido común naturalizado entre quienes participaron como espectadores activos de la performance. Con una idea parecida, pero esta vez extendiendo el campo al formato web, Gómez-Peña y Sifuentes desarrollaron en 1997 el proyecto *The mexterminator*, el cual consistía en recopilar confesiones realizadas en el anonimato de internet para construir y performanciar *cyborgs* a partir de ellas. Con ese trabajo buscaron investigar, como dice Gómez-Peña, “la psique estadounidense”: “Como performancers, nuestro objetivo es encarnar, antropomorfizar esta información y reinterpretarla para un público en vivo, refractando así construcciones fetiche sobre la identidad escenificada. Somos pues, versiones en vivo del *Salvaje en el espejo* de Roger Bartra” (Gómez-Peña, 2017). Por tanto, si nos detenemos en una lectura a partir de los registros que “documentan” esa performance, podemos analizar los cuerpos de los artistas como vectores que nos permiten describir los imaginarios que los configuran. En ese sentido, podemos incluir a Gómez-Peña en la genealogía de otros intelectuales críticos al colonialismo como Gloria Anzaldúa y Frantz Fanon que, como dice Catelli: “[...] muestra(n) el poder de los discursos y los

imaginarios en la vida política y los cuerpos de los sujetos poscoloniales” (2020: 152).

En los casos referidos los cuerpos de los artistas que personifican y resignifican los estereotipos, nos permiten delimitar series para describir el sistema de discursividad que hace posible las visibilidades y los enunciados sobre esos cuerpos. Este abordaje, como ya es evidente, responde a los postulados de Michel Foucault y a su manera de entender el archivo. El filósofo francés se desprende de una visión tradicional del archivo como acumulación de documentos y lo piensa, en primer lugar, como una ley que rige la aparición de enunciados, la ley de lo que puede y no puede ser dicho, es el “sistema general de formación y transformación de enunciados” (Foucault, 2015: 171).

En su ya clásica formulación, Foucault apunta que el archivo no es lo que salvaguarda el acontecimiento del enunciado sino aquello que define su sistema de enunciabilidad. Y es también el sistema que regula su funcionamiento, su “actualidad”, su “resurrección” (170). Alejandra Castillo agrega, desde una posición más cercana a la lectura que hace Deleuze (2016) de Foucault, que el archivo no solo es la ley de lo que puede ser dicho, sino que también dispone lo que puede ser visto y sus zonas ciegas: “En tal sentido, un archivo establece un orden en dominancia que determina lo posible y lo imposible para un cuerpo” (Castillo, 2020: 55). Cuando afirmamos que los cuerpos de los artistas funcionan como vectores que nos permiten analizar el archivo que los constituye, nos referimos a esa perspectiva. Describir fragmentos de ese archivo implica atender a las relaciones de fuerza tanto discursivas como no discursivas que lo componen. Un cuerpo racializado (como el de los artistas), que encarna, de manera crítica, ciertos estereotipos con el fin de desmontar un código de lectura, es el resultado de una red semiótica constituida por relaciones raciales de poder. Relaciones que determinan, como dice Castillo, sus posibilidades e imposibilidades. Aunque parezca una redundancia afirmarlo, ese entramado no siempre es fácilmente reconocible para el ojo que naturaliza ciertas percepciones dominantes. En ese marco, no podemos obviar las tramas coloniales y poscoloniales en las que se inscriben las producciones de Guillermo Gómez-Peña. Walter Mignolo

propone analizar ciertas reflexiones del performancero, pronunciadas desde un lugar de enunciación fronterizo, como ejemplos de una “semiosis colonial” que continúa hasta nuestros días (2013: 146). La noción de semiosis colonial le permite a Mignolo analizar un corpus más amplio de manifestaciones sónicas producidas en una situación colonial que no cabían bajo la denominación de “discurso colonial” dado que, entre otras particularidades, no se reducían ni al grafema ni a la lingüística de la frase. A partir de esa formulación se pueden analizar los procesos de semiosis que intervienen en la producción de mapas, signos visuales, y, agregaríamos nosotros, performances. Mario Rufer (2021), en su reflexión sobre la semiosis colonial de Mignolo, anota que las teorías de la enunciación como las de Bajtin y Benveniste, además de estructurarse a partir de las lenguas imperiales, presuponen, en primer lugar, un sujeto de la enunciación soberano de su propio discurso. Y, en segundo lugar, siguen mostrando cierta continuidad entre actos verbales y de escritura. Por lo tanto, escribe Rufer, “habría un sinnúmero de prácticas significantes que no tienen lugar en las teorías de la enunciación justamente porque corresponden a ‘decires fuera de lugar’” (2021: 417). Esos decires, como la performance, por ejemplo, que no se expresan en la escritura ni en la frase lingüística y que tampoco presuponen un sujeto soberano de su propio discurso, pueden ser estudiados como casos de semiosis colonial. Esta noción nos permite poner el foco en las relaciones coloniales de poder que intervienen, como condición de posibilidad, en la expresión de esas manifestaciones sónicas.

Un caso que puede ser esclarecedor nos lo brinda una de las performances clásicas y más conocidas de Gómez-Peña que fue “reactivada” (Alva, 2017) en la muestra del MAM. Nos referimos al proyecto *Cruci-ficción*. El artista lo describe así:

[...] Roberto Sifuentes y yo nos crucificamos durante 3 horas, en cruces de 16 pies de alto, frente al puente Golden Gate de San Francisco. La pieza fue diseñada como protesta ante las políticas de inmigración xenofóbicas del gobernador de California, Pete Wilson. Inspirados por el mito bíblico de Dimas y Gestas, los ladrones de poca monta crucificados junto a Jesús, Roberto y yo decidimos vestirnos como “los dos enemigos públicos

contemporáneos de California”: yo soy el “bandido indocumentado”, crucificado por el Servicio de Inmigración y Naturalización (INS) y Roberto, el “pandillero” genérico, crucificado por el Departamento de Policía de Los Ángeles (LAPD) (Gómez-Peña, 2017).

Como admite Gómez-Peña, la icónica obra surgió como una protesta específica contra las políticas de inmigración del gobernador Pete Wilson. En algunas otras obras del mismo año (por ejemplo el *Naftazteca TV*) aparece el número 187, el cual hacía referencia a la proposición 187 del Estado de California que buscaba, en esos años, quitarles el derecho a la salud y a la educación a los inmigrantes indocumentados. Esas propuestas de leyes ayudaban a consolidar, en lo discursivo, un estereotipo y un mito en torno a los latinos a quienes identificaban con una figura delictiva. Esa figura es recreada, de manera paródica, en la obra. Como vemos, en la performance de la cruz, son nuevamente las marcas corporales las que remiten a los estereotipos y construyen la identidad performática de los artistas. Esas marcas nos permiten leer sus condiciones de producción. El “bandido indocumentado” y el “pandillero genérico” son los “otros” sobre los que se infringe una violencia institucional (la del servicio de inmigración, la de las leyes xenofóbicas y la de la policía, por ejemplo). Pero esa violencia institucional se sustenta, a su vez, en los imaginarios dominantes que pesan en la nación estadounidense, en donde el mexicano, el inmigrante latino en general, es una alteridad minorizada. Esta lectura queda más clara cuando se reactiva la *Cruci-ficción* en la muestra del MAM, en pleno auge discursivo de la “era Trump”. Cuando se crucifica, por ejemplo, a una performancera enteramente tapada con la bandera estadounidense (como sucedió en otra reactivación de la performance a la que asistimos en 2019 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo⁷), se ponen en tensión imaginarios y narrativas de nación que construyen alteridades específicas. Y esos imaginarios y narrativas forman parte de una trama imperialista y colonial que se puede describir y que nos remonta directamente a los años en que Estados Unidos conquista parte del territorio mexicano. Luego de

7 Se puede ver un registro de la acción en la página del [Hemispheric Institute](#).

la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848, fueron miles los mexicanos linchados por la violencia racista desplegada por aquellos años, tal como lo describen los historiadores Carrigan y Webb (2013) en su libro *Forgotten Dead*. La violencia, expuesta a partir de una experiencia vivida y que se imprime en los cuerpos de los performanceros, nos conecta directamente con ese otro archivo de las vidas y los cuerpos indocumentados que fueron soporte de la misma violencia institucional desde 1848 hasta la actualidad. Es en ese punto donde la experiencia personal se vuelve colectiva. Y si insistimos en hablar de violencia institucional es justamente porque estamos refiriéndonos a aquella que se instituye con el Estado-nación estadounidense, la cual se sigue ejerciendo sobre los cuerpos que portan marcas raciales como signos de la alteridad. Es también el Estado el que busca ocultar esa violencia, conjurar los espectros, consumir el pasado, como dice Mbembe, para librarse de toda deuda (Mbembe, citado por Rufer, 2016: 167). Mario Rufer enfatiza en que la comunidad que crea el Estado es una comunidad de tiempo. Es el Estado el que debe instalar, según el autor, la idea de que su tiempo es un tiempo homogéneo y vacío que nos pertenece a todos:

Así, las muertes que han sido reprimidas están más a salvo de reaparecer como espectros si se ordena a los fantasmas con la meticulosidad de la taxonomía, la nomenclatura, el montaje de los fragmentos y la clasificación. Se impone un código de lectura que, para sostener una idea de totalidad, oculta primero sus condiciones de producción (Rufer, 2016: 168).

Queremos referir tan solo un ejemplo más para cerrar este apartado y que tiene que ver con otra de las performances reactivadas por el MAM, la de *La jaula*, que fue presentada por primera vez junto a Coco Fusco en 1992 como protesta contra los discursos celebratorios del quinto centenario del entonces denominado “descubrimiento de América”⁸. Esta performance es

8 Gómez-Peña describe esta performance, también conocida como *Gira Mundial Guatinau* de la siguiente manera: “La metaficción de la ‘Gira mundial Guatinau’ era la siguiente: Coco Fusco y yo fuimos exhibidos en una jaula metálica durante periodos de tres días como ‘Amerindios aún no descubiertos’, provenientes de la isla ficticia de Guatinau (espanglishización de *what now*) [...] Unas placas taxonómicas expuestas al lado de la jaula describían nuestros trajes y características físicas y culturales en lenguaje académico. Además de ejecutar ‘rituales auténticos’, escribíamos en una

quizás la que traza una crítica más explícita a los procesos de violencia y dominación desencadenados por el colonialismo en América. En esa obra, los artistas referenciaron toda una serie de casos de zoológicos humanos que representaban “la otra cara del performance intercultural” (como le llama Coco Fusco, 2011), desplegada ante la mirada colonialista occidental. La performance nos habilita a cartografiar un archivo de exposiciones humanas a partir de esa serie citada. Resulta interesante, en este caso, detenernos en la recepción que tuvo la obra en Argentina. Gómez-Peña afirmó en una entrevista de 2005 que cuando presentaron *La Jaula* en 1994 en Buenos Aires, el medio artístico, en general, no la entendió: “Los artistas de Buenos Aires no entendían por qué estábamos haciendo eso, pensaban que los temas sobre la identidad que planteábamos no les concernían. La obra cayó en el vacío, no había contexto” (Gómez-Peña, 2005). Nos preguntamos entonces por qué no había contexto en un país que había contado con su propio plan de exterminio de poblaciones originarias y que había tenido también sus casos de zoológicos humanos (Silva Cantoni, 2021). Parecía ser que, en Argentina, la cuestión indígena y colonial no tenía lugar en la agenda política y discursiva de los noventa. Sin embargo, en el año 2020, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) realizó una recuperación de esa performance icónica a partir de diversos registros y testimonios de los participantes⁹. Pero, además, la curadora Gabriela Rangel sumó a esos registros un montaje que combinaba imágenes de *La pareja en la jaula* con la exposición de “Prisioneros de la Ciencia” (del grupo G.U.I.A.S.) que montó fotos de miembros tehuelches que fueron tomados cautivos tras la llamada “Conquista del Desierto”. Los prisioneros fueron expuestos vivos como “especímenes para el estudio

computadora lap-top..., veíamos atónitos videos de nuestra tierra natal, escuchábamos rap y rock en español en un estéreo portátil, y estudiábamos detenidamente... el comportamiento del público... La gira duró año y medio. Entre otros lugares estuvimos en Plaza Colón de Madrid, la Plaza Convent Garden en Londres, el Smithsonian Institute en Washington, The Field Museum en Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires [...] sin importar el país, más del cuarenta por ciento de nuestro público (en su primera visita) creyó que la exhibición era ‘real’, que realmente éramos una pareja de indígenas recién descubiertos, sin sentirse obligados a hacer nada al respecto” (Gómez-Peña, 2002: 83).

9 Se puede acceder a la “performance virtual” a través de la página del [Malba](#).

científico” en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, y sus restos permanecieron allí hasta hace pocos años, cuando se comenzó con un proceso de restitución. El caso del cacique Inakayal y su familia es paradigmático ya que quizás sea el que más resonancia tuvo en los discursos históricos. Los sujetos colonizados por el naciente Estado argentino fueron objeto de la violencia estatal, pero también de ciertos discursos positivistas que sostenían la idea “científica” de una superioridad europea. Algunas de esas narrativas persisten en la actualidad en los imaginarios de nación de Argentina. El montaje que vincula los registros de la performance de 1994 con las fotos de Inakayal y de su familia da cuenta de los cambios producidos en el sistema de discursividad, y a la vez permite trazar relaciones que, para el público que asistió a ver la obra en los noventa, no eran evidentes (Silva Cantoni, 2021). Este es un ejemplo de cómo un trabajo performático (por el montaje original que propuso la curadora) a partir de los registros y los documentos puede habilitar otras cartografías del archivo.

Consideraciones finales

A lo largo de este estudio propusimos un recorrido que nos permitió distinguir dos maneras diferentes de disponer de los materiales y registros que componen lo que podríamos llamar la “dimensión del archivo” de un artista de performance. Por un lado, reconocimos un criterio que responde al género curatorial y que organizó los distintos materiales tomando como eje la vida del artista y un recorrido por sus obras. Esa fue la elección adoptada por Janice Alva, la cual lógicamente respondió al objetivo de presentar una muestra retrospectiva. Por otro lado, propusimos un abordaje del archivo, entendiéndolo desde Foucault como sistema de discursividad, que atiende a los modos en que las performances de Gómez-Peña ponen en escena y tensionan las relaciones coloniales de poder y dominación que persisten hasta la actualidad. Ambos métodos se articulan en torno a la biografía performática del artista. Pero mientras que el criterio curatorial toma la figura del performancero como eje, la lectura que proponemos a partir de una mirada que entiende las obras de Gómez-Peña como casos de semiosis colonial nos lleva a trazar otras series. De

este modo, apostamos a rutas disímiles en la cartografía de un archivo (sobre muchos posibles) de un artista de performance. En la descripción de ese archivo reconocemos relaciones coloniales de dominación y resistencia que atraviesan y componen ese sistema de discursividad, formas de ejercicio del poder que se remontan a la historia de larga duración del colonialismo desde 1492, pasando por la institución de los estados modernos americanos hasta la actualidad.

Todas esas disputas y tensiones dejan su huella¹⁰ en las performances de Gómez-Peña. Partimos del registro de esas manifestaciones semióticas para describir el sistema y la trama en que se inscriben. En este estudio, por tanto, adquieren relevancia las relaciones sígnicas que podamos establecer entre las diferentes series. Compartimos el punto de partida de Valeria Añón y Mario Rufer, quienes afirman que: “[...] el trabajo poscolonial de la memoria consiste menos en la remembranza o en ‘hacer emerger’ lo olvidado, que, en una tarea de conexión, de comprender a partir de aquello cuya asociación ha sido impedida” (2018: 119). Esa tarea nos habilita a trazar conexiones entre las performances de Gómez-Peña y las miles de vidas indocumentadas de Estados Unidos que son objeto de la violencia nacional/estatal y colonial desde 1848. De la misma manera, la performance de *La jaula* nos permite establecer un lazo con la historia oculta de los zoológicos humanos en Argentina. El trazado de ambas series, que podemos delimitar a partir del reconocimiento de las obras de Gómez-Peña en las tramas del colonialismo, nos posibilita ver cómo estas performances ponen en cuestionamiento los archivos instituidos de los estados modernos del norte al sur de nuestro continente. Poner el foco en ese diagrama nos lleva al momento en que los artistas de performance develan lo oculto, tal como decía Alcázar, al instante en que los espectros del archivo interrumpen el tiempo colonial de la nación.

10 Para la distinción entre marcas y huellas nos remitimos a Verón (2011).

Referencias

- Alcázar, Josefina (2014). *Performance. Un arte del Yo: Autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI.
- Alva, Janice (2017). "Un popurrí dedicado a...". Guillermo Gómez-Peña, *Mexican (In)documentado*. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Moderno.
- Añón, Valeria y Rufer, Mario (2018). "Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones en tiempo presente". *Tabula Rasa*, n.29. 107-131. [fecha de Consulta 30 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39657713006>
- Carrigan, William D. y Clive Werr (2013). *Forgotten Dead Mob Violence against Mexicans in the United States, 1848-1928*. Oxford: Oxford University Press.
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta-imagen*. Buenos Aires: La Cebra.
- Catelli, Laura (2017). "Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez-Peña y La pocha Nostra". *El taco en la brea*, vol. 4, n. 6. 174-190. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6970>
- Catelli, Laura (2020). *Arqueología del mestizaje: Colonialismo y racialización*. Temuco: UFRO-CLACSO.
- Deleuze, Gilles (2016). *Foucault*. México: Paidós.
- De Oto, Alejandro (2011). "Aimé Césaire y Frantz Fanon. Variaciones sobre el archivo colonial/descolonial". *Tabula Rasa*, n. 15. 149-169. Disponible en: <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1390>
- Fanon, Frantz (2009) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fusco, Coco (2011). "La otra historia del performance intercultural". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Peña, Guillermo (2005). "Cicatrices argentinas". *Página/12*, 14 jun. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/subnotas/52358-17516-2005-06-14.html>
- Gómez-Peña, Guillermo (2011). "En defensa del arte del performance". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez-Peña, Guillermo (2017). "Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña: Una cronología performática". Guillermo Gómez-Peña, *Mexican (In)documentado*. Catálogo de exposición. México: Museo de Arte Moderno.
- Guasch, Ana María (2015). *Arte y archivo 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

- Mignolo, Walter (2013). *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*. Quito: Abya-Yala.
- Phelan, Peggy (2011). "Ontología del performance". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso/Unesco.
- Rolnik, Suely (2008). "Furor de Archivo". *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, n. 18-19. 9-22. [fecha de Consulta 30 de abril de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41411852001>
- Rufer, Mario (2021) "Semiosis colonial". Beatriz Colombi (coord.) *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Buenos Aires: Clacso.
- Rufer, Mario (2016). "El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial". F. Gorbach, F. y M. Rufer. *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura (160-186)*. México: Siglo XXI, UAM.
- Schneider, Rebecca (2011). "El performance permanece". Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, Rita (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, Marcelo (2021). "Archivo y performance: reflexiones a partir de dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña". *Heterotopías*, vol. 4, n. 7. 1-31. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33718>
- Taylor, Diana (2015). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Verón, Eliseo (2011). *La semiosis social: Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona. Gedisa.

La Guerra de Malvinas en el teatro argentino (1982-2007): memorias y representaciones

Malvinas War in Argentinian theatre (1982-2007): Memories and representations

Ricardo Dubatti

Universidad Autónoma de Entre Ríos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
ricardo.dubatti@gmail.com • orcid.org/0000-0002-0479-9636

Recibido: 15/05/2022. Aceptado: 16/06/2022.

Resumen

A pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, la Guerra de Malvinas constituye hoy un hecho de honda dimensión traumática tanto en términos de acontecimiento o golpe inmediato como de experiencia o carga proyectada en el tiempo (Vezzetti, 2015). Es debido a su impacto que sus consecuencias no paran de retornar en el presente (Lorenz, 2012), situación que alimenta un interés social manifiesto sobre la guerra pero atravesado por una incertidumbre que tiende a la atomización, priorizando lo microhistórico y resistiendo las lecturas globales transversales, macrohistóricas. En el presente trabajo propongo realizar un recorrido en torno al marco teórico y a algunas de las conclusiones que se desprenden de mi tesis de posgrado, dedicada a indagar las representaciones teatrales a partir de las cuales la posguerra piensa, imagina y memorializa a la Guerra de Malvinas entre 1982 y 2007. Para ello tomaré como ejes la noción de representación y de memoria.

Palabras clave: Guerra de Malvinas; teatro argentino; representación; memoria; teatrología

Abstract

Despite the fact that almost forty years have passed, the Malvinas War still constitutes an event of deep traumatic dimension both in terms of event or immediate blow and of experience or burden projected over time (Vezzetti, 2015). It is due to its impact that its consequences do not stop returning in the present (Lorenz, 2012), a situation that feeds a manifest social interest in the war but crossed by an uncertainty that tends to

atomization, prioritizing the microhistorical and resisting the transversal, macrohistorical global readings. In this paper I propose to make a journey around the theoretical framework and some of the conclusions that emerge from my postgraduate thesis, dedicated to investigating the theatrical representations from which the post-war thinks, imagines and memorializes the Malvinas War between 1982 and 2007. For this I will take as axes the notion of representation and memory.

Keywords: Malvinas War; Argentinian theatre; representation; memory; teatrology

A pesar de haber transcurrido casi cuarenta años, la Guerra de Malvinas constituye hoy un hecho de honda dimensión traumática tanto en términos de acontecimiento o golpe inmediato como de experiencia o carga proyectada en el tiempo (Vezzetti, 2015). Es debido a su impacto que sus consecuencias no paran de retornar en el presente (Lorenz, 2012), situación que alimenta un interés social manifiesto sobre la guerra pero atravesado por una incertidumbre que tiende a la atomización, priorizando lo microhistórico y resistiendo las lecturas globales transversales, macrohistóricas.

Cuatro situaciones ilustran el panorama. En primer lugar, la presencia a lo largo de toda la Argentina de imágenes que llenan “de Malvinas” la vía pública: en los cuerpos (ropa, tatuajes); en las paredes (murales, pintadas, pegatinas); en monumentos conmemorativos (a los caídos, a la soberanía o a ambos); en ámbitos menos solemnes (estadios de fútbol, locales de diversos rubros y servicios). En segundo lugar, la reacción del público en congresos académicos, que suele preguntar acerca de la existencia de un corpus teatral, usualmente comentando alguna de las poéticas malvinenses más conocidas (como *Los Pichiciegos*, de Rodolfo Fogwill; *Las islas*, de Carlos Gamerro; o *Iluminados por el fuego*, de Tristán Bauer). Tercero, ante el conocimiento de mi investigación, otra reacción común de mis interlocutores es narrar dónde estaban el 2 o el 10 de abril de 1982 (fechas ampliamente privilegiadas por sobre el 14 de junio). Por último, la aparición recurrente de la pregunta que desvela a todo historiador, siempre antecedida por un silencio: “¿Qué pasó *realmente*?”.

En estas cuatro situaciones se explicita la circulación y el solapamiento de nombres, referencias, recuerdos y preguntas. Como trauma, la Guerra de Malvinas (o simplemente “Malvinas”) deviene en una ausencia ahuecada, un interrogante genuino pero que trae tantas incertidumbres como certezas. Las islas continúan siendo, en consonancia con la imagen propuesta por Gamarro (2012), una suerte de test de Rorschach, una silueta donde cada individuo proyecta su subjetividad. Es necesario entonces desarrollar una elaboración inductiva que retome lo fragmentario y lo ponga en movimiento dentro de lecturas globales que asuman las tensiones y las lagunas alrededor de la guerra, superando el relativismo y estimulando la memoria como trabajo activo, reflexivo y crítico.

En el presente trabajo me gustaría compartir algunas de las ideas que se desprenden de mi tesis de doctorado¹, por lo que mis observaciones girarán en torno al recorte de dicha investigación, privilegiando el período 1982-2007. Teniendo en consideración eso, me detendré en dos ejes clave de mi investigación, las representaciones y la memoria. Luego de desarrollar ambos ejes, anticiparé algunas de las conclusiones que aparecen en mi investigación de doctorado y que se vinculan con el cruce entre ambas perspectivas.

Marco histórico

Desde un ángulo político, la guerra establece un punto de no retorno entre el gobierno *de facto* y la sociedad civil argentina en general e impone un nuevo *statu quo* que hace imposible retrotraer una relación que ya arrastraba un desgaste sostenido. Si la recuperación logra consenso colectivo y hace olvidar ciertos problemas sociales y económicos por un momento, la derrota (en especial por sus condiciones particulares) los dispara. Pese a no ser la causa exclusiva del “retorno” a la democracia, la

¹ *Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria*, presentada en la Universidad de Buenos Aires. Cuenta con la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi. Realizada gracias a una beca de CONICET.

derrota efectivamente decanta un proceso previo e instaura un cambio de mentalidad en los imaginarios y concepciones de la sociedad civil (Escudero, 1997: 26) con un cambio importante: el paso de la voluntad de una transición *pactada* a una *por colapso* (López, 2007: 119).

En contraste, el impacto sociocultural de la derrota abarca un espectro más difícil de asir. Como sugieren Carlos Büsser (1987) o Bernard McGuirk (2007), la Guerra de Malvinas es un asunto “no cerrado”, “inconcluso”. Esto responde a que muchos de los procesos iniciados por la guerra (e incluso previos, como demuestra el llamado “caso Carrasco” de 1994)² continúan reactivándose porque no han dejado de acontecer (Agamben, 2000) en la posguerra. Como campo de lo no decible (Mancuso, 2010), la guerra reclama una memoria activa que supere las clausuras de la historia (manifiestas por ejemplo en el documento “Malvinas: una visión alternativa”, de 2012)³.

Existen por lo menos tres motivos para tal carga traumática. En primer lugar, el impacto afectivo del brusco giro que produce la rendición en el continente, documentada por los mismos medios de comunicación que antes clamaban el inminente éxito de la campaña y ahora señalan las

2 Proceso judicial de alto impacto público en torno a la desaparición de Omar Carrasco, joven que hacía el Servicio Militar Obligatorio en Zapala, provincia de Neuquén. La investigación determina que su fallecimiento se produce a causa del “baile” (jerga militar para “castigo físico”) que dos conscriptos le realizan por encargo de un superior. Estas acciones, comunes en la Guerra de Malvinas (investigadas hoy como crímenes de lesa humanidad), ya eran típicas de la “colimba” (acrónimo de “corre, limpia, barre”). Como resultado de este caso, la ley n° 3.948 es derogada y el servicio militar deja de ser obligatorio.

3 El documento iba a ser presentado el 22 de febrero de 2012 en una conferencia de prensa (finalmente no realizada) donde expondrían los firmantes: Beatriz Sarlo, Juan José Sebreli, Emilio de Ipola, Santiago Kovadloff, Roberto Gargarella, Marcos Novaro, Vicente Palermo, Luis Alberto Romero, Hilda Sabato, Daniel Sabsay, José Miguel Onaindia, Rafael Filippelli, Eduardo Antín, José Eliashev, Gustavo Noriega, Jorge Lanata y Fernando Iglesias. De una sola carilla, el texto reclama modificar las políticas de estado sobre Malvinas (eje clave del gobierno de Cristina Fernández), aceptar la derrota en la guerra, abandonar los reclamos diplomáticos y reconocer el principio de autodeterminación de los isleños (principio que da existencia a la Argentina, según afirman). Sobre este documento son relevantes dos observaciones. Ante todo, el documento omite las resoluciones de la Organización de las Naciones Unidas. Segundo, si bien se afirma el deseo de debatir y generar una postura “alternativa”, los argumentos se limitan a afianzar una visión que los autores ya asumen como efectivamente cerrada. Puede consultarse en una nota de *La Nación* titulada “Una visión alternativa sobre la causa de Malvinas” (S/a, 2012).

irregularidades. Si bien la Junta Militar no interviene sobre la información mucho más que el gobierno británico (Terragno, 2002), fuera de los Teatros de Operaciones, la guerra pasa casi exclusivamente a través de la lente de unos medios de comunicación que, incluso cuando no alteran la información, orientan su uso afectivo (Escudero, 1997). Así, el paso del triunfo a la derrota potencia las críticas sobre la dictadura, pero también suma un mecanismo auto-exculpatorio que, útil para atacar en lo inmediato al régimen *de facto*, a largo plazo afecta los análisis críticos de la guerra (Lorenz, 2009: 170-171).

En segundo lugar, la falta de contención para los conscriptos, en especial por parte del Estado, los obliga a tratar de reintegrarse por cuenta propia en una sociedad regida por reglas radicalmente opuestas a las de la batalla (Lorenz, 2012: 202-205)⁴. Esto afectaba a su vez una economía limitada por la guerra, que empujaba a muchos excombatientes a circular por la vía pública haciendo venta ambulante o incluso mendigando. En el caso de aquellos soldados que volvieron con lesiones severas, la situación era aún más dramática. Ante todas estas faltas, sumadas al escaso reconocimiento social y a los efectos del Síndrome de Estrés Postraumático, el número de suicidios en la posguerra se estima (no existen registros oficiales) en torno a los cuatrocientos casos, lo que implica una elevada tasa en relación al número de caídos.

Finalmente, la no resolución de la cuestión de fondo sobre la que se recorta la guerra presenta un nuevo desafío: el amalgamamiento entre la Guerra, la Cuestión Malvinas y el territorio, liminalizados en sus alcances e implicancias. En estos términos, los debates se vuelven sinuosos ante la dificultad para hallar lenguas comunes que trasciendan los reduccionismos de la exaltación bélica o del lamento victimista. Se pierden así matices y se revitaliza la Promesa Malvinas en toda su ambigüedad, simultáneamente

4 De acuerdo con Lorenz (2012), la excepcionalidad de la batalla impone unas reglas que invierten aquellas de la vida cotidiana, especialmente el imperativo no matar (opuesta al principio de autodefensa que rige toda guerra) y la prioridad de subsistir (a través del robo de comida; actividad fuertemente penada por parte de los cuadros argentinos). La dificultad para reinsertarse en la vida cotidiana estaba regida así por la capacidad para desarmar esas nuevas costumbres.

como añoranza de unión y como falta o deuda, por lo que su sentido simbólico queda latente, reactivo.

La posguerra presenta, de este modo, una notoria diversidad de procesos históricos que se proyectan desde la guerra, enlazada por un campo referencial simbólico novedoso que se arraiga en el tiempo previo a la guerra, pero que agrega una variedad de elementos originales, especialmente en lo referido a la experiencia de los conscriptos. Si, como sugiere Vincent Bramley (1992), “cada soldado ve la guerra a su manera y tiene su propia historia para narrar” (11), la Guerra de Malvinas es una guerra estallada, que desborda el campo de batalla y se refracta en grados diversos sobre diferentes ángulos de la posguerra (Dubatti, 2019). De este modo, podemos afirmar que Malvinas es una guerra *sentida*, vivida desde lo afectivo, que exige un pensamiento abierto.

Retomo entonces la afirmación de Julio Cardoso (2013), que expresa que es en lo colectivo, en sus tensiones/contradicciones, donde radica el potencial para conceptualizar el verdadero alcance de la Guerra de Malvinas en la sociedad argentina. Si bien mi propuesta apunta a un terreno más acotado como el teatral, esas tensiones que he intentado sintetizar forman una parte insoslayable de la guerra, especialmente para las representaciones y los imaginarios.

Representar la guerra

Analizo las *representaciones* de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socio-culturales en el teatro argentino, y para ello parto de la teoría de la representación de Roger Chartier, que reformulo de acuerdo a la dimensión específica de la *representación teatral*, ya sea dramática (cuando se estudia la representación encarnada en el texto dramático) o escénica (en el texto espectacular). En *El mundo como representación*, Chartier define las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50). Pensar esas prácticas implica que “aquello que es real, en efecto, no es (o no solamente) la realidad que apunta el texto, sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la

historicidad de su producción y la estrategia de su escritura” (41). En un trabajo posterior, *La historia o la lectura del tiempo*, el autor pone el eje en cómo las representaciones organizan la recepción. Chartier (2007) sostiene que se trata de

comprender cómo las apropiaciones concretas y las inventivas de los lectores (o espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido a los que apuntan las obras mismas, los usos y los significados impuestos por las formas de su publicación y circulación, y las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad mantiene con la cultura escrita (62-63).

Las representaciones estructuran formalmente usos particulares de los bienes simbólicos en circulación dentro de una cierta sociedad portadora de una economía de valores específica. Las representaciones hacen posible problematizar grupos heterogéneos en tanto operan como principio aglutinante de materiales sumamente diversos. Chartier resume:

El concepto, en su sentido sociológico de “representaciones colectivas”, designa en primer lugar los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social. En segundo término, [...] puede indicar las prácticas y los signos, los símbolos y las conductas que pretenden mostrar y hacer reconocer una identidad social o un poder. Finalmente, en el sentido político, califica las formas institucionalizadas por las que los “representantes” (individuos singulares o entidades colectivas) encarnan de manera visible, “presentifican”, la coherencia de una categoría social, la permanencia de la identidad o la pujanza de un poder. En la articulación de estos tres registros el concepto de representación ha cambiado la comprensión del mundo social, ya que nos obliga a pensar en la construcción de las identidades, las jerarquías y las clasificaciones como resultado de «luchas de representaciones» donde lo importante es la potencia, reconocida o negada, de los signos que deben hacer reconocer como legítimos una dominación o una soberanía (2013: 43-44).

Construir una lectura territorializada de los hechos implica articular un campo simbólico que reconoce la multiplicidad, la diversidad y las luchas. Estos elementos aportan para desarticular lugares comunes sobre la guerra, al tiempo que proponen nuevas lecturas críticas sobre los

acontecimientos históricos. En otras palabras, interrogar los documentos culturales ilumina un “campo de batalla” (Cardoso, 2013) comúnmente relegado a la oscuridad: la soberanía cultural⁵. Entendida como herencia e identidad, la soberanía cultural es una forma de memoria, traza una conexión con el pasado. Su estudio no consiste únicamente en contemplar cómo ha sido articulada en su tiempo, sino también cómo es pensada activamente desde el presente, desde donde miramos, y cómo se proyecta en relación al porvenir. Es en dicho cruce de caminos que me interesa pensar los imaginarios. No obstante, a causa del carácter difuso y cambiante de los imaginarios, cuyos límites plantean un desafío para su sistematización (Baczko, 1991), propongo reajustar la noción de “representación” ofrecida por Chartier y transformarla en un medio para anclar tales imaginarios en objetos de estudio concretos.

Denomino representaciones teatrales a aquellos textos teatrales, dramáticos o espectaculares, que deliberadamente operan como vehículo para la apropiación/reelaboración/construcción de bienes simbólicos en un contexto sociocultural dado. Esta definición, conscientemente amplia, apunta a un ejercicio comparativo que contemple la heterogeneidad del corpus. Se entran así tanto los textos que priorizan lo que David Lescot (2001: 40-56) llama la “acción de guerra” (los hechos de la batalla) como los que toman el “estado de la guerra” (los efectos socio-políticos que genera). En tanto metáforas epistemológicas (Eco, 1984) las representaciones teatrales condensan imaginarios sociales sobre el pasado y el presente, al tiempo que las intervienen mediante su selección, combinación, cuestionamiento e incluso omisión.

Umberto Eco afirma: “El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89). En este sentido, se le preguntará a la

⁵ Si bien toda soberanía es efectivamente cultural, recorro a este término como medio para singularizar un aspecto que me interesa trabajar: la soberanía que se construye desde dispositivos artísticos. Como se dijo previamente, al pensar en “ángulos” se abre la puerta al diálogo con otras soberanías: geopolítica, económica, social, etc.

poética, en tanto representación teatral, cómo produce sentido desde la integración de estructura-trabajo-concepción, en su dimensión unitaria. Es indispensable por lo tanto, como propone Peter Szondi (1994), “desarrollar una semántica propiamente dicha de la forma” (14), semantizar la poética como representación.

De acuerdo con Héctor Schmucler (2019), la memoria es una capacidad inherente al ser humano, medio para la historia y para la identidad individual y grupal. A su vez, es inabarcable, en tanto implica sumergirse en una materia inaprensible e infinita (el pasado), que se observa desde la distancia con el presente. La memoria, no obstante, exige desconfianza, en especial ante el peligro de su potencial cristalización: “no hay tal transparencia. No existe una única memoria que nos esté esperando para anunciar toda su verdad” (622). Por ello se debe distinguir entre un uso instrumental de la memoria, interesado, y uno libre, abierto (eco sin duda del pensamiento de Todorov, 2008). Como resultado, la memoria es un acto ético cuyo potencial es aprehender el pasado para comprender mejor el hoy (Schmucler, 2019: 626).

Si la memoria formula una ética, se debe a que propone un conjunto de valores no apriorísticos, sino dispuestos para ser aplicados a la vida cotidiana, lo que Badiou (2004) llamaría una ética *de* la memoria. Esto la posiciona como un campo abierto, inestable, pleno de diálogos y tensiones, cruzado por la intersubjetividad, y que no puede reducirse a un único sentido sino que atraviesa a múltiples grupos. Según Schmucler (2019), esto implica una responsabilidad, en tanto “contra el determinismo de la memoria única, [debe imponerse] la libertad creadora del conflicto de memorias” (635). Luego agrega:

elegimos la opción de entenderla como obligante: nos pone ante la situación de ser responsables de lo que va a venir y de lo que hemos vivido. Hay diversas memorias porque *elegimos* de manera distinta aquello que debemos recordar y, si podemos enfrentar este riesgo de elegir, es porque tenemos libertad para hacerlo (635; énfasis mío).

En otras palabras, la memoria debe ser concebida como una actividad o trabajo. En este aspecto, Schmucler concuerda con Elizabeth Jelin (2002),

quien propone que no es posible encontrarla en un estado abstracto sino que exige un ejercicio crítico y analítico que permita poner en movimiento los documentos conservados. Dicho en otros términos, incluso si fuese posible conservar absolutamente todos los materiales sobre un acontecimiento histórico específico, esto no significaría necesariamente que se produzca memoria. La memoria-trabajo implica activar esa memoria-archivo palpable, acumulable pero estática, y ocurre cuando *alguien* se dispone a hilvanar dichos materiales, los hace dialogar e intenta contraponerlos con el presente.

Interrogar los documentos culturales que refieren a la Guerra de Malvinas, tal como se propone desde las matrices del teatro, implica no solo contemplar las representaciones de los hechos fácticos de la guerra, sino también sopesar de qué modos se interpretan tales hechos. Se hace necesario entonces tener en cuenta cómo se producen alteraciones, interpolaciones o variaciones, y cómo se vinculan con la circulación de imágenes, ideas, recuerdos, fantasías, testimonios, rumores, etc. Al respecto, Schmucler asegura que

la memoria que trabaja sobre *las condiciones de posibilidad* de ciertos hechos nos permite valorar cuáles son las circunstancias, no solo las circunstancias materiales sino también las circunstancia propiciadas por ideas que circulan en cierto momento y que hacen que estos hechos sean posibles (2019: 626; énfasis en el original).

Aparece así una de las hipótesis centrales de mi investigación, a saber, que la memoria no es solo un medio de conservación y de transmisión sino también una fuente para la imaginación, que signa cómo concebimos lo cotidiano (como sugiere Ricoeur, 2013), y la estimulación de nuevos interrogantes. Es pertinente de este modo la síntesis que ofrece Ana Ramos (2011), quien señala que

los modos en que las memorias estructuran una visión del mundo no serían el producto de un conocimiento inerte, sino de trayectorias de personas y grupos de personas que se encuentran en determinados momentos de sus recorridos compartiendo experiencias heredadas de sus antepasados y vividas por ellos mismos. Aquello que comparten sería, entonces, un modo de iluminar los detalles y experiencias del pasado y un campo de

interlocución sobre los modos posibles de conectar, asociar y dar sentido a estas imágenes puestas en relieve (144).

Tal perspectiva de estudio supone incorporar aquellos elementos que se presentan como parte de los imaginarios sociales y las representaciones, asumidos como testimonios históricos (Collingwood, 1968). Así, por ejemplo, si bien durante la guerra no se atacó de forma directa al territorio continental, el impacto de las prácticas de apagamientos marca la experiencia de los civiles dentro del Teatro de Operaciones Sur y suma una capa al espesor simbólico del combate. Resulta indispensable, a su vez, incluir lo afectivo y lo traumático como parte del contexto en el cual se producen tales indagaciones. La multiplicación de ángulos de trabajo sin duda complejiza al objeto de estudio y lo hace mucho más desafiante, pero al mismo tiempo lo enriquece a través del cruce de múltiples memorias en diálogo y conflicto (Mancuso, 2005).

La memoria en el teatro de la guerra

En un texto sobre lo inefable del horror nazi, Michael Bernstein (2000) afirma que “algo crucial en la comprensión es puesto en peligro cuando se confunden los testimonios ‘reales’ de sobrevivientes con la reflexión teórica que suscita el sujeto” (13). Si transportamos tal idea al caso específico del teatro y su pensamiento singular (Rozik, 2014), vemos una distancia (casi) siempre reconocida que le otorga al arte dramático un lugar privilegiado como campo de reflexión, donde lo “real” no se confunde con lo enunciado. Así, se refuerza el conocer “lateral” que el teatro impone sobre los hechos de la guerra, incluso cuando asume un rol memorialista. En un momento volveré sobre ello.

Es posible dividir el corpus total del teatro de la guerra en tres grandes tendencias que responden a coordenadas temporales particulares. La primera implica un acercamiento memorialista, privilegiado entre 1982 y 1992, donde se prioriza la necesidad de combatir de forma directa los silencios y las omisiones (sociales, estatales, políticas, etc.) de la guerra en la posguerra. La segunda es una visión que privilegia lo poético, con Malvinas como punto de partida para la creación de universos poéticos

autónomos, y se extiende entre 1992 y 2007. La tercera, vigente al momento de escritura de esta tesis, toma un camino intermedio, ya que, efectivamente, apunta a activar la memoria como trabajo desde lo poético-memorialista. Sin embargo, no lo hace desde la imposición de una memoria singular sino señalando vacíos o “lagunas” (Agamben, 2000).

El recorte histórico que sigue mi tesis (1982-2007) retoma entonces las primeras dos de estas vertientes: memorialista y poética. A continuación señalaré algunas observaciones en torno a dicho recorte. Las condiciones de producción de ambas vertientes responden a diversos posicionamientos en relación a los hechos de la guerra y ayudan a ilustrar el funcionamiento del teatro como vehículo de las apropiaciones de la historia. Queda pendiente, para mi inminente investigación de posdoctorado, examinar esta tercera parte centrada en la tendencia poético-memorialista.

La perspectiva memorialista responde a una amenaza concreta que se percibía en los imaginarios: la llamada desmalvinización, término acuñado por Alain Rouquié en 1983. Si bien el término ha variado de forma considerable a lo largo de la posguerra, es relevante señalar que la amenaza de dicho proceso implicaba un posicionamiento que reclamaba un deber de la memoria, la necesidad de volver sobre los hechos para que no queden sepultados bajo la historia reciente. De este modo, el teatro se proponía hablar de lo que no se hablaba, tomar una postura que sirviera para señalar las tensiones detrás de los recientes acontecimientos. Como resultado, las poéticas que seguían esta tendencia incorporaban una memoria que establecía una lectura global de los hechos. Así, se apuntaba también a esclarecer su sentido.

La otra tendencia relevada es la poética. En dicho caso, la guerra deviene en disparador a examinar y sus silencios pasan a ser incorporados como parte de los imaginarios. Sin embargo, en este caso aparece un componente más cercano a lo lúdico, en tanto permite a las poéticas alejarse de la responsabilidad ética impuesta por la memoria para, por el contrario, asumir un rol de estímulo. Cabe recordar que es durante la década de los noventa que se produce un cambio generalizado en el teatro

argentino, especialmente en lo tocante a su enfoque político, optando por formas de narrar que privilegiaban la autonomía del relato, el rechazo a lo solemne, la parodia, entre otros recursos.

Siguiendo el recorte 1982-2007, dos poéticas abstractas se presentan de forma recurrente, tanto en la tendencia memorialista como en la poética: el realismo y el expresionismo, en diversas variantes. En algunos casos incluso encontramos la combinación de procedimientos extraídos de ambas (como en *Laureles*, 1983, de Teatro Rambla, La Plata, provincia de Buenos Aires). No es casual la persistencia permanente de estas dos poéticas, en tanto revelan una serie de limitaciones y de potencialidades específicas que aportan a la configuración y la articulación particular de una reflexión sobre los hechos de la guerra.

En el caso del realismo, la primera conexión que podemos señalar radica en sus valores fundantes. Como observa Jorge Dubatti (2009), hay una serie de nociones en las que se enmarca el realismo, a saber: a) el ser del mundo es “objetivo”, pasible de ser descrito sobre la base de un régimen de experiencia formulado a partir de la observación de las costumbres sociales cotidianas; b) el arte puede mimetizar ese mundo a través de tales reglas; c) la ilusión de contigüidad es el fundamento de la relación entre arte y mundo; d) el realismo, su fórmula típica, depende de la suspensión de la incredulidad; y e) el artista es un observador del mundo y reproduce su funcionamiento (37-39). De esta serie se releva una idea que atraviesa al conjunto: el realismo como posibilidad de *reflejar* los hechos históricos.

El realismo ayuda así a asimilar las acciones y observarlas como parte de un entramado que existe por fuera del teatro, pero que el teatro puede reponer e interpelar a partir de la ilusión de contigüidad. De este modo, se asume una hipotética transparencia de los hechos, que son mostrados y que ya no deben justificarse, en tanto son parte de una existencia previa, objetiva, tangible. Este recurso representa entonces un mecanismo valioso para la apropiación de los hechos históricos, en tanto trae a escena un doble acto de apropiación: lo que se muestra remite a una extensión de lo real, que deviene dado, comprobable y transparente.

En este sentido, es posible señalar que tal procedimiento se refuerza especialmente durante la periodización memorialista. Tal perspectiva reporta la necesidad de incorporar un sentido que se está olvidando o se está dejando de lado, si seguimos las implicancias que se asociaban a la desmalvinización. Así, el deber de la memoria trae una exigencia de responsabilidad en tanto que se contraataca a lo silenciado, al mismo tiempo que impone la necesidad de cierta claridad que ayude a evitar confusiones sobre cómo es ese mundo objetivo anterior. La memoria deviene en deber y exige entonces un peculiar carácter ético que, en sus facetas más demandantes, puede saturar las prácticas (Robin, 2012) e incluso devenir abusivo (Todorov, 2008), imponiendo una lectura que se vuelve cerrada.

Sin embargo, el acto de colocar los acontecimientos en su contexto “objetivo” (nuevamente, el realismo se constituye como una poética que busca suspender la incredulidad, motivo por el cual deviene sumamente artificioso) introduce a su vez su contracara. La memoria, como dijimos, se establece entonces como espacio de refuerzo y (re)afianzamiento de las identidades individuales y colectivas, siendo uno de los elementos cruciales para la configuración de una “soberanía cultural” (Pagés Larraya, 1978). Esta lectura muchas veces aparece implícita al hablar de Malvinas, por lo que plantea un desafío a la hora de recortar cómo el espectador asume su posicionamiento ante el trabajo.

En contraste, el expresionismo opera como garantía de una visión filtrada por una mirada subjetiva, interna o externa a los hechos, lo que pone bajo el resguardo de lo subjetivo la labor creativa. En el corpus que trabajé en mi tesis aparecen por lo menos tres modalidades de expresionismo, que remiten a tres enfoques posibles con objetivos diferentes. El expresionismo subjetivo o de personaje remite la acción a una perspectiva fenomenológica, centrada en la particularidad de un personaje dispuesto en el mundo (como la madre en *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, 1992, de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, Rosario, provincia de Santa Fe). El expresionismo objetivo o de mundo se sustenta sobre la visión de una figura externa, lo cual permite que aparezca una lectura desde cierta posición de autoridad (como en *Del sol naciente*,

escrita en 1983 por Griselda Gambaro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Finalmente, podríamos hablar de un expresionismo colectivo (a la manera de *Los que no fuimos*, 2007, grupo La Cochera, ciudad de Córdoba), que sorpresivamente despliega una mirada subjetiva múltiple.

A través de estas tres modalidades de expresionismo, las responsabilidades éticas de la interpretación histórica se resguardan, ya sea porque responde a un personaje en unas condiciones particulares; por la figura de autoridad que asume el posicionamiento desde la exterioridad; e incluso porque el carácter horizontal, múltiple, colectivo, disuelve la presión de tener que mostrar los acontecimientos bajo una referencialidad cerrada.

Así, en contraste con el realismo, el expresionismo reporta una potencialidad escénica que se refuerza durante nuestra periodización poética. Esto tiene que ver especialmente con un posicionamiento por parte de los autores, que ven en el expresionismo la posibilidad de hablar de los hechos de la guerra desde una mirada más abierta que establece una distancia. Si el realismo se monta sobre una perspectiva objetivista, el expresionismo se reconoce como filtro, como forma de ver a través. Esto tiene por resultado una relación diferente con el espectador, que ahora tiene la posibilidad de ver como un otro, como alguien que está percibiendo lo que otra persona le está tratando de mostrar a través de ese filtro.

A partir de estas dos poéticas abstractas, es posible identificar entonces dos posturas generales, que remiten a enfoques objetivistas (del realismo) o subjetivistas (del expresionismo). Por lo tanto, ambos recursos reportan formas de acercarse a los hechos de la historia y problematizarlos, pero desde ángulos opuestos. En el caso donde se combinan resulta significativo que se produce un cruce entre documentación histórica y subjetividad autoral, pero también creación colectiva, introduciendo una serie de problemáticas que conectan ambas partes (como en la ya mencionada *Laureles*). El expresionismo propone que lo subjetivo también es parte (fundamental) de la experiencia de lo histórico.

El teatro de la guerra como teatro de la memoria

Al cruzar los ángulos procedimental y semántico con las imágenes que las representaciones teatrales retoman en su construcción, resulta claro que el teatro de la guerra despliega las matrices de un teatro que apunta al impacto afectivo y racional en el espectador. Así, ya sea tanto en el enfoque memorialista como en el poético, casi todos los textos dramáticos y espectáculos que he analizado afirman la voluntad (explícita o implícita) de sus creadores de reflexionar a través del teatro, de sus particularidades, lo que introduce una perspectiva de memoria singular.

La memoria aparece a lo largo de las representaciones teatrales de la guerra como una parte constitutiva de la exploración del tema. En algunos casos asociada a la importancia de hablar de lo que no se hablaba (*El corazón en Madryn*, de Carlos "Tata" Herrera, 1985, provincia de Neuquén; *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*); en otras como parte de la exploración personal sobre las temáticas de la guerra y la posguerra (*Museo Miguel Ángel Boezzio*, de Federico León, 1998, Ciudad de Buenos Aires); en otras como la oportunidad de denunciar la violencia de los acontecimientos (*El Señor Brecht en el Salón Dorado*, 1982, de Abelardo Castillo, Ciudad de Buenos Aires; *Del sol naciente*). Finalmente, algunos textos dramáticos la conectan con el deber de estimular y transmitir la necesidad de seguir reflexionando sobre los acontecimientos, continuar adentrándose en las zonas ambiguas de la guerra (*Bar Ada*, 1993, de Jorge Leyes, Ciudad de Buenos Aires).

En este aspecto resulta crucial que el teatro de la guerra ofrece una lectura de los hechos que apunta al espectador y que lo incorpora como co-creador, acentuando la importancia de la potencial presencia en convivio del espectador teatral (que, como vimos con Ubersfeld, 1993, está implícito en el texto dramático). Incluso a pesar de que algunas obras proponen reforzar una interpretación asumida como dada u "objetiva" sobre los hechos (como ocurre con las más explícitamente memorialistas del corpus), la memoria de la guerra es leída como proceso abierto a examinar, a construir como trabajo. Esto incluye un límite ético marcado

por la figura de los conscriptos, que funcionan como garantía de la veracidad y del impacto afectivo de lo mostrado en escena.

La memoria del teatro de la guerra se construye como una mirada sobre el hecho histórico entendido como acontecimiento (Badiou, 2015) que despliega una serie de imaginarios marcados por un carácter traumático. Para pensar la noción de trauma desde una perspectiva que se corre de los recursos “psicologistas”, sigo la definición de Elizabeth Jelin (2002), que define al trauma como “ausencia presente”. Dicho en otros términos, la Guerra de Malvinas es constituida como un hecho que sigue presente a causa del vacío (o mejor aún, de los vacíos, en plural) que suscita, del fuerte impacto que produce en el campo simbólico, aún latente a casi cuatro décadas de posguerra de su finalización. Desde esta perspectiva vale señalar que la memoria de la guerra se construye desde esos huecos y ausencias.

En tanto “lugar de la memoria” (Nora, 2008), no solo físico sino también teórico y conceptual, el teatro despliega un conjunto de perspectivas a tener en consideración y que colocan en tensión no solo lo estrictamente histórico o lo imaginario, sino también lo artístico, lo social y lo específicamente teatral. Así ocurre, por ejemplo, en *Museo Miguel Ángel Boezzio*. El espectáculo dirigido por Federico León monta una lectura crítica desde las expectativas que el espectador potencialmente traía sobre la guerra para inmediatamente dislocarlas, en tanto quien estaba en escena y contaba su propia historia no era un conscripto que había estado en un pozo de zorro ni tampoco era un piloto de desempeño heroico. Esta lectura a su vez retoma no solo la memoria histórica, sino también las memorias artísticas (la tensión entre lo teatral y lo performático, autoficción mediante) y extra-artísticas (el formato museo, la narrativa testimonial).

Se trata de una memoria que se nutre de un imaginario signado por lo afectivo y por lo tanto que retoma muchas de esas preocupaciones (que no casualmente son centrales para la historia del teatro). Sin embargo, debemos observar entonces dos líneas de análisis. Por un lado, la presencia de los conscriptos. Por otro lado, la mirada en torno a las figuras que rodean a los soldados. Si el teatro de la guerra gira en torno al principio

fundante de la guerra como acontecimiento que desborda las fronteras, que sobrepasa los límites y toca a todos aquellos que están involucrados desde un punto de vista humano, la memoria va a ser también orientada por dicho eje.

En relación a la primera línea, los conscriptos operan un límite ético que propone una perspectiva ejemplar. Atender su memoria, sus experiencias y saberes implica asomarse a los hechos de la guerra, en particular desde su doble cercanía con la muerte y con lo extra-ordinario. Sin embargo, se van a escuchar las voces de los conscriptos en base a la necesidad de recordar/no olvidar (que al mismo tiempo va a permitir sentar unas bases concretas sobre las cuales leer esa experiencia), pero no es su memoria la que es puesta en disputa (incluso cuando se exploran las tensiones internas a los testimonios, como ocurre en *Museo Miguel Ángel Boezzio*; si bien la obra deja abierta la interpretación de qué ocurrió a Boezzio, la obra perfila los afectos para pensar la necesidad de contención que requieren los ex combatientes en términos generales).

Por el contrario, es la memoria social la que aparece en entredicho. En tanto desborde, aparece problematizado el entorno social de los soldados conscriptos, memoria colectiva que es la que efectivamente priorizan los textos dramáticos como territorio de disputa. Dicho en otras palabras, tanto al tomar el caso de las obras que trabajan con frisos sociales como al dirigirse al público y colocarlo como co-creador, el teatro de la guerra propone una memoria excesiva que reclama del espectador un trabajo activo, dinámico. Este rol responde entonces a considerar una memoria que parte de los conscriptos para ser llevada hacia el terreno de lo social, especialmente en relación con un público que no ha tenido contacto directo con la guerra.

Sin embargo, a este punto debemos considerar las particularidades del teatro como hecho convivial, con su subsecuente impacto en lo mostrado. Ya no se trata solo de una memoria histórica o una memoria de los imaginarios sociales, sino que se involucran otras: una memoria afectiva impulsada por una doble memoria corporal. Al asistir al teatro, el espectador se encuentra ante el cuerpo escénico afectado, productor de

poésis actoral. Esto significa que la memoria histórica se traduce no solo por la palabra, sino también por la afectación corporal del actor. Como resultado, se traza una relación singular con el espectador. La sensorialidad específica del teatro implica que el espectador percibe corporalmente y así interpreta las acciones de la escena desde el cuerpo.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, Alain (2004). *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. México: Herder.
- Badiou, Alain (2015). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- Bernstein, Michael (2000). "Unspeakable No More: Nazi Genocide and it's Self-Appointed Witnesses by Adoption". *Times Literary Supplement*, 3 mar.
- Bramley, Vincent (1992). *Viaje al infierno. Escenas de una batalla en la Guerra de Malvinas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Büsser, Carlos (1987). *Malvinas. La guerra inconclusa*. Buenos Aires: Fernández Reguera.
- Cardoso, Julio (2013). "La posguerra como campo de batalla". Julio Cardoso (comp.) *Primer congreso Latinoamericano "Malvinas, una Causa de la Patria Grande"*. Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús. 198-214.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2013). "El sentido de la representación". Basado en una conferencia de 2012. *Pasajes*, n. 42. 39-51. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/45552>
- Collingwood, Robin George (1968). *Idea de la historia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dubatti, Jorge (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Ricardo (2019). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". Ricardo Dubatti (comp.) *Malvinas 2. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. 7-38.

- Dubatti, Ricardo (2020). "La guerra en el teatro: representar la guerra de Malvinas en la escena". *La guerra de Malvinas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Centro Cultural de la Cooperación. 11-43.
- Eco, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Escudero, Lucrecia (1997). *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores en la información de guerra*. Barcelona: Gedisa.
- Gamero, Carlos (2012). "El eterno retorno". *Página/12*, 10 jun. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4695-2012-06-10.html>
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lescot, David (2001). *Dramaturgies de la Guerre (penser le théâtre)*. París: Circé.
- López, Ernesto (2007). "Malvinas y las relaciones civiles-militares en Argentina". *Cuadernos Argentina Reciente*, n. 4. 118-123.
- Lorenz, Federico (2009). *Malvinas. Una guerra argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Mancuso, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Mancuso, Hugo (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.
- McGuirk, Bernard (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.
- Nora, Pierre (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Pagés Larraya, Antonio (1978). "Literatura argentina y conciencia territorial". Patricio Randle (coord.) *La conciencia territorial*. Buenos Aires: OIKOS. 109-126.
- Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- S/a (2012). "Una visión alternativa sobre la causa de Malvinas". *La Nación*, 23 febr. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/politica/una-vision-alternativa-sobre-la-causa-de-malvinas-nid1450787/>
- Schmucler, Héctor (2019). *La memoria, entre la política y la ética. Textos reunidos de Héctor Schmucler (1979-2015)*. Buenos Aires: CLACSO.
- Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- Terragno, Rodolfo (2002). *Falklands / Malvinas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Todorov, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Ubersfeld, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

Vezzetti, Hugo (2015). "Memoria e imaginación histórica: usos de la figura del genocidio". *Alter/nativas*, n. 5. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/vezzetti.html>

Los significantes escénicos resonantes como marcas de autorreferencialidad en la construcción de cartografías teatrales

The resonant scenic signifiers as marks of self-referentiality in the construction of theatrical cartographies

Mario Alberto Palasi

Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de San Luis -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
albertopalasi@gmail.com • orcid.org/0000-0003-0072-9785

Recibido: 15/04/2022. Aceptado: 20/06/2022.

Resumen

En la escena contemporánea encontramos una producción de significantes textuales e icónicos muy compleja y, mediante su análisis, podemos dilucidar las macropoéticas de determinados autores, autoras, directores, directoras, a los fines de elaborar cartografías de producciones que nos permitan pensar determinado corpus. Luego de exponer algunos problemas sobre la interpretación estudiados por la hermenéutica, la semiótica de la recepción, la teoría crítica neomarxista y el psicoanálisis, el artículo se centra en los “vectores deseantes” propuestos por Patrice Pavis y en otras categorías extrapoladas del psicoanálisis y del posestructuralismo como modo de construir relaciones entre obras, y entre procesos de creación en convivio y de expectación. A partir de este tratamiento de los significantes escénicos, observamos que los procedimientos escénicos tensionan ficción y realidad a tal punto que podríamos identificar “marcas” en determinados momentos de las producciones que remiten a las diversas concepciones y experiencias de vida de los/las creadores/as. De esta manera, los significantes se convierten en portadores de fragmentos de subjetividad.

Palabras clave: escena; significantes; autorreferencialidad; macropoética

Abstract

In the contemporary scene we find a very complex production of textual and iconic signifiers and, through its analysis, we can elucidate the macropoetics of certain authors

and directors, in order to elaborate cartographies of productions that allow us to think about a certain corpus. After exposing some problems of interpretation studied by hermeneutics, reception semiotics, neo-Marxist critical theory and psychoanalysis, the article focuses on the “desiring vectors” proposed by Patrice Pavis and other categories extrapolated from psychoanalysis and post-structuralism as a way of building relationships between plays, and between creation processes and expectation. From this treatment of the scenic signifiers, we observe that the scenic procedures stress fiction and reality to such an extent that we could identify “marks” at certain moments of the productions that refer to the diverse conceptions and life experiences of the creators. In this way, signifiers become carriers of fragments of subjectivity.

Keywords: scene; signifiers; self-referentiality; macropoetics

Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito [...] Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte es casi imposible.

Jorge Luis Borges. “Pierre Menard, autor del Quijote”

Abismo

Entre el recuerdo, las marcas del inconsciente, lo recuperado, lo perdido, las palabras son abismos de conciencias entre un sujeto y otro, pesadas marcas subjetivas que arrastran mares de profunda incomprensión. Si eso sucede con el significante de la palabra, más profundo es el abismo de los significantes icónicos. Indagar cómo un lector/a o espectador/a resignifica una obra al abordarla en su propio contexto cultural y de vida es descifrar el abismo de una existencia creativa.

Anne Ubersfeld menciona la palabra abismo para diferenciar el texto teatral y la representación, afirmando además que el texto es de “lectura poética” y la representación de “lectura inmediata” (1989: 11). Aceptando el aspecto de inmediatez en cuanto a la percepción de la escena no concordamos con la calificación de lectura poética solo en relación al texto dramático, ya que consideramos ambas como lecturas poéticas. Por otro

lado, coincidimos con el abismo que declara la autora en la introducción al capítulo primero de *Semiótica Teatral: Texto-Representación*. Si consideramos un procedimiento de producción teatral donde la escritura dramática es primera y la puesta en escena de esa escritura es posterior, podemos detenernos en la complejidad de dicha transposición y la ya consabida no correspondencia entre texto y representación. En un proceso posterior, la mirada y la lectura de la escena por un/a espectador/a predispuesto/a también proporciona otras claves de interpretación/compreensión de lo acontecido. En una posible transposición de una escritura dramática a la escena, en una traducción de lo escrito a lo escénico, observamos siempre modificaciones que pueden ser enriquecimientos o empobrecimientos, variaciones que producen diferentes interpretaciones desde la expectación. Pero el problema de la interpretación, tanto en este proceso como en procesos de investigación y crítica de la escena, es fundamental a tener en cuenta como primer presupuesto metodológico.

Interpretación

Concordamos con lo que plantea Marcela Becerra Batán (2021): cualquier lectura es un devenir hermenéutico y la hermenéutica es un “arte de interpretar”, una reflexión de las “ciencias del espíritu” (comprendidas las ciencias sociales y las ciencias humanas) y “una filosofía universal de la interpretación”. Ahora bien, en la traducción de un idioma a otro de creaciones como la poesía, el proceso de interpretación parte de una hiancia, grieta o conflicto entre comprensión e interpretación, es decir, una imposibilidad de concordancia absoluta; toda comprensión implica una interpretación previa y siempre es una comprensión acotada por un imaginario fantasmático.

Paul Ricoeur (1990) en *Freud: una interpretación de la cultura*, en el año 1965, inicia un nuevo debate en torno a la interpretación en psicoanálisis, sobre el que era necesario volver. Movido por el *deseo de una ontología*, Ricoeur se acerca al psicoanálisis desde la tradición hermenéutica y, a partir de esta apuesta, realiza su lectura de Freud, hallando en su obra una

arqueología del sujeto y una hermenéutica de la cultura, que brinda contribuciones a la línea semántica, la línea reflexiva y la línea existencial de la hermenéutica filosófica:

En tal sentido, Ricoeur sitúa al psicoanálisis en el horizonte del giro lingüístico de la filosofía del siglo XX, dentro de hermenéuticas diversas y fragmentarias y al interior de un conflicto de interpretaciones, en el que se pone en juego la cuestión de la “comprensión de sí” [...].

Ricoeur señala en Freud el problema de la interpretación y su articulación con la explicación económica: el discurso freudiano es un “discurso mixto”, que apunta a dar cuenta del vínculo del sentido y de la fuerza en una “semántica del deseo”. De ahí que el método, la técnica y la teoría de la interpretación psicoanalíticas estén, a su juicio, mucho más cerca de las ciencias históricas que de las ciencias naturales (Becerra Batán y Robledo, 2021: 16-17; las comillas están en el original).

Pensar la interpretación nos lleva a reflexionar sobre este problema fundamental del sentido que proponen algunas disciplinas y la actuación de una energética del deseo en relación con una semántica condicionada por un contexto y una modalidad de producción y transmisión de sentidos. En relación con esos condicionamientos o límites de la interpretación, Marcos de Marinis (1997), en *Comprender el teatro*, propone el concepto de espectador modelo trasladando al teatro una conocida categoría de Umberto Eco:

[...] para hablar de la recepción del espectador en términos de una autonomía creativa parcial, hemos propuesto el concepto de Espectador Modelo, considerándolo como estrategia textual predeterminada, recorrido receptivo previsto por el texto espectacular e inscripto en él de diferentes formas [...]. Dados los equívocos y las incomprensiones que a menudo esta propuesta ha generado sería conveniente precisar sobre todo que el Espectador Modelo (como el Lector Modelo de Eco, 1979, en el cual evidentemente se inspira), representa tan sólo un constructor hipotético, una categoría de metalenguaje teórico. Con su postulación no se pretendía, y no se pretende, concebir el proceso receptivo real como algo rígido y totalmente predeterminado, ni mucho menos se quería, o se quiere, indicar en forma normativa una lectura óptima, pertinente, correcta o similar, a la cual el receptor real tendría que tratar de adecuarse. Al teorizar el concepto

de Espectador Modelo [...] nuestros objetivos eran, y siguen siendo aún hoy, fundamentalmente los siguientes:

a. Demostrar que la producción y la recepción del espectáculo son procesos íntimamente relacionados, si bien obviamente no del todo coincidentes, dada su relativa autonomía recíproca.

b. Demostrar concretamente en qué medida y cómo un espectáculo prevé cierta clase de espectador, es decir, en qué medida y cómo trata de construir, predeterminar cierta clase de recepción ya en su interior, en el transcurso de su mismo hacerse (1997: 27-28).

Luego de proponer, más adelante, que el espectador modelo no solo prevé y prefigura el punto de vista desde el cual un espectador empírico mirará una obra sino también los *espacios vacíos y márgenes de indeterminación* que le dejan lugar para elaborar una lectura personal, De Marinis habla de los límites que posee esta teoría sobre la interpretación:

Sin embargo, es evidente que una teoría del Espectador Modelo no estará en condiciones de mostrar las dinámicas reales de la recepción teatral hasta que no sea integrada –permítasenos el juego de palabras– por una teoría de los modelos de espectadores, es decir, por una teoría que provea, sobre una adecuada base de datos experimentales, modelos para el análisis de las operaciones que el espectador realiza en el teatro (1997: 28).

Más adelante propone tres aspectos importantes en la recepción: el aspecto semántico, el aspecto estético y el aspecto emotivo, dando a entender de alguna forma que estos tres aspectos son los que guiarían los modelos de análisis de la expectación, las operaciones que el/la espectador/a realizaría. Nosotros proponemos, además, en este trabajo, la necesidad de realizar lecturas interpretativas de la puesta en escena y la búsqueda de un modelo para identificar analíticamente las recepciones poéticas de una escena determinada, siempre teniendo en cuenta los sesgos contextuales y subjetivos.

El contexto y el Otro

La construcción de modelos de análisis de la puesta en escena no debe perder de vista las construcciones sociales de una época y las diversidades

en la constitución subjetiva de los individuos. Peter Bürger (2009), en *Teoría de la vanguardia*, expone que una sociedad se introduce en la obra como construcción histórica y que, en la sociedad burguesa, esa construcción adquiere la forma de una institución (la institución arte) que “se define sólo en oposición a la praxis cotidiana” (2009: 18-19). A diferencia de la praxis cotidiana, que estaría más sometida a las determinaciones sociales y formada por conductas que llevan a un fin de subsistencia, el arte burgués cree encontrarse sometido más bien a las leyes de la creación y a la inventiva de los protagonistas, poniendo en cuestión la cotidianeidad, estableciendo preguntas acerca de la validez del sentido común y de las doxas. La función crítica del arte se encuentra en relación con el punto de partida del/la intérprete dentro de las pujas sociales y existenciales de su propio tiempo. A partir de la protesta vanguardista hacia la institución arte, que tuvo como fin devolverle al arte su relación con la praxis cotidiana, podemos observar la invasión de la escena de propuestas poéticas directas, donde la vida se manifiesta crudamente. Así se realizaron múltiples experiencias con la escena a partir de mediados del siglo pasado y que aún siguen promoviendo diferentes impactos estéticos. Actualmente podemos mencionar, entre otras, las puestas en escena del biodrama de Vivi Tellas, el teatro inmersivo como las de Rimini Protokoll, y también la inclusión de elementos significantes propios de los y las autores/as como lo que se produce en la incorporación de objetos privados, heredados, en *La habitación de Isabella* o de un acontecimiento grave, personal de la actriz Tijen Lawton que dio origen a *La casa de los ciervos*, ambas obras de Jan Lawers (Palasi, 2015: 229-231).

Pero ya sea en la escena burguesa que forma parte de la institución arte o los diferentes tipos de ruptura propuestos por las vanguardias históricas que pretendieron desintegrarla y, aunque fracasaron, construyeron otras formas de producir poéticas, se pueden percibir determinadas *marcas* o *inscripciones significantes* en el orden de lo simbólico que son producidas por un/a sujeto creador/a desde su propia actividad deseante. Estas *marcas* son *huellas del habla* instaladas desde el registro simbólico en el sujeto del inconsciente y condicionan al/a la creador/a de la escena de tal manera que deberá luchar entre las pulsiones producidas desde el deseo y

los ordenamientos culturales que están precedidos por la castración que se produce a partir de su relación con el gran Otro. El gran Otro es el término que Jacques Lacan (2007) utilizara para mencionar todo aquello que en el inconsciente tiene que ver con la ley, lo configurado desde antes de que el sujeto nazca, como el lenguaje, la cultura y lo relacionado con los padres, aspectos que determinan al sujeto por fuera de él y afectan de manera intrasubjetiva su relación con el deseo. En la relación del sujeto con el gran Otro se construye el complejo de la castración cuando descubre que ese gran Otro es incompleto, que posee una falta y que ese Otro “completo” es mítico, no existe.

La cuestión de la alteridad, la relación del individuo con el entorno y con su propio deseo, está determinada por el inconsciente que se encuentra atravesado por el Otro y se resuelve con la representación del yo marcada por la prevalencia de la relación dual con la imagen del semejante (el otro) (Palasi, 2018: 46-47).

Deseo y transferencia

Podemos afirmar que el discurso escénico es formulador de sentido y se encuentra en relación con el sujeto del inconsciente, Lacan define al “inconsciente como el discurso del Otro” (2002: 531). Más tarde en el seminario XVII profundizará en las características de este discurso. Nada surge de la nada, todo está configurado antes de nacer y el sujeto produce una demanda en sus inicios, por lo cual se debe enfrentar a la codificación del lenguaje. En ese momento, el sujeto comienza a reproducir esa codificación para satisfacer la demanda. Entre los derroteros de su demanda y su propia identidad generada por esos derroteros y, por otro lado, esa exigencia de ser reconocido por el Otro, se sitúa para el sujeto un horizonte de ser, y la cuestión de saber si puede o no alcanzarlo. El sujeto resuelve su desamparo en su relación con el registro imaginario, y se defiende a través de una experiencia imaginaria que se desarrolla en función del otro (el semejante). El deseo aprende a situarse, a comprenderse a través del fantasma. Este fantasma es una construcción que el sujeto se da frente a la pregunta enigmática sobre el deseo del Otro.

Por eso el deseo del/a creador/a tiende a estar fijado, asociado siempre esencialmente a un fantasma que es parte del imaginario, y desde lo simbólico intenta darse una explicación de su castración a partir del encuentro con el Otro¹. De acuerdo con estas conceptualizaciones, los significantes visuales y textuales seleccionados en una creación teatral siguen un derrotero fundado en el deseo del/a creador/a. Juan Luis Moraza en su conferencia “El deseo del artista” sostiene que

Quando uno está inmerso en ese espacio, en esa *habitación propia* del taller, está la sensibilidad, la carne, la sexualidad, la angustia, el dolor, la esperanza, la envidia, la ambición, todas las ansias y las ansiedades, todas las emociones y todos los conocimientos, todo lo que uno es, lo que sueña ser, lo que no desea, lo que no es... En la elaboración quedan implicados los deseos, pero también su causa, aquello que está detrás y antes de lo deseado, y aquello que sostiene profundamente la relación del sujeto con su vida (2009: 3; cursivas en el original).

Graciela Brodsky en *Fundamentos, comentarios del seminario 11* (1999) indica que el deseo circula entre los significantes, es decir en el movimiento de los significantes que un sujeto produce en algún determinado discurso, ya sea el del arte, la escena, el análisis, etc. En esto está en juego la transferencia, entendida como el ejercicio de un saber supuesto que se encarna en la interpretación como incógnita y como sustracción que opera entre el deseo del/a analizante y el/la analista. En nuestro caso, vamos a hablar del deseo de la obra, del/a espectador/a y su interpretación, o el deseo del/a autor/a, el/la director/a y su interpretación.

Autorreferencialidad

El tejido de materiales textuales y escénicos, fónicos e icónicos constituyen una red de significantes que se encuentran a la espera de

1 "A lo largo de toda su enseñanza se puede observar como una constante el desarrollo de una idea fundamental que [Lacan] introduce en una conferencia llamada *Lo simbólico, lo imaginario y lo real*. Allí presenta una idea que va a sostener hasta el final de su enseñanza, a saber, que hay tres registros esenciales de toda realidad humana: lo simbólico, lo imaginario y lo real" (Murillo, 2011: 124).

significados posibles y que, al mismo tiempo, provienen de significantes primordiales, desconocidos, que poseen los/las intérpretes, los/las autores/as y directores/as y que son, sin dudas, productores/as de signos y efectos autorreferenciales en la medida en que en el proceso interviene su propia concepción de mundo, de vida, de arte, entretrejida en el transcurso de su constitución como sujetos. De tal forma el sujeto creador, mediante recursos poéticos, construye una ficción contaminada con sus propias concepciones.

Podemos enunciar entonces que los procedimientos escénicos y textuales son construidos por un sujeto deseante cuyo cuerpo genera en el espacio y en convivio materiales concretos que siempre contienen direcciones inconscientes hacia alguna afectación.

En la poética teatral del siglo XXI abunda la utilización del metadiscurso, existe una necesidad de hablar desde el sujeto creador contando su propio hacer, o desbaratando la ilusión, promoviendo relaciones interpersonales entre creador/a y lector/a-observador/a-espectador/a. Entonces, con gran frecuencia podemos dar cuenta de procedimientos que tienden a que autores y autoras, directores y directoras, puedan expresar algo de sí.

De esta manera, interpretamos la *metateatralidad* desde aquellos significantes que poseen una intensidad de significación hacia una referencia del discurso teatral propiamente dicho, y luego observamos los movimientos que se corresponden con los significantes relacionados con la autorreferencialidad, produciendo líneas de fuga hacia la desterritorialización del propio discurso de ficción, líneas de fuga que permiten fracturas hacia un sentido otro que hace referencia al/la teatrasta.

Cartografía

La construcción de una cartografía teatral, o mejor dicho de la escena, parte fundamentalmente de la necesidad expresada por Jorge Dubatti: “Creemos, firmemente que el teatro sólo puede ser comprendido a partir de la observación de su praxis singular, territorial, localizada, y no desde esquemas abstractos a priori” (2010: 19). Ahora bien, para realizar

cartografías y delimitar las características de las poéticas teatrales de acuerdo a su localización regional, es necesario pensar en segmentaciones. Las liminalidades suelen tornarse difusas, esfumadas, cuando hablamos de segmentaciones, pero es necesario reflexionar esas instancias borrosas para comprender determinados movimientos poéticos. ¿Cómo pensamos estas segmentaciones y su funcionamiento? Toda territorialización implica una segmentación; hablar de segmentación es un proceso común en nuestras vidas: segmentamos la política, las organizaciones; la burocracia es producto de la segmentación operada por las instituciones; la clasificación y cartografía de las poéticas también son procesos de segmentación: se ubican determinadas tendencias estéticas y formas de trabajo en conjuntos similares, para establecer diferentes regiones teatrales que pueden causar beneficios, pero también perjuicios y prejuicios al etiquetar cada producción. Desde nuestra perspectiva, establecemos la territorialización como un proceso relacionado con la desterritorialización (Deleuze y Guattari, 2006), un proceso que solo vale en relación con un movimiento donde es factible su salida, un proceso en relación con la *multiplicidad*. Deleuze (2008) en *Dos Regímenes de locos* propone que

[...] las multiplicidades son la realidad misma, no suponen ninguna unidad, no entran en ninguna totalidad y tampoco remiten a un sujeto. Las subjetivaciones, las totalizaciones, las unificaciones son, al contrario, procesos que se producen y que aparecen en las multiplicidades. Los principios característicos de las multiplicidades conciernen a sus elementos, que son singularidades; a sus relaciones, que son devenires; a sus acontecimientos, que son haecceidades (es decir, individuaciones sin sujeto); a sus espacios-tiempos, que son espacios y tiempos libres; a su modelo de realización, que es el rizoma (por oposición al modelo de árbol); a su plano de composición, que constituye mesetas (zonas de intensidad continua); a los vectores que las atraviesan, y que constituyen territorios y grados de desterritorialización (Deleuze, 2008: 278).

En la multiplicidad, los elementos singulares devienen nuevos elementos en los acontecimientos de forma rizomática y adquieren distribuciones que van calando de acuerdo con las diferentes resonancias. Los significantes resonantes son las mesetas que forman parte de la

territorialización y desterritorialización. Estas mesetas no son fijas, se conforman y se diluyen, son parte de los corrimientos habituales en los sucesos de la vida, de aquí que las territorializaciones tienen movimiento, y cuando ubicamos y definimos determinado acontecimiento, estableciendo algunas coordenadas, en poco tiempo se desterritorializa en función de subjetividades diferentes. A partir de esta perspectiva consideramos necesario establecer las diferentes coexistencias o simultaneidades distinguiendo, además, los significantes que se encontrarían en las mesetas y los flujos que circularían por caminos rizomáticos, permitiendo de esta manera elaborar una cartografía que nos muestre la movilidad de los sentidos posibles de acuerdo a la lectura que se realice y en consonancia con el contexto. En este sentido tendremos en cuenta, para las cartografías que proponemos, la siguiente fórmula de Deleuze y Guattari (2006):

1) Una línea relativamente flexible de códigos y de territorialidades entretrejidos; por eso partimos de una segmentaridad llamada primitiva, en la que las segmentaciones de territorios y de linajes componían el espacio social,

2) Una línea dura, que procede a la organización dual de los segmentos, a la concentricidad de los círculos en resonancia, a la sobre-codificación generalizada [...];

3) Una o varias líneas de fuga expresadas en cuantos, definidas por descodificación y desterritorialización (siempre hay algo como una máquina de guerra que funcione en estas líneas) (2006: 225-226).

Nuestro trabajo, entonces, parte de la lectura e interpretación de los significantes resonantes en movimiento, con sus condensaciones y desplazamientos, de cada micropoética estudiada, hacer mapas y trazar líneas, señalando tanto sus combinaciones como sus distinciones, pensando además en estos flujos de energía producidos a través de la actividad deseante, que puedan caracterizar las macropoéticas².

2 La estructura de la micropoética y la macropoética ha sido elaborada por Jorge Dubatti en sus estudios sobre Filosofía del Teatro desde la inferencia de lo particular a lo abstracto otorgando a las

Tenemos en cuenta, en estos análisis, la relación del sujeto con su demanda, el cruce con el significante del Otro y la relación del yo con el otro, el fantasma en la acomodación del deseo del Otro, considerándolos factores totalmente necesarios en las relaciones sujeto-significantes-deseo. La naturaleza de la creación poética en sus relaciones con el deseo está anudada a la relación del sujeto creador con el significante en el lenguaje.

Patrice Pavis (2000) hace una relación muy particular para el análisis de la escena, y es estudiarla como si fuera un sueño del/a creador/a, emparentando el análisis con la interpretación de los sueños, método analítico propuesto por Sigmund Freud (2008a, 2008b) para el estudio del inconsciente. De esta manera, Pavis estudia los flujos energéticos de los signos con una herramienta que denomina *vectores deseantes*, proponiendo una direccionalidad de las significaciones de acuerdo a la funcionalidad del signo en el sentido. Desde nuestra perspectiva, relevamos los *significantes a la espera de significación* para no cerrar el sentido en el signo, observando y analizando cada micropoética desde el texto, la producción escénica y una entrevista a los/las creadores/as. Si consideramos a la obra como un sueño, concebimos los significantes como fenómenos marginales o residuales. Lacan (2014) habla de fenómenos marginales o residuales para explicar el tratamiento psíquico desde el análisis de los significantes: “Este tratamiento actúa en diversos niveles del psiquismo, y ante todo sobre lo que denominaremos los fenómenos marginales o residuales, el sueño, el lapsus, la ocurrencia chistosa, que fueron los primeros objetos científicos de la experiencia psicoanalítica” (2014: 11). En nuestro trabajo de investigación doctoral y posdoctoral

poéticas “una capacidad de movilidad y desplazamiento que la categoría tradicional de ‘género’ no posee” (Dubatti, 2011: 125), permitiendo que se aparte del uso restringido de esta categoría y discernir al menos cuatro tipos básicos de poéticas: 1) las micropoéticas o poéticas de individuos poéticos (la poésis considerada en su manifestación concreta individual); 2) las macropoéticas o poéticas de conjuntos (integrados por dos o más individuos poéticos); 3) las archipoéticas o poéticas abstractas, modelos lógicos, de formulación rigurosa y coherente, disponibles universalmente, patrimonio del teatro mundial y no necesariamente verificables en la realización de una micropoética; 4) las poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado (poéticas dentro de las micropoéticas) (Dubatti, 2010: 125-126).

relevamos los significantes resonantes desde la observación de la puesta en escena, la lectura del texto, el visionado de fotografías y/o videos, las entrevistas, poniendo en cuestionamiento el sentido primario o inmediato, con el fin de captar aquellos elementos autorreferenciales y/o metadiscursivos. Esos significantes son ubicados en diferentes mesetas que tienen movimientos de territorialización y desterritorialización y, de acuerdo a los sentidos otorgados, son atravesados por distintos dispositivos proponiendo valoraciones contextualizadas desde la recepción y la entrevista.

Fenómenos marginales de la escena

Como en un sueño, en una obra hay elementos significantes recurrentes que impregnan al sujeto espectador/a-analista, pero es necesario saber la relevancia de esos significantes en el/la creador/a de la escena. Una vez contrastado podemos pensar posibles significaciones de acuerdo a los sentidos otorgados. Veamos estos fenómenos marginales o residuales en la obra de Rodrigo Cuesta, *Volver a Madryn*, para entender el dispositivo de análisis descrito en este trabajo.

José, un adolescente que está terminando la secundaria y Diego, un treintañero estancado en el pueblo donde trabaja con su padre, son hermanos. El tercer personaje es Ortega, profesor universitario, biólogo marino, libertino y grosero, novio de la hermana de los muchachos. Ellos construyen permanentemente un relato y desnudan sus vínculos con acontecimientos en relación a salvar de la quiebra el negocio familiar, su restaurante, y al padre de los hermanos de una estafa que ha sufrido de parte de otro personaje, el Chato Brodsky. Los tres actores, además, interpretan otros personajes de la historia, como son el Chato Brodsky, el Papá, Eugenia (la hermana), Jeremías, una Alumna, Enano, David, Jacques Cousteau, Jorobado, Gringo, Traductor, el Viejo Puto, Vecinos, el Decano, el Policía y el Comisario.

El relato de la obra no tiene grandes sorpresas, sus significantes más relevantes y que producen alguna huella a nivel de sentido se encuentran en su propuesta escénica, que es, sin duda, el aspecto más importante del

acontecimiento, más allá del relato: procedimientos de repetición y desnudamiento de la escena teatral unidos a una puesta de luces que crea efectos similares a los que se producen en el audiovisual y refuerzan la descripción de los lazos entre los personajes. Observamos, en este sentido, que entre claves de la comedia negra y lo cinematográfico, la poética de esta obra tiene como significantes resonantes las relaciones entre los personajes, los procedimientos de repetición, el manejo de sombras y luces en una puesta despojada y, por último, el desnudamiento de la *cocina* teatral. En una entrevista que le hacen a Rodrigo Cuesta, aparecen estos significantes con sentidos claros, posicionamientos deseantes en cuanto a hablar de lo vincular y la relación entre el cine y el teatro en su vida: “Sí, en realidad yo hago teatro porque no puedo hacer cine, a mí lo que me gusta es el cine, así que lo que busco hacer en mis producciones es llevar elementos del cine al teatro” (Cuesta, 2018). Cuesta pone como significativo primordial “los vínculos”. Podemos decir entonces que en la meseta se encuentra este significativo que luego será atravesado por una significativo *línea de fuga* que provoca la desterritorialización de la puesta en escena: “el cine”; pero hay otro que se modifica constantemente en función de los recursos utilizados para contar una historia: “el teatro”. Entonces podemos observar tres significantes que juegan fuertemente a nivel autorreferencial en su obra, la construcción de esta micropoética está atravesada por su propio deseo, y esto más allá del relato.

Este dispositivo de análisis permite movilidad en la interpretación brindando inagotables posibilidades de lecturas para completar una cartografía teatral y nos posibilita escudriñar apenas el proceso de creación desde los deseos de autores/as, directores/as, actores, actrices y demás participantes en el acontecimiento escénico.

Referencias

Becerra Batán, Marcela R. y Mariel L. Robledo (2021). “Introducción”. Marcela R. Becerra Batán y Mariel L. Robledo (eds.) *Epistemología, psicoanálisis y ciencias humanas. La interpretación*. Libro electrónico. San Luis: Nueva Editorial Universitaria UNSL. 11-19. Disponible en:

<http://www.neu.unsl.edu.ar/wp-content/uploads/2022/02/Epistemolog%C3%ADa-1.pdf>

- Brodsky, Graciela (1999). *Fundamentos. Comentario del Seminario 11*. Buenos Aires: ICBA.
- Brodsky, Graciela (2014). *Fundamentos 1: Comentarios del Seminario 11*. Buenos Aires: Grama.
- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cuesta, Rodrigo (2018). "Una intersección entre la comedia teatral y el thriller cinematográfico". Entrevista. *Diario Uno* (Entre Ríos), 9 abr. Disponible en: <https://www.unoentrerios.com.ar/escenario/una-interseccion-la-comedia-teatral-y-el-thriller-cinematografico-n1586944.html>
- De Marinis, Marco (1997) *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, Gilles (2008). *Dos Regímenes de locos (textos y entrevistas – 1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2006). *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, Jorge (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Freud, Sigmund (2008a). *La interpretación de los sueños (Primera Parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, Sigmund (2008b). *La interpretación de los sueños (Segunda Parte) (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, Jacques (2007). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques (2002). "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis". Jacques Lacan. *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo XXI. 513-564.
- Lacan, Jacques. (2014) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Moraza, Juan Luis (2009). "El deseo del artista". Transcripción establecida por Carmen Delgado y corregida por el autor de la conferencia dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril 2009. Disponible en: http://www.victordelrio.es/blog_docente/wp-content/uploads/2013/04/EL-DESEO-DEL-ARTISTA.pdf
- Murillo, Manuel (2011). "La hipótesis de los tres registros - simbólico, imaginario, real - en la enseñanza de J. Lacan". *Anuario de Investigaciones*, vol. XVIII. 123-132. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947065.pdf>
- Palasi, Mario Alberto (2015). "Sobre: Lauwers, Jan. *Sad Face/Happy Face*, una trilogía sobre la humanidad... Dramaturgia que provoca". *Recial*, vol. 6, n. 7. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11910>

Palasi, Mario Alberto (2018). *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)*. Tesis de doctorado. Repositorio digital de la Facultad de Artes. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Disponible en:

<https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/368/browse?authority=742af01c-4868-45db-90f2-bf3297767d7e&type=author>

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Ricoeur, Paul (1990). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.

Ubersfeld, Anne (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.

La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa

The vitality of objects in clown self-referentiality

Elina Martinelli

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

elinamartinelli@gmail.com • orcid.org/0000-0002-5766-2545

Recibido: 15/03/2022. Aceptado: 23/05/2022.

Resumen

El texto aborda el tratamiento de los objetos en el universo de la payasería, la impronta autorreferencial que estos poseen y la potencia poética que adquieren al ser descontextualizados y liberados de la utilidad para la que fueron construidos. El trabajo sobre la inmediatez, el vacío, el histrionismo y la autenticidad propia del *clown* es vinculado con las investigaciones que desarrolla la especialista Shaday Larios sobre la indocilidad de los objetos y los procedimientos de poetización que posibilitan múltiples relaciones metafóricas basándose en la reflexión sobre la experiencia personal, tanto en el abordaje del *clown* como en la dirección escénica y la coordinación pedagógica. Se desarrolla el vínculo paradójico entre histrionismo y vacío que caracteriza la práctica del *clown* y su traducción en términos de ficción y realidad a través de los objetos vivos.

Palabras clave: payaso; objetos; autorreferencialidad

Abstract

The text addresses the treatment of objects in the clowning universe, the self-referential imprint they possess and the poetic power they acquire when they are decontextualized and released from the utility that they were built for. The work on immediacy, emptiness, histrionics and the authenticity of the clown is linked to the research made by the specialist Shaday Larios on the intractability of objects and poetic procedures that enable multiple metaphoric relationships, based on reflection on personal experience, both in the clown approach and stage direction and pedagogical coordination. The paradoxical link between histrionics and emptiness is developed and characterizes the practice of clowning and its translation in term of fiction and reality through living objects.

Keywords: clown; objects; self-referentiality

Introducción

El universo de la payasería está conformado por una serie de histrionismos y exacerbaciones fácilmente reconocibles a simple vista. El modo de accionar, los gestos, las palabras utilizadas, el tono de voz, el vestuario, el maquillaje, los objetos y todo lo que habite su mundo se encuentran siempre teñidos por un modo especial, exagerado, amplificado y siempre regido por las propias reglas. Una lógica que siempre es más cercana a la del juego y la infancia, que potencializa las características de vulnerabilidad de este/x antihéroe/x, cuyos fracasos serán el motor de la historia y seguramente de la risa del público. La síntesis de esta personalidad histriónica se presenta condensada ante la mirada externa, bajo el código que establece la máscara más pequeña que conocemos: la nariz roja. Todas o alguna de estas características proponen de inmediato un pacto risueño con los/xs espectadores/xs; sin embargo, para que este pacto histriónico funcione de manera orgánica, debe estar basado en una profunda autenticidad, donde cada intérprete exponga una parte de sí mismo/x, una contracara de ese excentricismo metafórico con el que tiñe la escena, una suerte de arrojo al vacío que obliga al ejercicio de la inmediatez y al compromiso con el presente. Quienes nos desempeñamos en el rol de la actuación, dedicamos esmerados esfuerzos a dominar técnicas que nos permitan abordar nuestros personajes de manera *orgánica*. Claro que a veces los personajes surgen fluidamente y la magia de la actuación aparece sin mayores esfuerzos ni conciencia de los procedimientos a realizar; pero para cuando esto no sucede, necesitamos echar mano de diferentes técnicas que nos ayuden a hacer creíble esa ficción que estamos construyendo. La utilización, en el ámbito teatral, del término organicidad puede ser definida, según Borja Ruiz, por la misma descripción del concepto de lo orgánico, es decir, un cuerpo que se constituye por partes que forman un conjunto coherente:

Siguiendo esta descripción de lo orgánico, una *conditio sine qua non* para alcanzar la organicidad en escena es que los elementos que conforman la expresión del actor estén en estrecha conexión. Así, la voz, el cuerpo, el pensamiento o la emoción deben armonizarse e influirse en cada acción. Esto puede parecer algo obvio, pero en las condiciones artificiales de la

escena, lo habitual es que un actor en plena formación desconecte alguno de estos elementos, perdiendo en consecuencia toda organicidad (Borja Ruiz, 2010: s/p).

Me detengo en este concepto ya que, tanto en mi rol de actriz como en el de payasa y pedagoga, experimento permanentemente esta búsqueda de la organicidad. Muchas veces cuando estamos actuando u observando la escena, seamos directores/xs, espectadores/xs, o pedagogos/xs, detectamos algo que nos aleja de lo que está sucediendo, algo que nos hace ruido y no nos permite entrar en la propuesta lúdica. Y no siempre podemos detectar qué es, pero entendemos que algo se ha vuelto inorgánico. Una gran diferencia entre la técnica payasa y la actoral es que la primera debe partir de características concretas y reales de cada intérprete; claro que también partimos de características reales para darle vida a un personaje teatral, pero la payasería implica un salto al vacío, un arrojo permanente donde es fundamental entrenar en términos de reacción espontánea, es decir, planificamos el trabajo para permitir que afloren nuestros impulsos más primarios y auténticos, aquellos que muchas veces no surgen con facilidad, ya que llevamos una vida entera atravesados/xs por el entrenamiento social y cultural de auto-represión. Es quizás por esta razón, que en muchos talleres de formación vemos cómo aquellas personas que son ajenas al mundo teatral encuentran su propio *clown* con mayor facilidad que aquellas que tienen experiencia escénica. Es que a veces hay que desandar el aprendizaje actoral para permitir la torpeza, las reacciones más primarias no mediadas por la técnica y dejar así aparecer la autenticidad payasa. Cuando observamos un *clown*, seamos espectadores/xs profesionales o no, hay una característica primordial que nos permite abrirnos al juego o cerrarnos por completo, y es la autenticidad. No basta con ponerse una nariz roja y un par de chalupas para ser payaso/x, y tampoco es suficiente un despliegue de histrionismo o exageraciones para lograrlo. La ausencia de autenticidad en el/x intérprete suele arrojarnos al triste episodio de una representación artificial, una cáscara vacía que no logra empatizar con los/xs espectadores/xs ya que solo cuenta con una faceta histriónica, que puede caer en las formas estereotipadas y los lugares comunes del *clown* cuando

en su afán de provocar la risa se olvida del ingrediente fundamental, único e intransferible: su autenticidad. He aquí una de las técnicas actorales más complejas para transitar, ya que obliga al/x artista a salir a escena con la disponibilidad suficiente de arrojarse al vacío, de cambiar su plan, de hacerse cargo de lo que la platea le propone, de conectar con el acontecimiento que el convivio presenta. Es por esta razón que muchos/xs actores/xs buscan transitar por la técnica del *clown*, aunque no sea su objetivo último convertirse en payasos/xs, sino como modo de entrenar las improvisaciones espontáneas. Teniendo en cuenta estas características y habiendo transitado tanto por diferentes técnicas actorales como payasas, es que considero que el universo del *clown* dialoga con la autoficción y elabora su propia dramaturgia a partir de esta paradoja que lo revela excéntrico, pero cuyo punto de partida debe ser siempre auténtico, tanto con sus propias características, como con los acontecimientos que se desprenden de la improvisación escénica¹.

La elección del vestuario y los objetos que conforman la caracterización payasa, lejos de ser azarosa, sintetiza esta relación entre ficción y realidad, este vínculo permanente entre histrionismo y autenticidad, cuya selección conforma la metáfora del ser: esa persona extraña y exagerada logra ser aceptada y querida por su público porque su estado de vulnerabilidad provoca identificación y empatía con los/xs espectadores/xs. La intención de este texto es ahondar en la relación que guardan los objetos y los elementos del vestuario payaso con la personalidad y la biografía de cada intérprete. Para ello estableceré algunas relaciones entre el universo *clown*, a partir de la auto observación de mi práctica como payasa, directora y pedagoga, y los conceptos que la artista-investigadora Shaday Larios desarrolla en su libro sobre *los objetos vivos*, presentado por ella como “un observatorio de maneras por las que los objetos pasan de ser utilizados a ser poseídos dentro del lugar de encuentro denominado vitalidad, traducido estéticamente en los escenarios de la materia indócil” (2018: 19).

1 Para profundizar en la relación entre *clown* y autoficción, Martinelli (2021).

La elección del vestuario: una máscara que desnuda

Hay quienes diferencian el término *clown* del término payaso/x. En este caso utilizaré ambos conceptos como sinónimos, del mismo modo en que lo hace Jesús Jara, adhiriendo a la caracterización de los diferentes tipos de *clown*, ya sea por su trabajo en el circo, en la calle, en el teatro o en el cine. En el circo tradicional es común heredar una rutina y un vestuario utilizados anteriormente por otros familiares, aunque el modo de producción actual ha mutado de diferentes formas. Aquí abordaré la construcción del payaso/x o *clown* que ha estudiado para adquirir la técnica, pertenezca o no a alguna generación anterior de payasos/xs, y, como desarrollé en la introducción, resulta importante diferenciarlo/x del personaje teatral, ya que, como lo especifica Jara

éste está acotado por toda una serie de características y relaciones dadas por el autor, la directora, los creadores, la dramaturgia o los otros personajes. Por el contrario, el clown solo tiene como referencia aproximada a cada uno de nosotros cuando nos deslizamos hacia ese otro yo que es nuestro payaso. Se podría decir que en el clown encontramos nuestro mejor otro yo, aquel que es más sincero, primario, apasionado y transparente. El *clown* condensa y sintetiza todos nuestros rasgos más acusados, tanto los que mostramos con más facilidad como los que ocultamos y/o reprimimos por razones personales, sociales o culturales (2004: 18).

Es a partir de esta diferenciación entre un *clown* y un personaje, que la elección del vestuario es una tarea personal e intransferible y está directamente relacionada a la experimentación que cada intérprete debe realizar en el camino de búsqueda de su propio *clown*. Es común resaltar, a través de las prendas elegidas, aquellas partes del cuerpo que seguramente intentamos ocultar en nuestra vida cotidiana: aquello que no queremos que sea visto porque no nos favorece dentro de los cánones estéticos, lo que nos da vergüenza y, por lo tanto, nos muestra más vulnerables. Claro que esta definición puede apreciarse de modos diferentes desde el rol de observador/x, sin embargo, la importancia radica en la sensación de vulnerabilidad que pueda autogenerarse. Esta búsqueda personal y singular dialoga con algunas características generales: las

desproporciones, lo irreverente, lo ridículo y lo que no se aceptaría en la vida social. Aparecen así el vestuario ajustado o exageradamente grande, de un talle evidentemente ajeno, característica además de la condición social del *clown*, cuya economía no le permite comprarse un vestuario a medida, sino aceptar aquel que ha encontrado. El gran Charles Chaplin es un ejemplo clásico de esta condición, con pantalones grandes y sacos desproporcionados que, además, aportan a su particular modo de caminar. Esta elección suele ser de gran importancia en la búsqueda del propio *clown*: a medida que nos vestimos comenzamos a exponernos, a mostrar aquello que nos vuelve ridículos/xs en la vida cotidiana y así podemos reírnos de nosotros/xs mismos/xs, condición fundamental para entrar en un código humorístico junto al público. Dentro de la elección del vestuario se encuentran los objetos que también revelan nuestra condición social, ya que un *clown* suele tener pocas pertenencias, ser nómada o no tener vivienda, cargar con todo su capital dentro de algún bolso o valija, elemento que además remarca la simpleza tanto de sus intenciones como necesidades. Es en la elección de estos objetos que suelen aparecer los elementos autorreferenciales, no solo porque elegimos aquellos que nos ayudan a mostrar y exacerbar aquellas características propias, sino también por el valor simbólico que poseen para cada uno/x de nosotros/xs aquellos elementos seleccionados para que nos acompañen en la escena. Suele aparecer la valija que perteneció al abuelo, o el paraguas de la tía, el pañuelito de la madre, los zapatos de algún otro ser querido, etc. Recuerdo que cuando elegí mi primer vestuario, el mismo estaba compuesto por una malla enteriza de los años 50 que había pertenecido a una tía abuela lejana, una cartera que fuera de mi madre, unos cancanes blancos que exageraban mi figura delgada y una peluca de señora mayor. La selección de estos elementos fue parte de una experimentación colectiva: en un taller dedicado a tal fin, bajo la coordinación de la maestra Erica Ynoub, cada participante debía llevar elementos de vestuario, tanto para su propio *clown*, como para ser compartidos. Armamos una montaña de objetos; entonces cada participante buscaba y se probaba diferentes ropas y accesorios que luego eran cuidadosamente observados por la coordinadora, quien ayudaba en la decisión. La mayoría definimos

entonces nuestros vestuarios con mucha similitud a nuestra propuesta original, pero enriquecidos con la nutrida cantidad y variedad que aportó el colectivo y la ayuda necesaria de la mirada externa para acompañar el proceso de selección y aceptación de aquellas características propias, habitualmente más fácil de visibilizar para los/xs demás que para una misma. Ahora bien, estos elementos que conforman el vestuario y la utilería de cada payaso/x poseen una carga simbólica y a veces biográfica que ayudan a materializar el perfil histriónico de cada intérprete y hasta colocarlo en situación de vulnerabilidad, pero no siempre se comparte esta información de manera explícita con el público. Y aunque no se haga referencia al origen de los objetos, los/xs espectadores/xs pueden percibir la estrecha conexión que poseen con su intérprete, el modo en que influyen sus acciones, y, por ende, retomando el concepto de organicidad, podemos percibir la armonía existente entre los rasgos histriónicos y sinceros de cada payaso/x. Del mismo modo podríamos pensar este vínculo armónico entre el modo naturalizado de lucir atuendos exóticos y exagerados por un lado, y la exposición permanente del artificio escénico por el otro, explicitado a través del rompimiento de la cuarta pared y de la improvisación que valoriza lo que acontece en tiempo presente: los errores escénicos que en la técnica *clown* funcionan como virtudes, las actitudes del público a las que hace referencia el/x *clown* o la manifestación de las emociones que lo/x atraviesan. Esta valorización del acontecimiento espontáneo jamás puede ser ignorada por un *clown* ya que es un factor ineludible e inherente a la técnica, del mismo modo que lo es el desenmascaramiento de la ficción y el artificio escénico. Y los objetos que acompañan la escena son abordados con la misma lógica: tienen proporciones exageradas, pueden ser fantásticos, cobrar vida e interactuar como *partenaire* para luego ser desmentidos por su intérprete y evidenciar así el juego propuesto.

La gran importancia que poseen los objetos en el descubrimiento y la aceptación de cada *clown* es la que me lleva a relacionar este aspecto autorreferencial con la vitalidad que poseen los objetos según Larios. Para la autora: “El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de

equidad en donde se demuestre cómo él también ‘me posee’ y ‘me manipula’ (2018: 17). Más allá de las escenas clásicas en las que cada payaso/x encuentra interminables conflictos con sus objetos-*partenaire*, considero que llevar a escena un objeto que seguramente ocupaba un lugar en el baúl de los recuerdos, o era un material en desuso, implica una relación afectiva entre cada intérprete y esa elección simbólica. Quizás sea un modo de traer nuestros ancestros/xs al presente, una forma de suplir la ausencia de este traspaso generacional que existía originalmente en el oficio de la payasería, pero, sobre todo, un diálogo afectivo entre el pasado que nos constituye y la segunda oportunidad que adquieren esos objetos al poder ser utilizados metafóricamente, lejos de las imposiciones utilitarias para las que fueron construidos. Al respecto, en *El sistema de los objetos*, Baudrillard plantea que:

Antropomórficos, estos dioses lares que son los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos. Como sucede con los dioses a menudo, los muebles tienen también a veces la oportunidad de una segunda existencia, y pasan del uso ingenuo al barroco cultural (1969: 14).

El vestuario del clown exige una elección detallada y cuidadosa, ya que el mismo puede sufrir alteraciones a lo largo del tiempo siempre que se mantenga una misma base que identifique a cada payaso/x más allá del rol que ocupe. Como describe Jara, el vestuario debe contener alguna característica que revele algo de la personalidad de cada intérprete, pero “a partir de allí, la libertad debe ser absoluta, prescindiendo de los estereotipos instalados en nuestro cerebro y optando radicalmente por lo que nos apetezca” (2004: 43). En el vestuario convive también esta relación entre ficción y realidad, entre la aceptación de lo que soy y aquello que deseo ser, y aunque no sea revelado para los/xs espectadores/xs, los elementos biográficos de cada intérprete aparecen encriptados en el desarrollo de esta personalidad histriónica, y encarnada en esta segunda oportunidad de existencia que encontraron los objetos guardados, pertenecientes a nuestros antepasados. Tanto en la búsqueda de mi propio

clown, como en los espacios compartidos con otros/xs artistas/xs, he podido comprobar este denominador común al momento de elegir los objetos que nos acompañarán en la escena. Por esta razón, durante las jornadas que coordiné en el año 2021 junto al colectivo de payasas Las Napias, a partir de mi investigación sobre el modo en que se traduce la autoficción en las técnicas del *clown*, propuse dos consignas específicas al grupo para evidenciar este vínculo. En principio, y tomando como referencia algunos ejemplos prácticos citados por Larios, les pregunté durante un ejercicio de improvisación si tenían en ese momento algún objeto que fuera significativo, sea un amuleto o algún elemento especial. Las ocho participantes de la jornada presentaron ese objetopreciado y alguna incluso presentó más de uno. En general eran pequeños: un dije, un alfiler de gancho, un pañuelo, un aro. Posteriormente les pedí a las participantes que enviaran por escrito las respuestas a las siguientes preguntas: ¿Hay algún objeto/vestuario de tu payasa que tenga un sentido especial para vos? ¿Es la reconstrucción de un recuerdo, o era de alguien que conocías? ¿Con qué elemento visible de tu payasa te sentís más identificada? Aquí algunas de las respuestas más significativas que ejemplifican lo expuesto anteriormente:

[...] Algunos objetos fueron buscados entre recuerdos de niña, o familiares, otros fueron encontrados y otros fueron realizados especialmente [...] El vestido del primer y tercer espectáculo, Goujom Guagüita y Paraguagüita, fue realizado con la base de una enagua de mi abuela paterna, la persona con la que me ha unido el vínculo afectivo más fuerte [...] Otro de los vestidos de Cándida, utilizado en las Ovarietés, pertenecía a una tía abuela muy querida. En toda la ropa de Cándida siempre hay algunos alfileres de gancho; según una extendida tradición, los mismos son símbolo de errancia y la utilizan muchos migrantes de diversas culturas [...] También en la actualidad es un símbolo para expresar disconformidad ante ciertas decisiones gubernamentales, particularmente se usa para apoyar a diversas minorías (Toledo Nespral, 2018).

Araceli Gómez, otra de las integrantes del colectivo de payasas respondía:

[...] Mi payasa Roselí usa una cartera [...] que era de mi mamá, de cuando yo tenía entre 5 y 6 años. Se trata de un objeto muy precioso, con forma propia, color marrón con apliques de metal, típica de los años 60. En nuestras escasas salidas a pasear me gustaba vernos reflejadas en las vidrieras del centro: yo tomada de la tibia mano de mi madre y en el otro brazo colgaba esa cartera, lo que le brindaba un toque de elegancia que me hacía admirarla (2021).

El vestuario payaso, además de vestir y caracterizar, puede cobrar vida por sí mismo de igual modo que el resto de los objetos, como los peinados o pelucas realizados con trucos y mecanismos que posibiliten un movimiento autónomo al/x intérprete. Como en la clásica escena realizada por el gran payaso ruso Slava Polunin, cuyos *partenaires* eran un saco y un sombrero colgando de un perchero: entre ambos protagonizaban una tierna despedida mientras eran apurados por los sonidos de un tren (Polunin, 2019).

Los objetos vivos

En el mundo de la payasería es común la construcción de escenas unipersonales, del mismo modo que lo son los diferentes ensambles entre payasos/xs dispuestos/xs al juego que la grupalidad proponga. Tanto en las escenas unipersonales clownescas como en las teatrales, los objetos poseen cierto protagonismo y cumplen diferentes funciones. En relación con los objetos que acompañan al monologante, Fobbio (2010) plantea lo siguiente:

[...] La desolación como denominador común horada el discurso cuando las cosas son más que eso para el que está solo y ya no espera [...] Rodean al personaje, lo satisfacen, lo asfixian desde la proximidad o el recuerdo: los objetos están presentes en escena desde el comienzo de la obra o irrumpen para materializarse a través de la palabra monologada (46).

En el desamparo de las producciones unipersonales es donde más se presenta la necesidad de compartir la escena con otros/xs, sean sujetos/xs, objetos, u *objetos vivos* en términos de Larios, entendiendo que, “un objeto vivo es un objeto descotidianizado, que mantiene una equidad conmigo, y puede tender a confundirse simbólicamente conmigo o con

otra persona” (2018: 19). Este objeto, liberado del principio de razón que lo limita a su utilidad cotidiana, se poetiza al adquirir diferentes posibilidades sígnicas. Larios recupera los aportes que De Chirico vuelca en la pintura y propone sumarlo a la lista de artistas precursores del teatro de objetos. A partir de su lectura y análisis sobre la metafísica de los objetos de De Chirico, propone organizar tres constantes que hacen al teatro de objetos, y aclara que no intenta reducirlo a esto, sino asentar este punto de partida para situar su análisis fuera de las referencias de los precursores franceses, no sin tenerlos en cuenta. En primer lugar, para tratar de aportar otros datos sobre la emergencia actual del teatro de objetos, y también para observar cómo se comporta en otras experiencias fuera de la sala teatral y para darle otra voz a experiencias iberoamericanas. Estas constantes son:

- 1) el objeto cotidiano se vuelve protagonista de la estructura en la que est inserto desde distintos grados de reestructuración; 2) el objeto cotidiano visibiliza una forma de vínculo con el sujeto con el que comparte el mismo espacio, que será fundamental para el desarrollo; 3) el objeto cotidiano se poetiza al adquirir una doble función significativa (Larios, 2018: 26-27).

En la payasería podemos encontrar varios de los pasos que Larios describe como constantes en el teatro de objetos, y si bien un *clown* no solo aborda este modo escénico, podríamos decir que basa gran parte de su repertorio en el trabajo con los objetos, incluso en el perfeccionamiento de determinadas técnicas de manipulación. La aparición de objetos en la escena payasa, que ocupan utilidades impensables en la vida cotidiana, como un serrucho de carpintero utilizado para crear una melodía lúgubre, o el peine que emite un sonido de trompeta, o el rallador de queso como sombrero, aparecen con una lógica propia del *clown* que abandona el principio de razón y exacerba el sinsentido mientras estimula una multiplicidad de posibilidades que surgen de lo cotidiano para referirse a un mundo ilógico, lúdico e irracional. Ese mecanismo es llevado hasta los extremos, sobre todo en los espacios de experimentación donde cada payaso/x deberá atreverse a descubrir qué hay en ese objeto cotidiano que le invite a abandonar el principio de razón para arrojarse al juego y la fantasía. Basta pensar en las escenas clásicas de payasos/xs, como la del

hablante que intenta colocar un micrófono de pie y puede llegar a estar cinco minutos desarrollando una serie de conflictos interminables alrededor de la estructura metálica que, a lo mejor, ha sido detalladamente estudiada para que afloren todas sus virtudes y posibilidades, y poner en aprietos al desdichado/x *clown* en su intento de armar un simple micrófono para dirigirse a la audiencia. Este es un claro ejemplo de la segunda constante del teatro de objetos que puede visibilizarse en la payasería. Claro que los ejemplos están tomados de escenas clásicas, conocidas y representadas por múltiples artistas, pero si tratamos de pensar en estos mecanismos dentro de cualquier práctica payasa y su tratamiento con los objetos, podemos encontrar este modo de interacción donde las jerarquías entre sujeto/x y objeto se transforman, y cómo en el tercer aspecto desarrollado por Larios, a partir de la poetización de los objetos, se disparan múltiples posibilidades de significado. La antilógica en el modo de obrar payaso es la base de este corrimiento del concepto antropocéntrico del objeto. Ya no es un objeto realizado a imagen y semejanza del/x sujeto/x, sino un objeto cotidiano cuyos usos podrán ser infinitos excepto para el que ha sido construido. Otro modo en el que se traducen los *objetos vivos* en el universo de los objetos payasos radica en las dimensiones desproporcionadas, ya que, por su propia morfología no serán usados jamás según su lógica de existencia: un cepillo de dientes gigante, un paraguas diminuto, una casa de un metro cuadrado, una bicicleta sin manubrio, etc. Estos objetos, alejados de las relaciones de causalidad, son autónomos, generan empatía por sí mismos, se vuelven independientes del/x sujeto/x que los manipula y generan una multiplicidad de significantes alejados del principio de razón.

Larios propone posibles traslados del concepto de *metafísica del objeto cotidiano* de De Chirico hacia lo escénico. Para ello define la metafísica como:

[...] Un estado de percepción poética a la que el sujeto accede por el conocimiento intuitivo durante un lapso excepcional, en el cual la causalidad del principio de razón y los vínculos que establece la memoria se anulan parcialmente. La consecuencia de esta fractura de los mecanismos habituales del pensamiento es la vivencia de sensaciones desconocidas, entendidas como “revelaciones metafísicas” frente a los

objetos cotidianos que componen el entorno material de los individuos. En este sentido, *la metafísica se constituye como una poetización del objeto cotidiano, como una vitalidad poética del objeto* (Larios, 2018: 133; comillas y cursivas son de la autora).

Para abordar la vitalidad poética del objeto la autora define tres principios y un proceso en dos pasos, y aclara que no necesariamente deben ajustarse al orden propuesto, ya que unos contienen a los otros y pueden adaptarse a diferentes estructuras entre los estadios. El primer principio se refiere a *la cosa*: busca igualar o invertir la jerarquía frente al sujeto/x que la domina, emanciparse del utilitarismo y servilismo al individuo, ya que así, “provoca una cualidad intermedia en la que el sujeto puede tender a objetualizarse y el objeto subjetivizarse en una compenetración material” (Larios, 2018: 133-134). El segundo principio es *el enigma*, al suprimirse datos del objeto se anula su sentido unívoco y “permanece inscrito en el movimiento polisémico de la sugerencia” (2018: 134). El tercer principio es *el presagio* que puede provocar una sensación de inquietud: se presiente algo que esa entidad matérica transmite. Además de estos principios, Larios propone dos pasos del proceso más allá del modo en que estos se presenten: el aislamiento del objeto y la generación de relaciones metafóricas. El primer paso busca fracturar la relación espacio-tiempo y los vínculos con la memoria de las relaciones cotidianas, provocando así cierto extrañamiento que posibilita ver a los objetos como si aparecieran por primera vez. En el segundo paso se considera al objeto como metáfora que incita a su animación de un modo no literal y es portador de enigma por lo que no se dice de él y por el recurso poético que incita al fracaso del sentido lógico sobre los objetos. Al intentar traducir estos pasos y principios a la técnica payasa, aparecen varias similitudes y algunas diferencias. La ruptura del principio de razón es una de las características fundamentales en el universo *clown* y se expresa en su modo de hablar, de moverse, de vestirse y, por supuesto, en la utilización que hace de los objetos. Entonces una escoba puede ser una cama, un gorro de camisón ha de ser suficiente para dormir, una escalera una montaña, y así tantas relaciones como las que cada intérprete encuentre. Pero aquí se presenta otra de las características fundamentales del trabajo payaso: la autenticidad y el arrojado al vacío. Y estos elementos

no pueden estar ausentes al momento de trabajar con los objetos, es decir, su selección no puede limitarse a una elección racional, sino que hay que generar espacios para el juego, donde el azar y la intuición posibiliten un estado de gracia, del cual se desprenda el descubrimiento de esta nueva vida del objeto. Este objeto aislado, quizás con sus proporciones alteradas, ha de generar múltiples posibilidades, tanto para el/x intérprete, como para los/xs espectadores/xs. Los/xs payasos/xs son quienes habitan con mayor intensidad esta premisa que Larios retoma de De Chirico cuando plantea que el arte debe generar y recuperar la mentalidad infantil, la capacidad de asombro y la extrañeza como si lo descubierto fuera algo nunca visto. Poetizar el objeto cotidiano implica habitar una experimentación diferente al tiempo causal. Para Larios, la ambigüedad corresponde a una percepción poética del tiempo, “porque es un estado en el que no se afirma una temporalidad concreta, corresponde al tiempo en el que todos los tiempos pueden coexistir” (2018: 78). Pienso en el vestuario de los/xs *clowns* y cómo su imagen poetiza un modo atemporal, ya que muchas veces no sabemos si viene del pasado o del futuro, o una mezcla de ambos. La incorporación de objetos y prendas en desuso, la compañía de los/xs ancestros/xs a través de los objetos y las incorporaciones caprichosas e intuitivas hacen de cada payaso/x un ser ecléctico difícil de limitar a un tiempo determinado. Los/xs payasos/xs entrenan la involuntariedad de sus acciones, se comprometen con el instante y esa práctica de la inmediatez es la que no les permite caer en el tiempo causal, la lógica y el sentido común. Este compromiso con la sensación, este ejercicio de la autenticidad no solo es una práctica que debe incorporarse desde la escena, sino que también debe encontrarse en sintonía con quienes coordinan dichas prácticas. Quienes nos desempeñamos en el rol de la pedagogía y entrenamiento payaso debemos también arrojarnos a ese estado de inmediatez y vacío para ser capaces de percibir los momentos de revelación que se nos presentan, para poder ayudar a quien esté protagonizando una improvisación espontánea en su búsqueda del propio *clown*. Hasta aquí intenté trasladar algunos conceptos desarrollados por Larios al universo de la payasería. Quizás uno de los elementos más distantes tiene que ver con la diferenciación que

provoca la metafísica del objeto cuando le otorga una autonomía tal como para no transmitir algo del sujeto/x, es decir, que se libera de los vínculos habituales que tenían. En ese proceso es donde Larios, retomando los estudios del siglo pasado sobre *la cosa y la coseidad*, plantea el tránsito del objeto hacia su ser *cosa*. En cambio, los/xs *clowns* parecen mimetizados a veces con sus objetos, trasladan sus obsesiones, sus parecidos, llevan sus ancestros/xs adheridos al vestuario, sin necesidad de documentar su biografía sino como metáfora encriptada que los construye y poetiza.

Referencias

- Baudrillard, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI.
- Fobbio, Laura (2010). "El yo y los objetos: presencias inquietantes, ausencias obscenas". *El Apuntador. Revista de artes escénicas*. Córdoba, año X, n. 22. 46-50.
- Gómez, Araceli. (2021). "Mi payasa". Material facilitado por la autora. Córdoba, inédito.
- Jara, Jesús (2004). *Los juegos teatrales del clown*. Buenos Aires, México: Novedades Educativas.
- Larios, Shaday (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato.
- Martinelli, Elina (2021). "Verdades rojas y mentiras redondas: lo autorreferencial en la búsqueda payasa". Actas de la V Jornada de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2021/paper/viewFile/5644/3488>
- Polunin, Slava (2019). "Slava's Snowshow". *YouTube.com*, 5 jun. <https://www.youtube.com/watch?v=vt4ISnflxgk>
- Ruiz, Borja (2010). "Teatro, homeostasis y contemporaneidad." *Artezblai. El periodico de las Artes Escénicas*, 6 may. Disponible en: <https://www.artezblai.com/teatro-homeostasis-y-contemporaneidad/>
- Toledo Nespral, Alejandra. (2018). "Cándida Dá, sus poéticas, miradas y andanzas. Pensar la experiencia, pensar lo no pensado". Ponencia. *I Jornadas Payasas, Comicidad y Nuevas dramaturgias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Texto facilitado por la autora.

La casa del peligroso arcoíris: desmontando nuestra trinchera escénica

The house of the dangerous rainbow: *Disassembling our scenic trench*

Jesica Daniela Castagnino

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
jesica.castagnino@mi.unc.edu.ar • orcid.org/0000-0003-0345-7471

Mariano Emmanuel Cervantes

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
mariano.emmanuel.cervantes@mi.unc.edu.ar • orcid.org/0000-0003-0243-0875

María Lucía Munizaga

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
lucia.munizaga@mi.unc.edu.ar • orcid.org/0000-0003-0683-0294

Recibido: 11/03/2022. Aceptado: 23/05/2022.

Resumen

En el siguiente artículo desmontamos la experiencia escénica *La casa del peligroso arcoíris*, obra realizada por la Colectiva Teatral Media Verdad en Córdoba, Argentina, en el año 2019. Nos proponemos analizar, repensar y evidenciar el conjunto de decisiones estético-políticas tomadas por el equipo de coordinación de dicho proyecto, del que formamos parte. A partir de esta instancia de reflexión nos situamos en las realidades de la Comunidad LGTBTTIQ+ hoy y, desde allí, hacemos nuestro aporte al debate sobre la presentación y la presencia de las personas disidentes en el arte, en general, y el teatro, en particular.

Palabras clave: proceso creativo; disidencias sexuales; biodrama

Abstract

In the following study, we will disassemble *The House of the Dangerous Rainbow's* scenic experience. This work was made by the Media Verdad Theatre Collective, in Córdoba, Argentina in 2019. We intend to analyze, rethink and highlight the set of our aesthetic-

political decisions as part of the coordination team of the project. From this instance of reflection, we situate ourselves in the realities of the LGBTTTIQ+ Community today and therefrom we make our contribution to the debate about dissident people in art, in particular at theatre.

Keywords: creative process; sexual dissidence; biodrama

Armados con la bandera del arcoíris, símbolo de la diversidad humana, ellas y ellos están volteando una de las más siniestras herencias del pasado. Los muros de la intolerancia empiezan a caer.

Eduardo Galeano

A modo de introducción

Cuando iniciamos la búsqueda del tema para la publicación de este artículo, pensamos que podría ser una buena oportunidad para repensar, evidenciar y profundizar en la lectura de las decisiones estéticas y políticas de *La casa del peligroso arcoíris* (a partir de ahora *La casa...*). Esta producción escénica fue nuestro Trabajo Final de Licenciatura (TFL) en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (2019), realizada por Media Verdad Colectiva Teatral, espacio que también integramos.

Esta obra nació motivada por el deseo de indagar las tensiones entre la teatralidad, el teatro y la vida de las disidencias sexo-genéricas. Hay varios aspectos que, consideramos, fueron centrales en la decisión de hacer foco en las tensiones antes mencionadas. En primer lugar, un clima de época que hace proliferar producciones e investigaciones que abordan temáticas vinculadas a los feminismos y la disidencia sexual. En segundo término, vivenciamos que las disidencias sexuales se encuentran expuestas a una realidad de vulnerabilidad, marginación sistemática y discriminación en todos los ámbitos de la vida. En tercer lugar, nos resultó interesante

indagar en los debates en torno a la visibilidad LGBTTTIQ+¹ y en los procesos donde, personas que no pertenecen a las disidencias, se ubican en un lugar de enunciación. Por último, nos interpeló la posibilidad de analizar las tensiones entre instituciones artísticas o académicas que realizan “extractivismo” haciendo uso de sus experiencias vitales sin una retroalimentación igualitaria.

En nuestra experiencia escénica el público podía participar activamente, eligiendo libremente qué espacios habitar. La apertura estuvo a cargo de Gastón Tissera quien dio la bienvenida a la obra y explicó la dinámica del recorrido por la misma. En primer lugar, se presentaron “Jardín a la marika” y “Cuerpos clandestinos”. Una vez terminadas estas escenas, se habilitaron otras tres: “La invasión de los raros”, “Subterráneas” y “Disfonía”. Este formato se repitió, como máximo, tres veces a lo largo de dos horas reloj. Las instalaciones fotográficas, de objetos y relatos llamadas “Guaridas disidentes”, “Orgullo en Lucha” y “El Camarín de La Turca” se mantuvieron en exposición permanente y abierta al público durante el tiempo que duró la obra.

Quiénes somos

En el marco de nuestra participación en el proyecto de investigación *Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI*², reconstruimos a continuación el proceso creativo de *La casa...*

Al momento de pensar y proyectar nuestro TFL durante el año 2018, nos sentimos interpelados por el contexto social y político que nos rodeaba. Sobre todo por la potente ola feminista y disidente que recorría nuestro país y Latinoamérica, motorizada con el debate por el derecho a la interrupción voluntaria del embarazo.

1 Entiéndase por esta sigla Movimiento Lésbico, Gay, Bisexual, Transgénero, Travesti, Transexual, Intersexual, Queer y más identidades u orientaciones sexuales.

2 Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

Históricamente, la sociedad y sus instituciones reproducen y profundizan las condiciones de exclusión y vulnerabilidad extrema que afectan a las personas que se salen de la heteronorma³. El estigma hacia sus identidades las expone a la criminalización y la violencia sistemáticas, sobre todo por parte de la policía y la justicia. Esto se acentúa, particularmente, hacia las personas trans-travestis y transgénero. De esta manera, el colectivo de la disidencia sexual se encuentra atravesando una constante situación de emergencia: por caso, en 2020 acumuló 100 casos de violencia, 56 ataques, 4 crímenes de odio y 40 trans/travesticidios sociales⁴.

Frente a este panorama de hostilidad, *La casa...* fue pensada como una trinchera escénica, un lugar de resguardo, pero sobre todo como un espacio privilegiado que nos permite interpelar, construir sentidos, mostrar realidades, tensionar subjetividades y crear otros mundos posibles. Nuestra trinchera escénica se alejó de las ideas bélicas y violentas, para erigirse como un sitio desde el cual una multiplicidad de voces y diversidad de cuerpos se proyectaron para invitar a los espectadores a transitar por el camino de otras sensibilidades; dándose la posibilidad de que emergieran otros deseos y afectos. En este sentido, comprendemos al teatro como un territorio de lo colectivo, de comunión, un espacio de resistencia, de “choque de ideas” y de cambio.

Como “Media Verdad” decidimos no ser neutrales y “tomar posición” ya que nos interesaba (y nos interesa) abordar las problemáticas sociales situadas en nuestro lugar poético, político e ideológico para contribuir en la transformación de la realidad. Desde nuestra praxis intentamos colaborar en la disputa de sentidos contra las estructuras anquilosadas

3 Se trata de un sistema sociopolítico en el que el género masculino y la heterosexualidad tienen supremacía sobre otros géneros y sobre otras orientaciones sexuales. Enfatiza que la discriminación ejercida tanto sobre las mujeres como sobre las personas LGBT [LGBTTTIQ+] tiene el mismo principio social machista (S/a, 2018a).

4 Registro Nacional de violencias hacia LGBTTTIQ+ elaborado a partir de medios gráficos, digitales y organizaciones del colectivo diverso disidente desde el 1 de enero al 28 de junio del año 2020. (Observatorio Mumala, Libres y Diverses).

alrededor del sistema sexo-género hegemónico⁵. Como hacedores del campo teatral reflexionamos sobre el papel que ha jugado (y juega) el arte en la búsqueda de la igualdad social real, el empoderamiento y la conquista de derechos.

A partir de esto planteamos, entre otros interrogantes: ¿Qué hacemos nosotres desde nuestro lugar como Colectiva, para generar, a través del arte, una dialéctica que nos ayude a escapar de los prejuicios sociales? ¿Cómo logramos que el teatro sea una herramienta para el cambio?

Podríamos decir que reafirmamos el compromiso de transformar la realidad a través del arte. Las expresiones artísticas en general, y el teatro como institución o hecho creativo en particular, muchas veces han funcionado como un espacio de libertad, contención y expresión para todas las personas. Además se han configurado como espacios seguros para el colectivo LGBTTTIQ+. Así, la escena, la fiesta, las murgas y otros espacios se proponen como lugares de celebración de la existencia, de reafirmación de la identidad, pero sobre todo, como sitios de reconciliación del vínculo social entre la comunidad y las disidencias sexo-genéricas, que cotidianamente son discriminadas, marginadas, reprimidas y violentadas en todos los ámbitos (Bevacqua, 2020). Una vez terminado el TFL, la idea de la escena como trinchera nos impulsó a estudiarla en profundidad, atendiendo, en particular, a la instalación “El Camarín de La Turca” que abordaba los relatos y vivencias sobre el carnaval trans en el barrio. Así surgió la ponencia “Guaridas Disidentes: objetos teatrales, registros de historias y memorias de vida” (Castagnino, Cervantes y Munizaga, 2021) para las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de Aincrit. En el mismo sentido que Bevacqua, pensamos los carnavales como un hecho que rompe la cotidianeidad, una fiesta cuestionadora y transgresora de las imposiciones

5 Un sistema de sexo/género está definido por la producción social y cultural de los roles de género, como consecuencia de un proceso de atribución de significados sociales: “es el conjunto de disposiciones por el que la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades sexuales transformadas” (Rubin, 1986: 97).

sociales. De esta manera, se habilita a las disidencias a ocupar el espacio público y apropiarse de sus lugares, sin que ello implique un riesgo para sus vidas. No nos parece menor la existencia de estos espacios seguros, ya que aún hoy observamos, por ejemplo, los obstáculos que atraviesan las personas LGBTTIQ+ en los sectores populares.

El orgullo alumbra la escena

Originalmente pensábamos que el espacio escénico de este proyecto estuviese habitado por mujeres transexuales y personas no binaries, pero en el devenir de la investigación y durante las primeras entrevistas, decidimos visibilizar el conjunto de disidencias. Esto se nos planteó como un desafío debido a la multiplicidad de orientaciones sexuales⁶, expresiones⁷ e identidades de género⁸ existentes.

Asimismo, partimos de la categoría de *disidencia sexual* y no desde *minoría*⁹ o *diversidad sexual*¹⁰. Optamos por esta vía, pues el autodefinirse como disidente engloba ciertas tipologías de vestimenta, colores y cortes de cabello, lenguajes y conductas sexo-afectivas que disienten y contrarían la heteronorma binaria vigente. Ser disidentes es romper con los

6 Se trata de la atracción estable (sexual, erótica o afectiva) por varones, mujeres o ambos géneros. Se vincula con la identidad que se forma a partir de esa atracción y de los patrones de conducta y relación que se establecen entre personas que comparten una misma orientación sexual. Si esa atracción se dirige a personas de un género diferente o igual al propio, se habla, respectivamente, de heterosexualidad y homosexualidad. Si el deseo de una persona, en cambio, incluye ambos géneros, su orientación es bisexual (S/a, 2018a).

7 Esta refiere a las vestimentas, el modo de hablar, el lenguaje, la apariencia, los gestos, las actitudes o las construcciones de género socialmente asociadas a masculinidades o a feminidades culturalmente establecidas.

8 Percepción que una persona tiene de su propio género y de sí misma, más allá del sexo biológico que le haya sido asignado al nacer. No es, por lo tanto, un dato biológico, sino que se conforma a partir de componentes sociales, psíquicos y culturales. Todas las personas tienen derecho a expresar las identidades de género que sienten y asumen como propia. El proceso identitario puede ser dinámico y tener variaciones durante la vida (S/a, 2018a).

9 Cuando hacemos referencia al término “minorías sexuales” se denota el carácter restringido en número de personas homo-, bi-, trans- e intersexuales en proporción al conjunto social. Su sentido es más bien defensivo, de grupos estadísticamente inferiores y socialmente discriminados.

10 El concepto de diversidad que hoy se utiliza, apunta a destacar que toda la sociedad se enriquece al valorar las orientaciones sexuales e identidades de género normativas y no normativas.

estereotipos y rechazar todo encasillamiento en cuanto a orientación sexual e identidad de género. El significado de disidente apunta más allá de la vivencia personal o grupal, y de hecho cuestiona todo el andamiaje educativo e institucional, incluido el modelo familiar y la relación de alianza entre la Iglesia y el Estado.

Nuestra creación escénica colaborativa fue propuesta como una manera de contribuir a la investigación sobre disidencias sexo-genéricas, desde la experimentación artística. *La casa...* estaba habitada por diferentes intérpretes no profesionales de la comunidad LGBTTTIQ+ con recorridos vitales heterogéneos en cuanto a edades y experiencias generacionales, lugares de origen, trayectorias académicas, realidades cotidianas y sector social de pertenencia.

Cada escena, nombrada entre paréntesis a continuación, es presentada y sostenida por el siguiente equipo de intérpretes, cuyas breves biografías que compartimos fueron configuradas a partir de una serie de preguntas en base a cuestionarios que acordamos hacerles a todes, en el marco de los primeros encuentros durante el proceso creativo.

En la escena “Disfonía”, Alejandro Blanco, de 41 años, quien nació en Corrientes, aunque vive en Córdoba desde hace varios años, nos compartió sus historias sobre las dificultades de ser gay en un pueblo, rodeado de prejuicios sociales y con múltiples conflictos familiares. Nos pareció interesante visibilizar la realidad de las disidencias que habitan las localidades más pequeñas del país, expuestas a situaciones de vulnerabilidad y que desenvuelven sus vidas en territorios con gobiernos e instituciones más conservadoras. Convocamos a Alejandro para que se haga presente la voz de los varones gays cis-sexuales. En cuanto al vínculo de Alejandro con el teatro, él nunca había tenido participación en alguna experiencia escénica y se consideraba un espectador poco asiduo.

En “Cuerpos clandestinos”, nuestro invitado fue Santiago Merlo, de 46 años y coordinador de la Casa de Varones Trans, No Binaries y Familias; siendo este el primer espacio en Córdoba Capital amigable para identidades transgénero masculinas. Él dicta charlas y visibiliza la realidad de varones trans en la agenda de los medios de comunicación. Santiago se

define como una persona pansexual, con identidad transgénero y una expresión de género trans-masculina. Si bien no tenía experiencia en interpretación escénica, sí se desempeña como productor y gestor cultural.

Felisa “Lisa” Lequemener, 56 años, integrante de la Mesa Coordinadora de la Marcha del Orgullo Disidente de Córdoba, participó en la escena “Subterráneas”. Sus intervenciones siempre parten de visibilizar las problemáticas y demandas del colectivo lésbico, comunidad que defiende más allá de los agrupamientos o las “internas” que se dan en los ámbitos organizados. Felisa se define como una mujer cis-sexual lesbiana con una expresión de género andrógina. Lisa no posee formación actoral, pero se reconoce como “amante del teatro y por ello asiste con frecuencia a ver obras de diferentes géneros”.

Daira Taina Lax, 26 años (“Subterráneas”) se define como una mujer lesbiana con identidad cis-sexual y una expresión de género femenina. Expresa que, si bien militó mucho tiempo por la causa del trabajo sexual ejercido con empoderamiento, autonomía y libertad, actualmente se encuentra más interesada en echar luz sobre las problemáticas, normas y violencias que existen en las relaciones entre mujeres e identidades lésbicas. Daira aclara que su contacto con el teatro es constante, tanto desde el lugar que ocupó como estudiante de Teatro en la Facultad de Artes, como así también en el rol de espectadora.

Gustavo Alberto Gelfo, 33 años y Pedro Andrés Juan, 29 años (“Jardín a la marika”) son integrantes del colectivo drag cordobés Tarde Marika. El mismo se conformó en 2017 y se identifica con una manera de hacer *drag* que escapa de los estándares comerciales y elitistas del *drag* hegemónico, que define cánones sobre corporalidades y modelos de feminidad y masculinidad. Alberto Gelfo, con su drag Betty LaCueva, se define como una persona homosexual, con identidad de género cis-sexual pero no binario o no ‘tan’ binario. Pedro “Pepi” Juan, con su *drag* Lola Menta, se define como una persona homosexual con una identidad no binaria y una expresión de género marica. Betty posee una relación estrecha con el teatro, tiene formación actoral y realizó cursos de dramaturgia, producción y escenotecnia. Mientras que Pepi declara tener formación teatral

mediante su participación en diversos talleres. Ambas pertenecen al Colectivo Drag Artivista Tarde Marika, con quienes realizan diferentes intervenciones artísticas y performance en el espacio público.

Mar Carranza, 30 años (“La invasión de los raros”) se define como pansexual, con identidad trans no-binaria y una expresión de género femenina. Realizó trabajos animando shows en Beep Pub (lugar icónico de la disidencia sexual) y diferentes boliches de la Ciudad de Córdoba. Pertenece a espacios activistas que accionan desde el arte y la cultura. Mar tiene múltiples vínculos con el teatro: Cursó la Licenciatura en la Facultad de Artes, realizó cursos de formación actoral, maquillaje, entre otros. Dictó talleres y participó en diversas producciones escénicas.

Habitando el arcoíris

Los espacios y dispositivos escénicos fueron elegidos en función de los relatos biográficos obtenidos. Tuvimos en cuenta las particularidades arquitectónicas de los lugares en donde se desarrollaron las escenas, como así también dimensiones del espacio, iluminación, ubicación, entre otras cuestiones. Lo que nos permitió bregar por el cuidado de los intérpretes, más allá de las características estéticas de estos sitios.

Fue necesaria la construcción de un dispositivo escénico (para contenerles dentro de un mecanismo ficcional) como manera de generar confianza y cuidado, ya que al momento de enunciar sus propias historias o recuerdos exponiéndolos en escena y pasándolos por el cuerpo, muchas veces les invadía la emoción, generando situaciones de fragilidad y vulnerabilidad.

La casa... fue creada como un recorrido que permitía a los espectadores el tránsito por varios espacios del teatro. Al ingresar se entregaba un programa de mano donde se encontraba información de la obra (intérpretes, equipo de dirección, asesoras, etc.). Éste, además, contenía un mapa con la disposición de las diferentes instalaciones y escenas con su respectivo título, intérprete y una referencia a la temática de las mismas.

De esta manera, los espectadores organizaban su propio itinerario en relación a deseos e intereses personales, pues por el tiempo total de duración era posible que no pudieran ver todas las escenas, debiendo elegir qué espacios visitar.

Nos propusimos estimular un modelo de espectadorxs activxs que pudieran elegir libremente el tránsito por la experiencia escénica, fomentando así la crítica, la curiosidad y el goce, de acuerdo con la propuesta de María Carolina García (2018) quien, siguiendo el concepto de espacio de goce elaborado por Jorge Dubatti, expresa que:

El espacio de goce [...] está asociado con un trabajo y esfuerzo, exige una postura activa frente a lo que nos es dado a mirar, no es mera contemplación. Además hay algo sumamente importante y es que ese goce que debe producirse en el espectador se asocia con la idea de ocio, con la sensación de disposición de libertad.

Lo que significó la movilización de cuerpos e ideas, abonando a un público activx no solamente en el desplazamiento, sino también en la reflexión.

El “Jardín a la marika” fue interpretada por Betty La Cueva y Lola Menta, quienes hacen un llamado a montarse en las filas de una revolución armada donde no faltarán las plumas, el *glitter* y la libertad. Esta escena se presentó en un espacio abierto, específicamente en el jardín frente al teatro, ya que es costumbre del colectivo Tarde Marika hacer intervenciones en espacios públicos. De esta manera, los *drags* se encontraban en un lugar similar al que habitan en sus espectáculos; buscamos así que se sintieran cómodos en el desarrollo de la escena. Uno de los principales dispositivos de esta escena fueron dos títeres que representaban a los intérpretes, quienes desdoblaron sus personalidades y conversaban con ellos mismos, reflexionando sobre “Ser o no ser Drag, esa es la cuestión”. En este juego entre marionetas e intérpretes se desdibujan las fronteras entre realidad/ficción; entre la identidad personal y la drag. Al respecto de esto, Betty nos comentaba que “No hay Alberto sin Betty...y no hay Betty sin Alberto”.

“Subterráneas”, interpretada por Lisa Lequemener y Daira Taina Lax, evocaba la historia del sótano de las lesbianas de los años 70. Refugio, ubicado cerca de la Casa Rosada, en el cual durante la última dictadura cívico-militar las lesbianas podían reunirse, abrazarse e intercambiar opiniones. Esta escena sucedió en el espacio ficcional de un “bar” que se encontraba ubicado en el sótano del teatro. Las dimensiones de este sitio eran reducidas, con poca iluminación y escasa ventilación, con lo cual se procuraba aludir a los “antros” donde hacía (y hace) vida nocturna la disidencia sexual. En Córdoba, algunos de estos espacios icónicos de encuentro fueron (y son) Marrón, La Piaf, Beep Pub, entre otros. En esta escena, particularmente hasta los objetos contaban una historia, mostrando el paso del tiempo, ya que las sillas y mesas del bar eran las originales de Beep Pub. Por último, es relevante decir que el sótano funcionaba como una metáfora de la poca visibilidad que se presenta en la sociedad hacia las identidades lésbicas. En “Subterráneas”, dos generaciones se encontraban para discutir sobre problemáticas de ayer y de hoy.

La sala principal del teatro fue ocupada por Santiago Merlo, varón trans (“Cuerpos Clandestinos”) y Mar Carranza, no binarie (“La Invasión de los Raros”). Por elección política de la Colectiva, consideramos que las identidades trans y no binaries se ubicaran en un espacio de centralidad de la obra. “Cuerpos Clandestinos”, interpretada por Santiago Merlo, quien como varón trans se pregunta: “¿Cuántas veces puede nacer una persona?” Así, entre operaciones quirúrgicas, controles médicos y viajes se disputan las lecturas que se hacen sobre cuerpos e identidades que no se dejan ver con claridad. Sobre el vestuario y el maquillaje, decidimos utilizar la bata y la cofia que Santiago había llevado a uno de los encuentros. Estos elementos forman parte de la historia de Santiago y son documentales, ya que fueron utilizados en una de las intervenciones quirúrgicas del intérprete. Otro elemento plástico al que recurrimos fue el trazo de un marcador negro, que evidenciaba los lugares por donde pasó el bisturí en las diversas operaciones a las que estuvo expuesto. En el uso de estos elementos podemos encontrar el “Umbral Mínimo de Ficción” (UMF) al cual hace referencia Vivi Tellas (2017), como una unidad de medida poética

que crea para señalar esos momentos en los que “la realidad misma parece ponerse a hacer teatro”.

En “La Invasión de los raros”, interpretada por Mar Carranza de identidad no binaria, se problematizaron las construcciones sexuales y de género que definen qué es “ser un hombre o una mujer”. En el escenario se encontraba una silla de oficina, ya que Mar relataba situaciones violentas y discriminatorias vividas en su paso por un *call center*. Además, le intérprete ingresaba con una mascarilla y un *headset*, recreando un futuro donde la calidad de vida estaba aún más rota y contaminada. Una realidad hostil donde las disidencias no tenían derechos de ningún tipo. En el programa de mano anunciamos la escena como un juego entre el pasado y un futuro que se volvía presente. Los ejes principales eran la representación de un mundo de frías pantallas, la nostalgia de extrañar un cálido aplauso en un teatro y las comunicaciones a distancia. Todos estos elementos construyen una puesta que para nosotres, en ese entonces, era surrealista y distópica, teniendo en cuenta que la obra se estrenó en 2019, donde la virtualidad y los elementos del protocolo sanitario no estaban presentes. Como dato biográfico sumamos que le intérprete trabaja leyendo el Tarot y esto nos inspiró a construir una escena jugando a predecir el futuro.

“Disfonía”, interpretada por Alejandro Blanco, se representaba en la biblioteca del teatro que lo trasladaba a un lugar hogareño; un espacio íntimo donde se proyectaba un recorrido vital que, entre silencios, nos susurraba historias de amor, familia, represión y violencia. Durante los encuentros comenzamos a percibir que Alejandro tenía inconvenientes en cuanto a la proyección de su voz, su volumen bajo no permitía que se apreciara su relato. Por esa razón, elegimos un espacio pequeño y acogedor que permitió intimidad con el público y generó la confianza suficiente para que Alejandro se sintiera escuchado. En el taller escénico, nos focalizamos en el trabajo de su aparato fonador, utilizando ejercicios de calentamiento vocal, respiración, dicción, manejo del volumen y proyección de la voz. Posteriormente, él reconoció que no proyectaba bien la voz porque siempre, tanto su padre como su ex pareja, le reprochaban su forma de hablar. En la escena también se encontraba un perchero con

vestuario y accesorios como, por ejemplo, una boa de plumas, un sombrero, entre otros elementos que generaban un distanciamiento que permitía la aparición/caracterización de personajes como padre, abuela y novio.

Cabe remarcar que cada uno de los intérpretes contaba con una persona que le acompañaba en todo momento. Más allá de ocuparse de las cuestiones técnicas correspondientes a la escena, cumplía el rol de “pilar”, conteniendo si era necesario. Los pilares nos parecieron parte fundamental de la puesta en escena ya que permitieron una conexión constante entre todos los que conformábamos *La casa...*

Por último, es importante decir que, a partir de la participación en *La casa...*, todos profundizaron en mayor o menor medida su vínculo con la escena. Los intérpretes manifestaron sus intereses y deseos volviéndose espectadores asiduos, iniciando nuevas experiencias en proyectos teatrales o reforzaron su participación desde otros ángulos.

Visibles para ser libres: representaciones sociales en torno a las disidencias

Consideramos que, constantemente, en las industrias culturales, artísticas y los medios masivos de comunicación, se han abordado las vivencias de la disidencia sexual desde dos concepciones estigmatizantes. Por un lado, se las mostraron como personas patológicas o víctimas de realidades tortuosas, en las que sufren de *bullying*, abandono familiar, exclusión social e incluso muertes terribles, en donde se pretende generar lástima y se hace foco en la morbosidad, más que problematizar sobre la violencia heteropatriarcal. Esto también puede verse en los medios periodísticos, donde las identidades u orientaciones no heteronormadas suelen irrumpir solo cuando son foco de ataques machistas y homofóbicos, con un tratamiento amarillista de esas noticias. Por otra parte, generan personajes divertidos y cómicos cuyo género y orientación sexual resultan banalizados, acentuando estereotipos que convierten a las identidades sexuales en un chiste con el cual congraciarse al público. Peor aún, reconocemos que existen procesos de auto-banalización y auto-

estigma para lograr aceptación y pertenencia. En definitiva, con el fin de hacer atractivo el contenido LGBTTTIQ+ para las audiencias de masas, se les victimiza o se les exhibe como payasos o *freaks*.

La disidencia se ha ido introduciendo de a poco en la conciencia colectiva, aunque en muchos casos a costa de reproducir estereotipos que humillan y convierten esas identidades en chistes que permiten su descalificación como expresiones de una sexualidad libre, sin miedos o prejuicios. La violencia no siempre se ejerce a través de la agresión física, sino que el odio también se manifiesta entre risas y aplausos.

Nos resulta indispensable cuestionar las formas en las que se ha ganado esta visibilidad y el lugar que ocupan estas realidades/vivencias en las artes escénicas. Es necesario problematizar aquellas ocasiones en las que se recurre a lo cómico como una estrategia que permite validar el derecho a ser quien cada uno quiera, aunque esto implique consentir un conjunto de violencias simbólicas¹¹ y de distintos tipos. Sin embargo, es posible rastrear cada vez más producciones artísticas, comunicacionales o culturales (como el caso de Gabriela Mansilla, Sudor Marika o Susy Shock) en donde la disidencia sexual se expone a la mirada del otro sin necesidad de autoinflingirse violencia o sin tener que subsumirse a mandatos que les permiten estar presentes pero bajo dispositivos de disciplinamiento y control.

Además nos resultan particularmente relevantes las tensiones entre determinadas instituciones artísticas, sociales y académicas que realizan "extractivismo", refiriéndonos con esto al uso de las experiencias vitales disidentes sin una retroalimentación igualitaria.

Definimos al "extractivismo" como una categoría polisémica y compleja. Pero en esta elaboración en particular, siguiendo a Moira Millán (2020), lo abordamos entendiéndolo como la sustracción de saberes,

11 El concepto de violencia simbólica describe una relación social donde el "dominador" ejerce un modo de violencia indirecta y no físicamente directa en contra de los "dominados", los cuales no la evidencian y/o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son "cómplices de la dominación a la que están sometidos" (Bourdieu, 1994).

conocimientos o expresiones de sectores oprimidos y vulnerables con el fin de generar ganancias a costa del saqueo.

Esta afirmación se basa en las palabras de los intérpretes, quienes en reiteradas oportunidades fueron convocados a dar testimonio y participar de algunos trabajos de manera gratuita o sin ninguna retribución, ni siquiera simbólica. Por esta razón, al inicio de nuestro proyecto de creación hubo algunas reticencias al momento de involucrarse, las cuales fueron superadas gracias a un diálogo que nos permitió explicitar el encuadre de la propuesta.

Consideramos que nuestra idea sobre precarización en el arte y la vida hacia las personas LGTBTTIQ+ se sintetiza más claramente en las palabras que la actriz, directora y activista Daniela Ruiz expone en el documental *Reina de Corazones*: “¿Lo que te estoy ofreciendo te parece caro? Vos no sabés lo que es pagar caro... cara es la exclusión”.

Ante la ya mencionada marginación histórica de las disidencias, como Colectiva decidimos que nuestra dinámica de trabajo se delinearía, desde el primer encuentro, desde una perspectiva que valorara la subjetividad, el trabajo y el tiempo invertido por nuestros intérpretes. Por tal motivo, decidimos retribuir su labor de diversas maneras, como por ejemplo al cubrir los viáticos o al proponer una división de taquilla exclusiva para los intérpretes. Esta decisión se enmarca en la modalidad de creación colectiva, donde entre otros elementos, se destaca la atención puesta en las necesidades de la comunidad con la que se trabaja.

Hacia convivios más igualitarios

Al transcurrir los debates sobre los temas que íbamos a abordar y la manera de hacerlo, queríamos evitar hablarle a una audiencia activista que

entiende las siglas LGBTTTIQ+ y las categorías conceptuales como sexo¹², género¹³, orientación sexual e identidad de género.

Desde nuestro trabajo teatral fuimos conscientes de la importancia del arte como generador de pensamientos, que desde un lugar igualitario, posibilite el encuentro con les otros, abriendo procesos de empatía; que entienda a lo colectivo como un espacio de comunicación respetuosa y construcción común.

Además notamos que, aun siendo personas con acceso a la información, había términos que desconocíamos o nos resultaban lejanos. Es así que, al momento de pensar las escenas y las instalaciones, tuvimos presente que queríamos dirigirnos a un público general, amplio y no experto, el cual, en su mayoría, podría no estar familiarizado con los términos y jergas empleados dentro del ámbito de la diversidad sexual. Se volvía entonces un desafío el transmitir ideas complejas de una forma simple y coloquial. Así mismo, apuntamos a generar un hecho artístico que no se dirigiera únicamente al público acostumbrado a asistir al teatro, sino más bien que procurara acercarse a la comunidad poco asidua al teatro independiente. Buscamos desandar las lógicas del uso de un lenguaje específico pocas veces accesible por fuera del entorno del activismo o los públicos expertos; considerando que esto se transforma en una especie de pacto de complicidad, que encripta los canales de comunicación de modo tal que sólo pocos entendidos terminan por comprender la obra en su totalidad.

En consecuencia, asumimos la labor de adoptar un rol pedagógico que pudiera transmitir la idiosincrasia y particularidades de la disidencia sexual, de una forma sencilla y fácil de entender. Por esa razón, por ejemplo en la

12 Clasificación binaria entre varón y mujer, hoy relativizada en la medida en que se reconoce que los aspectos que constituyen el sexo biológico y anatómico de un ser vivo (cromosomas, hormonas, gónadas, estructuras sexuales internas y genitalidad) se dan de un modo diverso y se perciben según categorías sociales (S/a, 2018a).

13 Sistema de normas que determinan cómo deben comportarse un varón y una mujer para ser percibidxs como individuos diferenciados, según el sexo asignado al nacer. Esto incluye los roles, las costumbres, la vestimenta y el lenguaje a través de los cuales se representa la masculinidad y la femineidad en cada cultura (S/a, 2018a).

muestra *Guaridas disidentes*¹⁴ se encontraba un glosario que le permitía a los espectadores familiarizarse con aquellos términos específicos, relacionados con la disidencia sexual.

Experiencias vitales en primera persona

El teatro me dio una voz.

Susy Shock

Mientras pensábamos el proyecto, realizamos un trabajo de observación sobre el campo teatral y cinematográfico cordobés. En esta instancia nos dimos cuenta de que, si bien existen producciones que abordan la temática de diversidades y disidencias sexuales, muchas veces, tal y como explicamos anteriormente, se les representa desde la violencia o desde concepciones estigmatizantes de la identidad. Además, es frecuente que los papeles actorales sean interpretados por personas que no pertenecen a la comunidad LGBTTTIQ+.

Es por ello que *La casa...* fue pensada como un territorio donde las disidencias pudieran expresarse a través de su propia voz, sin intermediarios. Entendiendo que, si se hilvanan relatos autobiográficos donde se mezclan vivencias reales auténticas y momentos de pura ficción, “no es uno o lo otro verdad o mentira sino uno dentro de lo otro y viceversa” (Pavis, 2016). En sus historias divisamos la posibilidad de generar momentos liminales que, siguiendo a Ileana Diéguez Caballero (2007), se presentan como espacios complejos donde se cruzan la vida y el arte, lo político y lo estético, en las fronteras entre ficción y realidad.

Como metodología de trabajo elegimos el biodrama (Tellas, 2017) y mediante un laboratorio escénico realizamos varios encuentros con

14 Instantes fotográficos que retratan la historia, la vida y la lucha de todas las orientaciones sexuales. Instalación compuesta por las siguientes muestras: “Mi Lucha mi Identidad”, “Ahora vamos por lo que falta”. Muestra realizada por Celeste Giachetta, Lara Gaitán y Lautaro Cruz. Ensayo fotográfico sobre inclusión laboral trans, realizado por Matias Santander, Yoselin Villanueva y Analia Gonzalez. Muestra de la maternidad deseada de Cecilia Quinteros y Silvia Alderete. Fotógrafa Sandra Siviero.

diferentes dinámicas. Esto nos ayudó a explorar las biografías de cada una, y una vez transitada la experimentación, recogimos este material para proceder a realizar la escritura dramática.

En nuestro TFL retomamos la esencia de las herramientas propuestas por el biodrama, para observar la vida de las disidencias sexo-genéricas; de la misma manera en que Tellas busca teatralidad fuera del teatro y emplea los archivos como un medio para crear mundos.

Una diferencia entre las producciones de Tellas y la nuestra, fue que en sus puestas prioriza la participación de intérpretes no profesionales, ya que lo que se busca en ellos no es tanto la calidad de actuación, sino la potencia teatral que cargan en sus historias. Si bien nosotros trabajamos con algunos intérpretes no profesionales, como Alejandro Blanco, Santiago Merlo y Lisa Lequemener, también incluimos actores y actrices, como Pedro Juan y Alberto Gelfo del Colectivo Tarde Marika, Mar Carranza y Daira Lax. En este sentido, imbricamos el procedimiento utilizado por Tellas con el realizado por Lola Arias, dramaturga y directora que participó del ciclo *Biodramas*. Nos parece relevante el indagar cómo influye la variable del oficio actoral, al interpretar su propia vida, pudiendo problematizar las alianzas o tensiones entre el arte y las vivencias de las disidencias sexo-genéricas. A través de los relatos de nuestros intérpretes, sobre todo aquellos que tienen vínculos con el teatro, pudimos constatar el lugar que ocupa la escena como refugio y espacio seguro.

Además, debemos tener en cuenta cómo cada una de las voces de los intérpretes no solo llevó a escena su testimonio, sino también a las historias del colectivo LGBTTTIQ+ a través del paso del tiempo. Esto coincide con lo manifestado por Lola Arias (2016), al decir que “las vivencias individuales están impregnadas de la historia colectiva, y viceversa”. En el mismo sentido, Laura Fobbio (2020) considera que la Colectiva Media Verdad se re-apropia de las herramientas propuestas por Tellas en su Proyecto Biodrama y las reformula. En cuanto a la voz de enunciación que se crea en *La casa...*, no evoca solamente lo singular, sino que intenta asumir la multiplicidad de voces del colectivo disidente.

De la cotidianeidad a la teatralidad

Dentro del proceso creativo de la obra, brindamos un taller sobre formación actoral, ya que consideramos al teatro como una herramienta de transformación y un potenciador de las capacidades para comunicar. En dicho taller se abordaron técnicas expresivas sobre el trabajo del cuerpo y la voz. Las instancias de laboratorio escénico fueron tres, de aproximadamente dos horas, una vez a la semana con cada intérprete de manera individual. Para comenzar el encuentro se realizaron diferentes consignas de calentamiento corporal, como caminatas y manejo de velocidades, ritmos y planos de desplazamiento, logrando así que los intérpretes adquirieran una mayor conciencia espacial. Acudimos a las acciones básicas del movimiento, planteadas por las dinámicas de Laban. Este método multidisciplinario colabora en poder reconocer la variedad motriz que poseemos los humanos, con el fin de mejorar la autopercepción del cuerpo y la gestualidad.

Por otra parte, el aparato fonador fue abordado utilizando ejercicios de calentamiento vocal, respiración, dicción, manejo del volumen y proyección. Es así como generamos herramientas para la mejor utilización de la voz como instrumento para transmitir emociones y pensamientos. Sustentamos esta propuesta basándonos en las ideas y técnicas del *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción* de Segre y Naidich (1981) y en *El Tao de la voz* de Chun (2013).

Otro punto importante fue lograr un espacio para la autoexploración, fomentando la seguridad a través del reconocimiento de las debilidades y fortalezas propias; para lo que generamos un espacio de encuentro, de contención, aprendizaje y empoderamiento. Estas herramientas fueron y son utilizadas en el desarrollo de diversas actividades personales de los intérpretes en su vida cotidiana. Estimamos que esta propuesta metodológica fue una decisión acertada, ya que una vez finalizado el proceso creativo los participantes nos manifestaron el haber descubierto nuevas habilidades. Entre ellas podemos enumerar, la comprensión del poder de la palabra y la capacidad de expresar cosas que antes no podían. Un ejemplo de esto fue una reflexión de Alejandro Blanco, quien luego de

haber asistido a los encuentros, sentía que podía “hablar más fuerte y hacerse escuchar” en su ámbito laboral. En su vida cotidiana logró una mejora en la proyección de su voz valiéndose de las técnicas brindadas.

Construimos los guiones en un diálogo constante entre el equipo de dirección y los intérpretes, siendo consecuentes con el trabajo participativo y colaborativo donde las decisiones se tomaban de manera horizontal y consultiva para con las opiniones de los intérpretes. Manteniendo una escucha activa, abiertos a los posibles cambios y sugerencias que se realizaban. Este ida y vuelta fue positivo ya que manifestaron encontrarse reflejados en las palabras propuestas para la escena. Abordando, no solo la voz singular de las experiencias vitales en torno a las identidades, sino también asumiendo las múltiples voces de las personas pertenecientes al colectivo LGBTTTIQ+.

Llegado el momento de la función, decidimos que los intérpretes fueran los protagonistas y nosotres corremos del rol histórico de los directores, quienes generalmente se posicionan desde un lugar de centralidad y poder. Asumimos así un papel de coordinación, asistencia y contención. Si bien reconocemos que existe un equipo de dirección de *La casa...*, deseamos visibilizar lo que para nosotres es otra dinámica de dirección. No desde la superioridad y la tutela, sino como un espacio horizontal, democrático y de diálogo para con el conjunto del equipo que lleva a cabo la obra. En este sentido, compartimos la propuesta de la Colectiva Liberata Antonia (2021) quienes expresan que:

Pensar, reflexionar, discutir y crear estrategias tanto de creación como de mecanismos de trabajo en conjunto conlleva asumir como propia la dinámica y no recurrir a tradiciones estáticas que más tiene que ver con el deber que con el deseo, entonces, nos preguntamos: ¿es posible despertar un deseo común? ¿O más bien crear un mundo donde coexistan los múltiples deseos que sobrevienen al acto creativo? Volverse prisma y que lo creado contenga formas caleidoscópicas donde se sumen las partes y no exista el privilegio, el subrayado, ni jerarquías.

Nuestra práctica de grupo adoptó el acompañamiento y la contención más allá de la creación escénica, para asimilarla como un modo de estar en

la cotidianeidad, siendo así consecuentes con la posición ética y política de abonar a un mundo más justo, libre e igualitario.

Reflexiones finales

Con la boca llena de dolor, pero con la espalda llena de luchas y orgullo. ¡Basta de matarnos! Porque en cada muerte va la de todas. Porque cada sueño es el nuestro. Porque en cada latido que se apaga, muere parte de nuestra esperanza. Por acción o por omisión, para el Estado nuestra vida vale la mitad. A las trans y travestis, el Estado nos roba media vida. ¿Cómo explicar que en la flor de nuestra alegría nos cortan la vida y nos dejan sin sonrisa? ¿Cómo se llama eso sino genocidio? Por eso decimos basta, mil veces basta.

Documento Oficial de la Marcha del Orgullo y la Diversidad, CABA, 2018.

Vivimos en un país donde al calor de décadas de movilización, organización y lucha colectiva por parte del movimiento LGTBTTIQ+ y los feminismos, se lograron leyes que son de vanguardia en el mundo, entre ellas la Ley de Matrimonio Igualitario e Identidad de Género. Así mismo, somos conscientes de que la igualdad ante la ley no siempre se traduce en igualdad frente a la vida. Las personas no-heteronormadas aún hoy se encuentran expuestas a un conjunto de violencias históricas, a procesos de exclusión sistemática y represión.

Frente a esta realidad, nuestra experiencia escénica se propuso reconstruir una memoria colectiva disidente que, desde Córdoba, pudiera aportar a la recuperación de la historia de la comunidad, problematizando y poniendo en tensión lo que es (y fue) ser disidente. Una disidencia que habita en la periferia, en los márgenes, rompiendo esquemas y peleando contra lo establecido. Pensando el arte como medio que habilite un espacio de libertad, contención y expresión para todas las personas.

Así mismo, reflexionar sobre el compromiso de transformar la realidad pensando en las maneras en que el teatro, el carnaval, las murgas y los corsos se proponen como lugar de celebración de la existencia y de reafirmación de la identidad. Un sitio de reconciliación del vínculo social entre la comunidad y las personas LGBTTTIQ+ que cotidianamente son sometidas a procesos de violencia y exclusión. La “fiesta”, el convivio y otros rituales permiten a las disidencias maquillarse y vestirse para ser ellos mismos entre brillos y accesorios. Retomando esta idea, la actriz, productora teatral y activista travesti Daniela Ruiz (2019) postula que estos espacios se vuelven un territorio de aceptación de la identidad trans y disidente, en el cual, la sociedad, en su rol de público espectador, permite la posibilidad de ver una manifestación genuina de quienes en realidad son las personas que no encajan en la heteronorma.

En la obra nos interesó conseguir un alto grado de cercanía e intimidad con el público, y para ello fue necesario pensar estrategias que, desde la empatía y los lenguajes artísticos, permitieran un acercamiento entre la disidencia sexual y la sociedad toda, con el objetivo de ir despojándonos y deconstruyendo prejuicios, discriminaciones y violencias. Es decir, generar un espacio creativo que interpele desde el respeto, promueva el acceso a la información y colabore en la disputa de sentido contra el biologicismo, el binarismo y la cisheterosexualidad obligatoria.

Así mismo, no somos ingenuos y reconocemos la urgente necesidad de que el Estado, sus instituciones y sobre todo la escuela incorporen los contenidos de la Educación Sexual Integral y la perspectiva de género en los espacios de formación y actividad cotidiana.

En la actualidad nos es alentador y conmovedor el asistir a un momento histórico donde las maricas, las tortas, les trans, les no binaries, bisexuales e intersexuales resisten, ganan las calles y conquistan derechos. La rebelión de las disidencias sexo-genéricas no se detiene. Por todo esto, nos mueve el deseo de continuar con *La casa...*, ampliándola para futuras presentaciones con nuevos desarrollos escénicos y profundizando lo investigando en las elaboraciones teóricas, como las ponencias presentadas en las Jornadas organizadas por el Instituto de Artes del

Espectáculo de la UBA: “Experiencias vitales disidentes en aislamiento: tensiones entre teatralidad, ficción y realidad” (Castagnino, Cervantes y Munizaga, 2021) y “Subversión sexual: la memoria sale del closet en La Casa del Peligroso Arcoiris” (Castagnino, Cervantes y Munizaga, 2022).

Creemos que el teatro es un medio potente para hacer circular las ideas de quienes peleamos por mundos más igualitarios, generando espacios creativos donde se puedan escuchar las voces de quienes rechazamos que el destino de la población disidente sea la prostitución, la cárcel o la muerte. Así mismo, consideramos que la expresión disidente y su teatralidad hacen un aporte a nuestra disciplina artística desde los códigos actorales y los recursos de la historia oral; así como también a través los múltiples lenguajes artísticos que se manifiestan en el maquillaje, el vestuario, las coreografías e improvisaciones, entre otros actos expresivos.

Cerramos este artículo con las palabras de la activista trans Lohana Berkins (citada en S/a, 2018b), quien escribió en su última carta: “El motor de cambio es el amor. El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo”. Es ese amor y esa furia, la que queremos trasladar a la escena para tomar el impulso que nos lleve a lograr una sociedad de personas socialmente iguales, humanamente diferentes y totalmente libres.

Referencias

- Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Blanco, Sergio (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista.
- Brownell, Pamela y Paola Hernández (2018). “Sobre el proyecto Biodrama”. *Malba Diario*, 13 ag. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/sobre-el-proyecto-biodrama-de-vivitellas/?v=diario>
- Bevacqua, Guillermina (2020). *Cartografía escénica performática de las travestis en los carnavales: desbunde de resistencia y territorios libertarios*. Buenos Aires: Inteatro.
- Castagnino, Jesica; Mariano Cervantes y María Munizaga (2019). *Tensiones entre teatralidad y teatro en la vida de las disidencias sexo-genericas*. Trabajo Final de Licenciatura de la Facultad de Artes. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, inédito.
- Castagnino, Jesica; Mariano Cervantes y María Munizaga (2021). “Guaridas disidentes: objetos teatrales, registros de historias y memorias de vida”. *XII Jornadas Nacionales y VII*

Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, inédito.

Castagnino, Jesica; Mariano Cervantes y María Munizaga (2022). "Subversión sexual: la memoria sale del closet en La Casa del Peligroso Arcoiris". *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2022/paper/viewFile/6679/3899>

Chun, Tao Stephen (1993). *El Tao de la voz, La vía de la expresión verbal. Técnicas occidentales y prácticas orientales para educar la voz cantada y hablada*. Madrid: Gaia.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios Liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.

Fobbio, Laura (2020). "Interacciones entre arte y vida en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI: autorreflexividad y transformación". *Confabulaciones*, n. 4. 69-92. Disponible en: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/419>

García, María Carolina (2018). "Jorge Dubatti: la escuela del espectador es un espacio de goce". *Esfera Cultural*, 17 may. Disponible en: <https://esferacultural.com/jorge-dubatti-la-escuela-del-espectador-es-un-espacio-de-goce/11590>

Millán, Moira (2020). "El extractivismo cultural es la sustracción de un saber o arte ancestral para destruirlo". *Resistencias*, 24 febr. Disponible en: <https://revistaresistencias.wixsite.com/resistencias/post/el-extractivismo-cultural-es-la-sustracci%C3%B3n-de-un-saber-o-arte-ancestral-para-destruirlo>

Observatorio MUMALA (2020). "Registro Violencia LGBTIQ+". Disponible en: <https://www.mumala.ar/registro-violencia-lgbtqi-2020/>

Pavis, Patrice (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Rubin, Gayle (1986) [1975]. "El tráfico de mujeres: Notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología*, vol. VIII, n. 30. 95-145. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf>

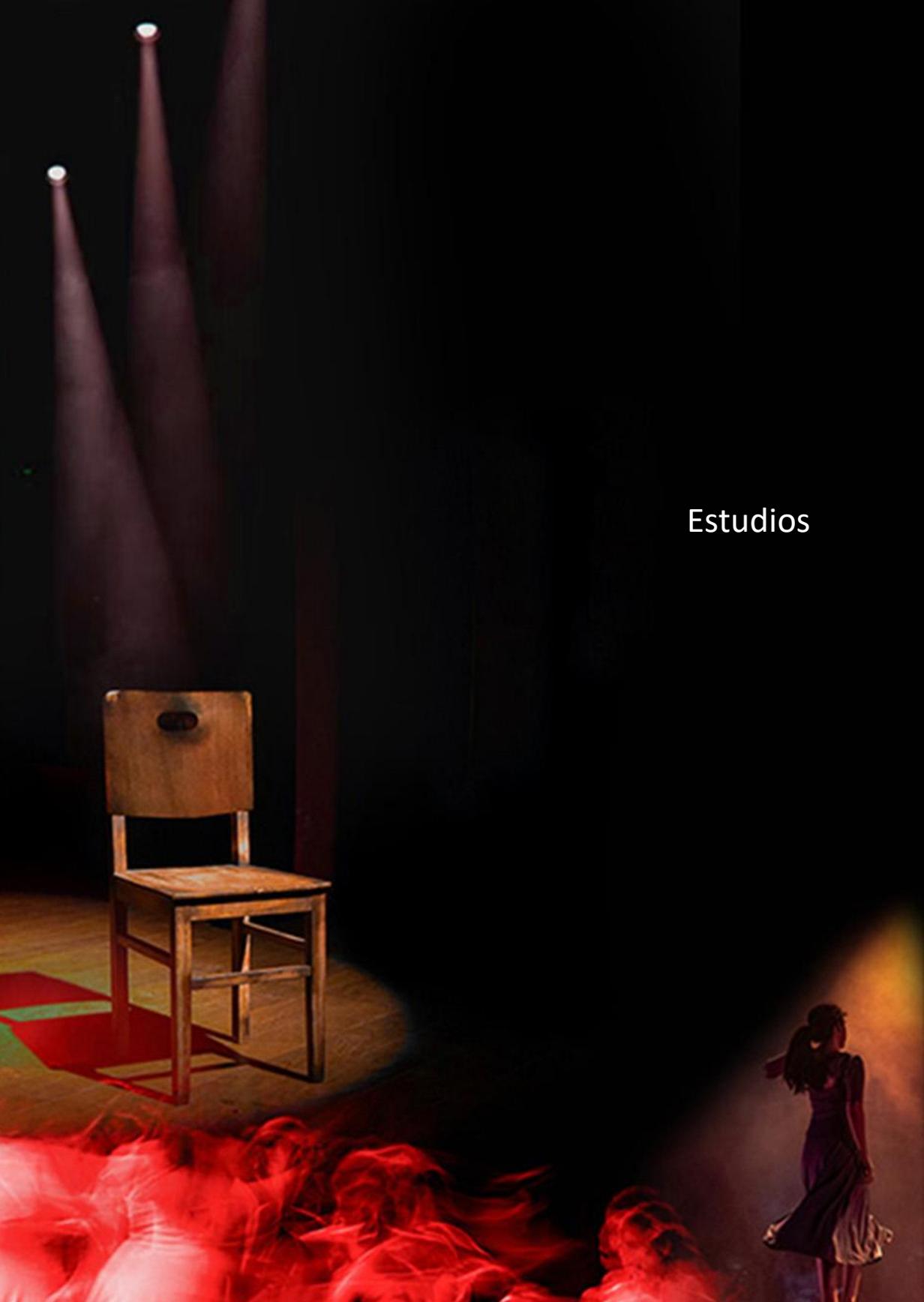
S/a (2018a). "Breve glosario de la diversidad". *Revista T. Tiempo Argentino*, n. 10, sept. 30-31.

S/a (2018b). "Lohana Berkins: furia travesi siempre". *Agenciapresentes.org*, 5 febr. <https://agenciapresentes.org/2018/02/05/lohana-berkins-furia-travesti-siempre/#>

Segre, Renato y Susana Naidich (1981). *Principios de foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana.

Tellas, Vivi (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Estudios



El testimonio de mujeres militantes durante la dictadura: un acercamiento a *Putas y guerrilleras*, de Miriam Lewin y Olga Wornat

Activist women's testimony during dictatorship: an approach to Putas y guerrilleras by Miriam Lewin and Olga Wornat

María Ludmila Alcoba Campos

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

ludmila.alcoba@gmail.com • orcid.org/0000-0002-6987-377X

Recibido: 21/04/2022. Aceptado: 08/06/2022.

Resumen

Este artículo se propone analizar la forma en que se ha configurado la experiencia de mujeres acerca de la militancia política y la dictadura en discursos testimoniales producidos luego de la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Para ello, se focaliza en *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente* (2014), de Miriam Lewin y Olga Wornat. Combinando los estudios de género con los estudios sobre la memoria, el artículo traza un recorrido de lectura que se interroga acerca del género testimonial en relación con la experiencia de la dictadura y específicamente acerca de los significados que movilizan las ideas de lo femenino y de la maternidad en dicho contexto social atravesado por la fuerza de la lucha revolucionaria y la represión.

Palabras clave: testimonio; memoria; género; maternidad

Abstract

This paper studies women's experience about activism and dictatorship as it has been represented in testimonial discourses produced after the last civic-military dictatorship in Argentina (1976-1983). For this, we will focus on *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente* (2014) by Miriam Lewin and Olga Wornat. Combining gender and memory studies, this article discusses testimonial genre in relation to the experience of dictatorship in Argentina,

specifically about the meanings of femininity and motherhood in this social context of revolutionary struggle and repression.

Keywords: testimony; memory; gender; motherhood

Introducción

En este artículo me propongo llevar a cabo un acercamiento a una serie de discursos testimoniales presentes en el texto *Putas y guerrilleras* (2014) a partir de la pregunta por la relación entre testimonio y memoria, con especial atención a la especificidad de la experiencia de la dictadura en los relatos de mujeres militantes.

El encuadre teórico- metodológico combina los aportes de los estudios de género con los de la memoria con el objetivo de recuperar una tradición dispersa dentro de la historia política de nuestro país que se interroga específicamente acerca de los significados que movilizan las ideas de lo femenino y de la experiencia de mujeres en un contexto social atravesado por la fuerza de la lucha revolucionaria y la represión.

Atendiendo a lo dicho, señalo la importancia que el testimonio ha tenido en nuestro país, constituyéndose como herramienta privilegiada para el campo de la memoria, tanto de las experiencias militantes y las políticas revolucionarias, como para la denuncia de la represión, de los centros de detención clandestinos y de las dictaduras a nivel regional. En este marco, el testimonio de mujeres se hace lugar en esta construcción de la memoria, disputando su espacio para visibilizar un punto de vista atravesado por las marcas del género en esta reconstrucción de experiencias de militancia y represión.

En esta línea sostengo que en los discursos testimoniales presentes en *Putas y guerrilleras* es posible identificar una especificidad de la experiencia de las mujeres en el marco de la militancia política y de la dictadura, donde las violaciones, los abusos sexuales, la maternidad y los abortos son algunos de los núcleos. En primer lugar, analizaré la

construcción de voces presente en dicho texto, atendiendo a la configuración múltiple de las voces en el relato. En segundo lugar, centrándome en la cuestión de la maternidad, tema que aparece en los testimonios recogidos en el volumen, analizaré la complejidad que caracteriza la representación de dicho elemento, teniendo en cuenta los distintos modos en que esta se configura en los discursos. Distinguiré en esta línea una serie de miradas que caracterizan a la maternidad como un punto débil, un elemento que podía jugar en contra de las militantes, en contraposición con otra serie que la caracteriza como una fortaleza. Por último, en las conclusiones, presento una serie de argumentos orientados a destacar la importancia de comprender los estudios de memoria desde una perspectiva que permita historizar los sentidos del pasado reciente de nuestro país, volviendo a esta experiencia con preguntas e interrogantes nuevos acerca de la experiencia de las mujeres y la maternidad.

El testimonio como género: algunas nociones teóricas

En el marco latinoamericano, el testimonio como género literario se encuentra muy vinculado a una historia de resistencia ya que su institucionalización y su mayor relevancia se dio en el marco de distintos procesos revolucionarios. Su afianzamiento en Latinoamérica sucedió a partir de la década de 1960, en articulación con los proyectos transformadores, y sus primeras producciones institucionales fueron en Cuba o Nicaragua durante sus revoluciones. En dichos procesos, este tipo de textos contribuyó a la lucha por la supervivencia y viabilizó la denuncia de las situaciones de injusticia propias de los procesos dictatoriales/represivos latinoamericanos.

En todos los casos estos discursos se articulan desde una posición de denuncia, disputa y transformación social, siempre en compromiso con proyectos liberadores. Como ejemplos canónicos y paradigmáticos en este género, se pueden mencionar: *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, publicado en nuestro país en 1957, en el cual se denuncian e investigan los fusilamientos de José León Juárez durante la dictadura de 1955; *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, que vio la luz en 1966 en Cuba, en plena

revolución, y narra la vida de un anteriormente esclavo y su lucha; o *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, publicado en 1983 por Elizabeth Burgos, que da cuenta de las violencias y opresión ejercidas sobre los pueblos originarios guatemaltecos.

El testimonio, según Rossana Nofal, “ingresa desde los márgenes de la institución literaria” (2002: 20). Esta autora, tomando algunas categorías teóricas de Raymond Williams, caracteriza al testimonio como un género “residual”, ya que se sitúa a una cierta distancia de la cultura dominante pero tomando elementos ya existentes y realizando una nueva lectura política de estos. En esta línea, lo diferencia de lo emergente, que surge con una nueva clase y que se constituye como un elemento diferenciado y novedoso.

Es posible plantear que esta relativa marginalidad del testimonio se relaciona con su carácter liminal, híbrido y complejo por un lado, y por otro lado con el claro posicionamiento ético-político anteriormente mencionado. Los discursos testimoniales expanden las fronteras del discurso literario (especialmente en lo que se refiere a su vínculo con la ficción) y se imbrican con otras formas discursivas provenientes de la historia, el periodismo y el ensayo.

Por otra parte, la distinción de Bajtín acerca de los enunciados primarios y secundarios, ayuda a comprender las dinámicas y negociaciones que se producen en el testimonio: se encuentran en tensión constante tanto los enunciados primarios como una forma que incluye la oralidad y la entrevista testimonial, como los enunciados secundarios como instancia de reelaboración y negociación de sentidos. En esta línea, una de las características del tipo de discurso testimonial es que, si bien se constituye como un enunciado secundario escrito, este “se niega a inscribir la pérdida de la oralidad primaria de los enunciados” (Nofal, 2008: 21).

El origen judicial del testimonio como elemento probatorio en el marco de la investigación de un determinado hecho permite arrojar luz sobre una de las características más importantes por la cual ha sido discutida su pertenencia a la literatura como tal. Me refiero a su entidad de textos no

ficcionales, su carácter factual¹. En este sentido, los testimonios se arraigan en aspectos y momentos específicos de la realidad social y política, y los hechos que son narrados pertenecen a la historia colectiva de los pueblos. Es por esto que dichos discursos se inscriben en procesos de formación y disputa de la verdad.

En Argentina, y en relación con el proceso de violencia política y dictadura en el que se encuadra el texto que analizo, un ejemplo ilustrativo del aspecto factual es el *Nunca más*. Este libro, producto de un informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), fue publicado en 1984 en el marco de las investigaciones sobre los crímenes cometidos por la dictadura militar. Recogió testimonios y pruebas de miles de testigos, lo cual permitió concluir en la violación sistemática de los derechos humanos en el período anterior. A pesar de las numerosas críticas y distancias ideológicas con el enfoque que primó en el libro (por ejemplo, los comentarios afines a la teoría de los dos demonios en el prólogo), su relevancia en el momento histórico en que se publicó lo tornó un hito indudable.

El testimonio como herramienta para la memoria

Los textos testimoniales forman parte de una genealogía discursiva que excede a la región, que se ha desarrollado en distintos momentos histórico-políticos, en la cual “sobresale, por su magnitud y carácter transnacional, el fenómeno de Auschwitz como proceso paradigmático de destrucción masiva del siglo veinte” (Simón, 2019: 458).

Anteriormente mencioné cómo el testimonio ingresa desde los márgenes del canon literario, por su carácter liminal, factual y político. Esto, sin embargo, tiene su contracara en el hecho de que, en nuestro país, el testimonio ha sido herramienta privilegiada para el campo de los estudios sobre la memoria, tanto de las experiencias militantes y políticas

1 Resulta relevante en este sentido el trabajo realizado por Victoria García respecto de la factualidad del testimonio.

revolucionarias, como para la denuncia de la represión, de los campos clandestinos y de las dictaduras a nivel regional. Al respecto de esta potencia política, Pilar Calveiro plantea que “el testimonio denuncia una violencia y, al hacerlo, desafía y violenta el orden existente de distintas maneras” (2014: 25).

En el mismo sentido, y rescatando su importancia al respecto de la construcción de un proyecto emancipador, comparto en este punto lo planteado por Bacci y Oberti:

Los estudios e intervenciones sobre memoria y los debates sobre el estatuto del testimonio en América Latina se han fundado en los testimonios de las desigualdades, han denunciado la violencia estatal y regresado una y otra vez sobre las relaciones de poder y las resistencias sociales (2014: 6).

La escritura testimonial se encuentra en tensión con la historiografía. Sin embargo, contribuye a la construcción de la historia mediante la recuperación de las voces de aquellos grupos olvidados por los discursos oficiales, destacando acontecimientos marginados y reivindicaciones colectivas propias de las clases subalternas. En consecuencia, el testimonio se constituye en “una historia popular y anónima de los que no tienen voz” (Nofal, 2002: 26).

Así, se puede entender el género testimonial como una producción simbólica que disputa una interpretación de la realidad y de la historia. En este sentido, considero que su análisis y lectura permiten iluminar otros lugares para la mirada de nuestra historia reciente.

Testimonios de mujeres sobre militancia política y dictadura

Los testimonios de mujeres ofrecen elementos distintos y particulares para el estudio de la época previa y simultánea a la dictadura militar. Su discursividad intrínsecamente vinculada a la sexuación, al género, a la experiencia particular de las mujeres, permite preguntarnos sobre qué temas, enfoques y modalidades narrativas/estilísticas, fueron específicas de las mujeres en sus tránsitos militantes.

Resultan muy relevantes estos discursos, ya que provienen de sujetos que ejercieron un doble rol de subversión² de los sistemas patriarcal y capitalista. Estas mujeres, incluso si no se definieran explícitamente feministas –aunque la mayoría sí lo hacía–, estaban desafiando con su accionar, desde lo más profundo, los mandatos arraigados y el modo de vida que les era asignado. La militancia en organizaciones político-militares, la lucha revolucionaria y en ocasiones armada, la formación de parejas y familias con una impronta nueva y alejada de la tradición, y el ejercicio de una maternidad que rompía con el molde conservador de la abnegación y la reclusión doméstica, fueron claves para que estas mujeres se constituyeran en doblemente subversivas y blanco de duras represiones.

En el marco de los estudios que abordan la inscripción de la violencia en el cuerpo, la denuncia de los delitos sexuales y las modalidades específicas de la tortura sobre el cuerpo de la mujer (Bacci, Robles y otros, 2014; Álvarez, 2015), me interesa reflexionar acerca de las trayectorias militantes y la construcción subjetiva de las mujeres combatientes.

Con respecto a las condiciones de producción y recepción, no en todos los momentos históricos han sido tomados en cuenta todo tipo de discursos. En este sentido, las posibilidades de “decibilidad” de los testimonios, y de determinados temas y sujetos discursivos, han ido variando a lo largo del tiempo en relación con los debates en el seno de la sociedad, las presiones y avances de los movimientos políticos/sociales y las voluntades políticas del estado y sus leyes. Además, en relación al núcleo mismo de este tipo discursivo, es importante resaltar que “el valor político y ético del testimonio radica justamente en que relata una vivencia destinada a no ser dicha y que, sin embargo, es narrada” (Grasselli y Cabrera, 2019: 12). En este sentido, resulta doblemente relevante la capacidad de los testimonios de mujeres para abrirse paso entre muchos

2 Resulta pertinente aclarar que, al hablar de subversión y subversivas, me refiero explícitamente a la definición política de “alterar el orden dado”, en este caso, el orden capitalista y patriarcal. Se trata de una recuperación de la categoría, evitando que quede anclada a matices estigmatizantes o peyorativos.

otros discursos más legitimados, solicitados y con una voluntad social de escucha más marcada, predominantemente masculinos y predominantemente judiciales. En este sentido, plantean Grasselli y Cabrera:

La emergencia de estos discursos porta la evidencia no sólo de una irrupción en el archivo (lo habilitado socialmente para ser dicho, recordado, nombrado, narrado), sino también de un momento de ensanchamiento de los márgenes de aceptabilidad de lo que puede ser relatado y escuchado (2019: 4-5).

Si bien la producción testimonial referida a la experiencia revolucionaria y a la represión política en Argentina es muy profusa y diversa, en este artículo se intenta recuperar testimonios (presentes en *Putas y guerrilleras*) en los que las sobrevivientes asumen la palabra. Atendiendo al silenciamiento de las voces de las mujeres combatientes, y resaltando su entidad de sujetos discursivos, me interesa revisar la toma de voz de las mujeres que narran (atendiendo a los modos en que ellas concibieron y construyeron sus propias experiencias).

Por último, resulta relevante aludir a uno de los puntos de los testimonios que ha generado distintos debates: el tipo de autoría que se manifiesta en los relatos testimoniales. La existencia de un sujeto que estuvo en el lugar de los hechos y narra su experiencia se entrecruza (de formas variadas) con quien recopila, reescribe y en ocasiones poetiza el testimonio. En este sentido, se puede decir que *Putas y guerrilleras* se inscribe en la clase o tipología que puede denominarse de “doble autoría”. Los testimonios que constituyen el texto son testimonios mediados en el sentido de que hay una presencia autorial de quien investiga, recopila y redacta los testimonios. Sin embargo, analizaré cómo se observa la voluntad de respetar la multiplicidad de voces, sin que las voces de quienes entrevistan se fundan o absorban las de las testimoniadas, sino que coexistan.

Putas y guerrilleras: la experiencia de la militancia política y la dictadura desde la mirada de las mujeres

Dentro de la diversa producción testimonial producida en relación a este período histórico, existe una línea de textos escritos por mujeres, que dan cuenta de la especificidad con que la experiencia de la lucha política y de la dictadura se materializó sobre sus cuerpos³. Dentro de esta variedad de producciones testimoniales, el análisis se circunscribirá a los discursos presentes en el texto *Putas y guerrilleras*. Para esto, es importante tener en cuenta que, además de la represión, la persecución política, los secuestros, las torturas y los asesinatos con que la dictadura cívico-militar impuso su poder sobre el pueblo argentino en general, existieron situaciones sistemáticas que se manifestaban sobre las mujeres de manera específica. Las violaciones, los abortos, los abusos sexuales, la gestación y los partos en centros clandestinos, el robo de bebés, y la experiencia de la maternidad, son algunos de los temas que más se tratan de manera repetida en los discursos testimoniales de las protagonistas de ese momento histórico.

En esta línea, uno de los textos que recupera esta toma de voz de las propias mujeres es *Putas y guerrilleras* (2014) de Miriam Lewin y Olga Wornat, que está construido a partir de una multiplicidad de voces de mujeres que se articulan en torno a la rememoración de experiencias individuales y colectivas de su participación en organizaciones político-militares, la represión y el retorno a la democracia. Estos discursos recuperan la imagen de un tiempo histórico especialmente complejo en el que, a la luz del horizonte revolucionario que se abre en las décadas de 1960 y 1970, las diferentes estructuras de dominación que habían organizado a la sociedad hasta el momento parecían desmoronarse o, al menos, reconfigurarse.

³ Dentro de esta genealogía de textos podemos mencionar, entre otros, al texto de Marta Diana, *Mujeres Guerrilleras* (1996); *Una sola muerte numerosa* de Nora Strajilevich (1997); *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, de Munú Actis, Cristina Aldini, Lilliana Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar (2001); etc.

Putas y guerrilleras trabaja a partir de los testimonios de más de 15 mujeres (incluidas las autoras). Este libro está dividido en 23 capítulos y se organiza en torno a los lugares donde se dieron las militancias y, fundamentalmente, las capturas y detenciones de las mujeres que testimonian. En este sentido, cada capítulo es móvil y recorre los centros clandestinos de Córdoba, Zárate-Campana, Tucumán, Jujuy y Mendoza, entre otros. Resulta relevante destacar que los testimonios no son reproducidos en el texto de forma exacta, sino que son incorporados en un relato construido por las autoras, en el cual los testimonios aparecen fragmentados, a través de una mediación (selección y edición) realizada por las autoras.

De acuerdo con lo que afirman las autoras, este libro surge con el fin de poner en circulación una serie de discursos que se enlazan alrededor de cuestiones que habían sido tratadas de manera tangencial tanto en los juicios como en otras series de testimonios anteriores pero que, en ocasiones, han sido objeto de silencios, distorsiones y/o banalizaciones. El tema central es el de las violaciones y abusos ejercidos sobre los cuerpos de las mujeres en contexto de detención. Ese es el motivo de la (por demás polémica) elección del título por parte de las autoras, ya que “putas” y “guerrilleras” constituía el insulto de cabecera con el que los represores se dirigían a sus víctimas. En este sentido, el título se presenta como una operación que insiste en la dimensión sexuada de la represión sobre el cuerpo de las mujeres. En este texto se produce una alternancia de sujetos gramaticales que varía de acuerdo con la persona que da testimonio y el contenido del discurso. Así, la primera persona del singular cuya correspondencia entre testimoniante y autora puede considerarse total se da solo en los capítulos en los que las autoras hablan desde su propia experiencia como mujeres militantes y víctimas de la represión: “Vivir con culpa”, el prólogo/testimonio de Olga Wornat, y el capítulo 16, “Virrey Cevallos: La casa de la CIA”, que está constituido por el testimonio de Miriam Lewin. En el resto de los capítulos predomina la tercera persona, producto de la reelaboración de las entrevistas, cartas y conversaciones con las mujeres protagonistas. La voz de las autoras asume/absorbe la voz de las testimoniantes. De manera intercalada, la voz es cedida a las

testimoniante mediante la primera persona en estilo directo. Esto se da mayoritariamente cuando el discurso se vuelve más íntimo, más “duro”. Por ejemplo:

Primero, la llevaron a la comisaría de Zárate, que ella reconoció de inmediato porque muchas veces había ido a hacer trámites allí. “En un sillón de cuero me retorcieron los pechos. Me llevaron a una habitación, me quitaron el camisón, me tiraron agua y me torturaron con corriente eléctrica”, recuerda (Lewin y Wornat, 2014: 228).

El tono es cercano e íntimo, y las voces de las autoras se funden con las voces de otras testimoniante. Esto está vinculado con la identificación y cercanía entre las autoras y las testimoniante: siendo ellas mismas también militantes y víctimas, forman parte de ese entramado de voces que, desde las experiencias subjetivas, construyen la experiencia colectiva. Tanto Miriam Lewin como Olga Wornat fueron militantes de organizaciones político-militares y ambas continuaron trabajando codo a codo con organismos de derechos humanos.

Al respecto de la cuestión de la autoría y de las voces, que ha suscitado cierto debate, es posible observar cómo el testimonio, una vez que se deslinda del ámbito judicial para ingresar (aunque sea marginalmente al inicio) en el campo literario, lo hace mediante la incorporación de otras voces. En términos generales, la de quien recopila, reescribe y corrige los testimonios. Pero además, en los casos estudiados, esto va más allá, convocando no solo a una testimoniante y una autora, sino a una multiplicidad de voces que construyen desde sus experiencias (aparentemente fragmentarias), el relato común de un momento histórico. Esto no se da solo en el texto analizado, sino que es una característica de toda una línea de trabajos que reconstruyen la memoria histórica de la lucha política y la dictadura en nuestro país. Como ejemplos paradigmáticos se puede mencionar *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, (Actis, Aldini y otras, 2001); *Nosotras, presas políticas* (VVAA, 2006), entre otros. El testimonio, dice Nofal, “busca siempre escenificar un diálogo vivo entre dos sujetos reales” (2002: 21). En esta línea, se puede observar cómo lo dialógico no se da solo en los términos de una mera incorporación de voces diversas, sino que incluso se

dan concretamente diálogos, debates, conversaciones, en el interior de la propia construcción de las obras.

Así, se puede afirmar que la elección de la construcción múltiple del relato elegida sistemáticamente por quienes han disputado los sentidos abiertos de la memoria en nuestro país, responde a la necesidad de desafiar la monologicidad propia de la historiografía dominante. A su vez, se propone como un coro de voces que se hacen lugar para disputar un punto de vista atravesado por las marcas del género en la reconstrucción de las experiencias de militancia y represión.

Por otra parte, uno de los puntos nodales en la construcción genérico-sexual y política de las testimoniadas se refiere a la maternidad. Si se entiende a la maternidad como una institución social, se puede comprender su importancia para los proyectos políticos y de sociedad, en tanto se configura, asociada a otras instituciones como la familia y el matrimonio, como una parte constituyente de la sociedad.

En términos generales, se puede decir que no existió una representación unívoca y homogénea de la maternidad en situación de combate, guerrilla y dictadura. Las distintas mujeres, parejas y organizaciones revolucionarias, ofrecían miradas y perspectivas diferentes al respecto. Las organizaciones y las familias estaban fusionadas de manera tal que se imbricaban mutuamente, mezclando los ámbitos de modo que, como plantean varias de las testimoniadas, una pareja era una célula militante. En un texto fundamental para acercarnos a la experiencia de las mujeres y su vida militante, *Mujeres guerrilleras* (1996) de Marta Diana, se expresa cómo “La vida de cada “célula” estaba “institucionalizada” de tal modo que las acciones privadas de cada uno se discutían entre todos” (Diana, 1996: 30).

Aún en un período histórico en el que el rol de la mujer en la sociedad y en la militancia política estaba siendo fuertemente debatido por influencia de los horizontes revolucionarios y de los avances feministas, los mandatos sobre la maternidad tradicional eran aún muy fuertes y oscilaban en ocasiones en los modos de vincularse de parejas y organizaciones. Es tan así que, aunque existían lineamientos morales para

la construcción de “hombres y mujeres nuevos” (como los debates sobre la igualdad de derechos entre los géneros, la responsabilidad compartida en las familias, los métodos anticonceptivos e incluso sobre el formato tradicional de pareja), al respecto de los hijos y de la maternidad en situación de lucha armada: “No hubo una respuesta única para este tema y tampoco la hubo desde la organización” (Diana, 1996: 55).

Atendiendo a la complejidad de esta situación, se pueden leer las distintas representaciones que gravitan en los textos del corpus respecto de la maternidad de mujeres militantes, en clave de dos posturas que aluden a la maternidad como debilidad y como fortaleza.

Por un lado, la maternidad fue en ocasiones entendida como una debilidad, ya que a veces podía entrar en conflicto con las posibilidades de cumplir con las exigencias de la militancia revolucionaria. La actividad política, pero fundamentalmente la de organizaciones político-militares, con entrenamientos físicos desgastantes, en situación de clandestinidad y con una exposición física al peligro, exigían un grado de compromiso muy elevado. En este contexto, para muchas mujeres la maternidad implicaba una doble dificultad a la hora de ascender posiciones y de ser reconocidas en su militancia.

De manera a veces incuestionada, se continuaban ciertas costumbres arraigadas como la responsabilidad del cuidado de los niños casi exclusivamente depositada sobre la mujer. Esto llevaba a que las condiciones de militancia de las mujeres fueran más adversas comparadas con las de sus compañeros varones cuando se constituía una familia. A su vez, en ocasiones la maternidad pasaba a primer plano y comenzaba a limitar el compromiso político de las combatientes. Esto daba lugar a situaciones de corrimiento momentáneo o abandono de la militancia, la cual se manifestaba de dos formas distintas: a veces ellas decidían apartarse momentáneamente de las tareas militantes para preservar la vida e integridad de sus hijos; a veces la decisión venía de afuera.

El temor constante por la permanente persecución policial y militar llevaba a una vida de angustia que se profundizaba cuando existían hijos. En el testimonio inicial de *Putas y guerrilleras*, el de una de las autoras (Olga

Wornat), se observa un caso paradigmático en el que se detona la parálisis y el deseo de huida en plena clandestinidad: “El embarazo había trastocado mi vida y mis sentimientos. Quería vivir y quería que mi hijo viviera. Me pasaba días imaginando cómo hacer un pozo en la tierra y meterme allí, hasta que pasara el tsunami” (Lewin y Wornat, 2014: 29).

Había mencionado anteriormente que existieron dos formas en las que se manifestó el apartamiento de las mujeres de las organizaciones por razones de seguridad. El caso de Olga Wornat es paradigmático del segundo tipo de corrimiento: el que era decidido por las organizaciones para preservar al resto de los militantes, en un contexto en que cualquier mínima eventualidad fuera de lo controlado podía significar que encontrarán, secuestrarán y/o asesinarán a algún miembro. Como se observa en la cita anterior, Olga se encontraba profundamente aterrorizada por la constante desaparición y asesinatos de sus compañerxs, y ya pensaba en encontrar refugio para esconderse con su hijo en gestación. Al compartir su desesperación con su pareja, él decide dar aviso a la organización porque considera que ella ya no se encuentra en condiciones confiables de seguir participando de acciones:

Todos los días cae un compañero, y lo matan o no aparece más. Esto se terminó. Si me llevan, me van a hacer mierda, me van a violar y voy a perder a mi bebé, ¿es tan difícil de entender? El Negro no me respondió. [...] Al otro día, enterados, los compañeros me separaron del ámbito, porque ya “No era confiable”. No los culpo, los entiendo en ese contexto. Y también entiendo la reacción del Negro (Lewin y Wornat, 2014: 30).

Este caso resulta fundamental para comprender cómo los conflictos relacionados con la preservación de la vida propia y de los hijos en situación de dictadura generó diversas y polémicas respuestas tanto en las mujeres como en las parejas y organizaciones.

Otra razón por la que algunas llegaban a considerar que la maternidad les generaba una situación de debilidad es el hecho conocido de que, en el caso de “caer”, los represores utilizaban a los niños como instrumento para intentar extorsionar a las madres a cambio de información, delación, colaboración y “buen comportamiento”. Este hecho llevaba a potenciar al

extremo las medidas de cuidado para evitar incluso sacrificando la propia vida, la posibilidad de la entrega de compañeros o la tortura a los hijos.

Otra forma mediante la cual los genocidas utilizaban la maternidad de las militantes en su contra era cuando empleaban la posibilidad de ver a sus hijos o la promesa de su seguridad como moneda de cambio para obtener sus cuerpos, violándolas bajo su supuesto consentimiento (de más está decir que en esa situación el consentimiento era imposible). Esto puede verse en el siguiente fragmento de *Putas y guerrilleras* en el que una de las ex presas políticas comenta sobre otra compañera de cautiverio:

Mercedes, según recuerda Marta, estaba reducida a una situación de total servidumbre. Tenía seis hijos. Mercedes le dijo a Marta que la habían llevado tres veces a verlos. El sometimiento sexual era el precio que pagaba por verlos jugar de lejos. Por saber que estaban bien (Lewin y Wornat, 2014: 82).

De todas maneras, y a pesar de haber sido usada como objeto sexual por los represores mediante la extorsión, esto no alcanza para salvar su vida. Mercedes fue asesinada siendo arrojada de un avión en los llamados “vuelos de la muerte”.

Así, en los casos anteriores, se puede identificar cómo los conflictos producidos entre la maternidad y la militancia se empleaban como un punto débil para las mujeres, ya fuera por constituirse como una razón de abandono de una parte de su vida como era la militancia activa; o por ser utilizada por los represores como un dispositivo más de control a partir de la tortura psicológica y el chantaje. Los conflictos que las atravesaban en esta coyuntura, llevaron a algunas militantes a tomar la decisión de no maternas. En ocasiones, esto implicaba la práctica de abortos en embarazos que se daban en la clandestinidad o en la etapa previa a la dictadura, dentro de relaciones consensuadas y de amor con sus parejas. Priorizar la militancia era, a veces, redoblar el compromiso evitando cualquier otro. Otra situación en la que los abortos se dieron fue en la cárcel. Ante las violaciones constantes de los militares y la imposibilidad de acceder a pruebas médicas, algunas mujeres llegaron a no saber a ciencia cierta el origen de los embarazos. Graciela relata en *Putas y guerrilleras*

cómo a partir de la duda de estar gestando un hijo de una violación – perpetrada, además, por un genocida torturador– decide abortar luego de ser liberada:

Graciela cuenta cómo al salir de la Argentina con Dani se dio cuenta de que estaba embarazada. No había forma de que tuviera a ese niño. Si lo tenía, la sospecha de que había sido producto de una de las violaciones de las que fue víctima en Garaje Azopardo durante su secuestro la iba a perseguir toda la vida (Lewin y Wornat, 2014: 93).

Otro caso sórdido son los abortos que fueron realizados de manera obligada para tapar con ellos las pruebas físicas de las violaciones y los abusos sexuales dentro de los centros clandestinos. En el siguiente fragmento se presenta el caso de Silvia, quien luego de ser violada, tuvo unos minutos para “decidir” si abortar o no, pero en una situación de absoluto condicionamiento y fragilidad: “Perizzoti las dejó solas. ‘Silvia tiene que contarte algo’, dijo. ‘Estoy embarazada, Gracielita. Me llevaron a un médico que me va a hacer un aborto [...] si me niego, estoy convencida de que me matan’” (Lewin y Wornat, 2014:175). Por último, en relación a la decisión de no maternar, resulta muy llamativa la forma emocionada en que una de las mujeres relata cómo sus propios cuerpos las “protegían” de los resultados de las violaciones en la cárcel. Así, el propio cuerpo se percibe como un instrumento de resistencia:

No nos venía el período. Pero fueron pasando los meses y descubrimos que no, que no habíamos quedado embarazadas producto de las violaciones. Mi obsesión era esa. Pero ¡reteníamos la menstruación! No ovulábamos. Lo hablamos en la cárcel con una persona de la Cruz Roja y nos explicó que era común, que se llama amenorrea de guerra [...] ¿No está bueno? ¿Te das cuenta qué maravilla? A los represores, a los milicos, no les entregamos nuestros ¡jóvulos!! Por algún mecanismo, nosotras, las mujeres, nos protegemos, cuando no podemos resistir las violaciones, no les damos la posibilidad de fecundarnos (Lewin y Wornat, 2014: 298).

Se desprende de los testimonios anteriormente citados cómo para algunas mujeres la situación violenta del país y el compromiso político resultaban razón suficiente para decidir no maternar. En la misma línea, ya detenidas de manera clandestina, en un momento de total avasallamiento,

el propio cuerpo quedaba como único lugar de resistencia para algunas prisioneras, cuando conseguían evitar los embarazos de los represores.

Por otro lado, uno de los elementos que permite pensar cómo la revolución y la vida personal formaban parte de un mismo proyecto humano/político, es el hecho de que muchas mujeres combatientes con compañeros también militantes se permitían desear y buscar la construcción de una familia en condiciones sumamente adversas:

Silvia tenía anhelos. A pesar de la pesadilla que estaba viviendo el país, o tal vez precisamente por eso, porque sentía que no sabían cuánto tiempo tenían por delante para disfrutar de su amor, el Alemán y Silvia habían tomado la determinación de casarse pronto (Lewin y Wornat, 2014: 162).

Algunas mujeres se enfrentaban directamente con quienes intentaban convencerlas de que maternar no era buena idea en ese contexto, y expresaban la voluntad de ejercer lo más plenamente posible ese rol, lo que llevaba en ocasiones a organizar la militancia para generar un equilibrio entre ambas responsabilidades.

Por otra parte, una de las formas en que se manifiesta de manera más potente la fortaleza dada por el hecho de ser madres para algunas es cómo, el hecho de pensar en la existencia de los hijos, ayudaba a mantener la cordura en momentos límite. También se observa cómo incluso en situaciones extremas, algunas mujeres llevaban adelante sus acciones sin ningún impedimento, ni siquiera un embarazo avanzado.

A su vez, cuando caían prisioneras, en algunas oportunidades les era posible apelar a su condición de madres para conmovir a los genocidas e intentar desesperadamente sobrevivir. Esto se puede ver en el siguiente fragmento:

Tocó la cuerda de los valores familiares y tradicionales que los marinos estaban convencidos de que las mujeres militantes transgredían: [...] “Soy una madre, y se me debe respeto” le respondió la prisionera al marino, amparándose en su propia idiosincrasia (Lewin y Wornat, 2014: 265).

La maternidad es comprendida para muchas de las mujeres como un elemento que les brindaba fuerzas y coraje en uno de los momentos más

duros de sus vidas. La voluntad de maternar de muchas fue interpretada incluso por ellas mismas como un acto de rebeldía ante los mandatos ajenos y ante la dictadura. No les iban a poder quitar el derecho de ejercer su maternidad ni siquiera mediante el terror. A su vez, se muestra como una forma de soportar lo vivido y obtener fuerzas para seguir en pie.

Palabras finales

A partir del recorrido planteado interesa destacar la importancia de comprender los estudios de memoria desde una perspectiva que permita historizar los sentidos del pasado reciente de nuestro país. En esta línea, mediante ciertas nociones teóricas sobre el testimonio como género, y su devenir, se afirma su carácter de producción simbólica que disputa una interpretación de la realidad y de la historia. Estas reflexiones permiten resaltar cómo este género se ha constituido como herramienta privilegiada para el campo de la memoria, tanto de las experiencias militantes y las políticas revolucionarias, como para la denuncia de la represión, de los campos clandestinos y de las dictaduras a nivel regional. En esta línea, se pone de manifiesto la relevancia de los testimonios de mujeres para iluminar nuevos sentidos de la historia reciente. Esto permite volver a los testimonios y memorias a la luz de nuevos interrogantes como, en este caso, sobre la experiencia específica de las mujeres, tomando como caso de análisis los testimonios presentes en el texto *Putas y guerrilleras*.

A partir de este acercamiento a los textos, se analizó la construcción de las distintas voces presentes en el texto, atendiendo al carácter múltiple de la configuración del relato, que puede entenderse como una respuesta a la necesidad de desafiar el discurso unívoco de la historiografía dominante. Tomando como tema central en este artículo la configuración discursiva de la maternidad en los relatos testimoniales de los textos analizados, se destaca la presencia de dos distintas representaciones vinculadas a la maternidad: la maternidad entendida como una debilidad para las mujeres militantes, y por otro lado, la maternidad como una fortaleza. De este modo, el recorrido de estas configuraciones contribuye a la caracterización de las maternidades combatientes como un espacio simbólico en el que se

tensionan y redefinen múltiples significaciones asociadas con la maternidad y la participación política de las mujeres en las luchas colectivas.

Referencias

Alvarez, Victoria (2015). "Género y violencia: memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina". *Revista Nomadías*, n. 19. 63-83. Disponible en: doi.org/10.5354/no.v0i19.36763

Actis, Munú, Cristina Aldini y otras (2001). *Ese infierno: Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bacci, Claudia y Alejandra Oberti (2014). "Sobre el testimonio: una introducción". *Revista Clepsidra*, año 1, n. 1. 5-13. Disponible en: <https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/Clepsidra-1.pdf>

Bacci, Claudia, María Robles y otros (2014). "Entre lo público y lo privado: los testimonios sobre la violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado". *Revista Clepsidra*, año 1, n. 1. 122-139. Disponible en: <https://www.ides.org.ar/sites/default/files/attach/Clepsidra-1.pdf>

Calveiro, Pilar (2017). "Sentidos políticos del testimonio en tiempos del miedo". Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela (dirs.) *En Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*. Milán: Ledizioni.

Calveiro, Pilar (2013). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Diana, Marta (2006). *Mujeres guerrilleras. Sus testimonios en la militancia de los setenta*. Buenos Aires: Planeta.

Fornet, Jorge, Luisa Campuzano y Victoria García (2015). "Premio testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García". Coordinado por Jaime Peris Blanes. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, n. 6. 191-249. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7669/7701>

Grasselli, Fabiana y Federico Cabrera (2019). "Testimonio, experiencia política y feminismo: Ana María Giacosa". *Question/Cuestión*, vol. 1, n. 64. 1-19. Disponible en: doi.org/10.24215/16696581e202

Lewin, Miriam y Olga Wornat (2014). *Putas y guerrilleras. Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente*. Buenos Aires: Planeta.

Nofal, Rosana (2002). *La literatura testimonial en América Latina. Imaginarios revolucionarios del sur*. Tucumán: IIELA.

Simón, Paula (2019). "Palabras de mujeres. Los testimonios femeninos sobre la cárcel y el campo de concentración en la última dictadura militar argentina (1983-2014)". *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n. 19. 457-485. Disponible en: <https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/464/673>

VVAA (2006). *Nosotras, presas políticas*. Buenos Aires: Nuestra América.

A propósito de la duda, de Patricia Zangaro: dramaturgia e identidad

A propósito de la duda by Patricia Zangaro: dramaturgy and
identity

Federica De Filippi

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

federicadefilippic@gmail.com • orcid.org/0000-0001-8179-3943

Recibido: 22/05/2022. Aceptado: 27/06/2022.

Resumen

En el siguiente artículo se analizará la obra *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro. En el marco del surgimiento del movimiento Teatro x la Identidad, la dramaturgia, una vez más, se encuentra ligada a la memoria social y a la reivindicación de la lucha por la identidad de los organismos de derechos humanos. En esta pieza se hace uso de la polifonía, del relato en primera persona y de los testimonios de testigos y sobrevivientes del accionar del terrorismo de Estado que se vivió en la Argentina entre 1976 y 1983, con un objetivo muy claro: interpelar a la audiencia para generar la duda.

Palabras clave: memoria; Patricia Zangaro; TeatroxlaIdentidad; dictadura; teatro argentino

Abstract

The following paper will analyze the play *A propósito de la duda* by Patricia Zangaro. In the context of emergence of the Teatro x la Identidad movement, the dramaturgy, once again, is linked to social memory and the vindication of the struggle for identity by human rights organizations. This play makes use of polyphony, first-person narration and the testimonies of witnesses and survivors of the actions of State terrorism that took place in Argentina between 1976 and 1983, with a very clear objective: to question the audience in order to generate doubt.

Keywords: memory; Patricia Zangaro; TeatroxlaIdentidad; dictatorship; Argentine theatre

Introducción

Tras la recuperación de la democracia en 1983 en Argentina, surge lo que Dubatti (2015) llamará “nuevo teatro de postdictadura”, fenómeno que en el teatro se expresó en una explosión de micropoéticas, en la ausencia de referentes, en la falta o “imposibilidad” de canon, etc. El teatro de postdictadura, entonces, ofrece una compleja cartografía difícil de definir y que algunos teóricos atribuyen a la caída de los discursos de autoridad. Sin embargo, para Dubatti “la Postdictadura implica asumir que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado” (2015: 2). Es decir que dentro de la categoría de “postdictadura” encontramos un elemento unificador, que además deja entrever el regreso de la historia, de los grandes relatos y del sujeto. Es en ese contexto en el que se desarrolla el particular movimiento de Teatro x la identidad.

En un primer momento de postdictadura, este teatro político se manifestó en la continuidad de los ciclos de *Teatro Abierto* (hasta 1985) y en la actividad de grupos como Catalinas Sur, Teatro de la Libertad, y teatristas como Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Norman Briski, Patricia Zangaro, entre muchos otros. Por lo tanto, entendemos que existe una continuidad en el teatro argentino que tiene que ver con la función social del mismo.

Abordar estos colectivos, autores y movimientos, entonces, obliga a reparar no solo en la condición de fenómeno estético dentro del teatro del nuevo siglo, sino también en el movimiento de los sucesos políticos y sociales de la Argentina, particularmente en los cambios de las políticas gubernamentales en torno a los Derechos Humanos.

Dramaturgia e identidad

La problemática de la identidad generalmente se encuentra vinculada a la crisis. Si bien es posible decir que “el periodo que transcurre desde las

últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, se caracteriza, entre otras cosas, por una fragmentación de aquellas identidades colectivas que en el pasado reciente aseguraban un horizonte de inteligibilidad y predecibilidad a los individuos” (Souroujoun, 2011: 234), en Argentina esta problemática se encuentra vinculada principalmente a la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la última dictadura cívico-militar.

La Asociación Abuelas de Plaza de Mayo estima que fueron más de cuatrocientos los niños que desaparecieron en esas circunstancias y cuya identidad ha sido sustraída. Su lucha es “por nuestros nietos, por nuestros bisnietos –que también ven violado su derecho a la identidad– y por todos los niños de las futuras generaciones, para preservar sus raíces y su historia, pilares fundamentales de toda identidad” (Abuelas de Plaza de Mayo, 2022). Ellas fueron quienes lograron que el derecho a la identidad se incluyera en la Convención sobre los Derechos del Niño de las Naciones Unidas, aprobada el 20 de noviembre de 1989. El artículo 8, también llamado “artículo argentino” en honor a las Abuelas, dice:

1. Los Estados Parte se comprometen a respetar el derecho del niño a preservar su identidad, incluidos la nacionalidad, el nombre y las relaciones familiares de conformidad con la ley sin injerencias ilícitas.
2. Cuando un niño sea privado ilegalmente de algunos de los elementos de su identidad o de todos ellos, los Estados Parte deberán prestar la asistencia y protección apropiadas con miras a restablecer rápidamente su identidad (UNICEF, 2006: 12).

Además, en 1987, el Congreso de la Nación creó por ley el Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG) que desde entonces se encarga de resolver la filiación de las niñas y los niños apropiados almacenando todas las muestras de los familiares que buscan a los menores desaparecidos por el terrorismo de Estado, y de todas las personas que sospechan ser hijas de desaparecidos. Al día de la fecha se han recuperado 130 nietos, pero a medida que el tiempo pasa la tarea se vuelve más difícil, pues las Abuelas también buscan a sus bisnietos que, como sus padres, son víctimas de las

acciones cometidas por la dictadura por extensión, y no tienen un conocimiento claro de su origen.

Bajo esta lucha es que surge el movimiento Teatro x la Identidad, como brazo artístico de Abuelas de Plaza de Mayo. En su misión establecen que son “Un movimiento cuyo objetivo es hacer propia la búsqueda de nuestras queridas Abuelas, quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aún tienen su identidad cambiada” (Teatro x la Identidad, 2022). Siguiendo con la tradición del teatro comprometido, este conjunto de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores colabora con la lucha a través del arte y particularmente del teatro, ya que “Pocas cosas son tan efectivas en esta lucha como la sensibilidad, la duda, la emoción, el recuerdo, la acción y el desesperado intento de entendernos y convivir. Y esto es el teatro: duda, acción, emoción y convivencia” (Teatro x la Identidad, 2022).

Si entendemos la identidad como el límite o las marcas que nos diferencian del “otro”, entonces estamos hablando de una marca relacional, pues es en relación a lo “otro” que nos conformamos. De esta manera, José Pablo Feinmann habla de la identidad y del valor de la lucha de las Abuelas asegurando que:

Quando Estela y sus muchachas (si me permiten, con cariño y respeto, decirles así) rescatan un ser de las manos apropiadoras, lo están restituyendo a su verdadera «otredad», que es el entorno en que surgió a la vida. Decirle al rescatado la identidad de sus padres es entregarle la posibilidad de su propia, intransferible, verdadera identidad. En estos «otros» (que son tus verdaderos «otros» porque son tus padres, que nunca van a ser «vos» porque no son tu espejo ni te trajeron al mundo para que seas el de ellos) reposa la conquista auténtica de tu identidad. Los otros - los apropiadores- no eran «tus» otros, se apropiaron de tu alteridad (2002: 85).

Es decir, el secuestro sofoca toda identidad, la cercena, y eso es lo que las obras del primer ciclo de este movimiento expresan. Por ejemplo, en *El archivista*, Levy-Daniel y las Abuelas de Plaza de Mayo muestran que los archivos solos no pueden garantizar la información sobre la identidad. Es necesario usar la información genética con las memorias para establecer la

identidad completa. Esto que parece ser algo evidente, en su momento fue transgresor. Los exámenes de sangre para determinar paternidad ya eran conocidos en la década de 1970, pero en este caso los padres estaban desaparecidos, por lo tanto las Abuelas en conjunto con diversas universidades investigaron la posibilidad de usar la sangre de los abuelos y de otros familiares para reconocer a los nietos robados. Los resultados determinaron lo que se denominó “índice de abuelidad”:

Después de un año de intenso trabajo estadístico y matemático, los científicos lograron determinar el “índice de abuelidad” que garantizaba un 99,99 por ciento de eficacia en la determinación de parentesco, y por lo tanto la Justicia debió incorporarlo como prueba. Se utilizó por primera vez en 1984 cuando recuperó su identidad una niña que había sido secuestrada junto a sus padres y, tres años más tarde, la misma técnica fue empleada para identificar a otra nieta que había nacido en cautiverio (Abuelas de Plaza de Mayo, 2022).

La lucha que da Ana, la protagonista de *El archivista*, es contra el abuso del Estado, representado por el archivista Félix, que al sacarle sangre la descarta para que no pueda encontrar a su verdadera familia.

Otras obras que formaron parte de este ciclo son *D.N.Y?* de Franco Verdoia, *El que borra los nombres* de Ariel Barchilón, *Hijos naturales, nombres civiles* de Horacio Banega, *Las letras de mi nombre* de Victor Egea y Vita Escardó, *Sin nombre* de Sol Levinton y *El nombre* de Griselda Gambaro; dejando en claro que el tema de la identidad y el nombre están intrínsecamente ligados (tema que será analizado en profundidad más adelante).

Sin embargo, lo relevante es poder entender cómo estas obras se vinculan con el público a través de la generación de duda y de la presentación de los delitos del Estado, activando la memoria de muchos y contribuyendo al debate de la identidad.

A propósito de la duda

El 5 de junio de 2000 se estrenó la obra denominada *A propósito de la duda*, basada en relatos testimoniales de la organización Abuelas, con dramaturgia de Patricia Zangaro y la dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. La locación del estreno no es una coincidencia, se eligió la Universidad por su composición ya que los estudiantes de la UBA tenían la edad necesaria para formularse la duda sobre sus identidades. De hecho, a partir de esta puesta en escena se registró un gran aumento en la cantidad de personas que se acercaron a las Abuelas para realizar la prueba de ADN que comprueba si son nietos desaparecidos. De esta manera, *A propósito de la duda* inspira la fundación de Teatro x la Identidad como una forma de interpelar a jóvenes a través del teatro.

Este ciclo surge, podríamos decir, como una respuesta a las preguntas que algunas personas tenían en cuanto a su identidad, en cuanto a lo sucedido en aquellos años de terror y como un espacio de memoria a través del arte. No solo aparece, sino que continúa al día de la fecha. Abel Madariaga, uno de los mentores del proyecto, pensó que “iba a comenzar y terminar” (2012: 8), pero su amplia repercusión, incluso fuera del circuito teatral de Buenos Aires, impuso su continuidad.

Como mencionamos anteriormente, estas obras movilizan al espectador para convertirlo en receptor activo y contribuyen a una toma de conciencia. En la “Visión” de Teatro x la Identidad se establece que “el teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad” (Teatro por la Identidad, 2022). Así nace la obra de Zangaro que se remonta de alguna manera a la puesta en escena de *¿Vos sabés quién sos?* estrenada en 1997 en el Teatro Nacional Cervantes. En aquel semi montado escrito por Roberto Tito Cossa y dirigido por Leonor Manso y Roberto Villanueva Cosse, se contaba la historia de conformación de Abuelas y se recurrió a testimonios de hijos de desaparecidos y nietos. Sin embargo, la idea no tomó forma hasta que apareció Patricia Zangaro junto con Daniel Fanego. En la pieza inaugural del movimiento se utilizó una

sencilla puesta con varias sillas plásticas y vestuario contemporáneo, obligando al espectador a prestar atención a la trama, lo que marcará de alguna manera la estética predominante en Teatro x la Identidad.

A propósito de la duda aborda el conflicto de un joven apropiado, cuya característica física sobresaliente es la calvicie, que las Abuelas resaltarán como un rasgo hereditario, en contraste con la abundante cabellera de su apropiador. A partir de este intercambio y a lo largo de la obra, aparecerán testimonios de otros personajes, tanto de apropiadores como de nietos recuperados y hasta de abuelas, intercalando cada tanto un coro de jóvenes junto con una murga que canta “¿Y vos sabés quién sos?” interpelando al público a cuestionarse su identidad. De esta manera y a medida que la obra avanza, el protagonista deja entrever en su discurso las contradicciones y el acrecentamiento de la duda acerca de la suya.

Algunos de los recursos que utiliza la autora para dar fuerza al reclamo y cumplir con su principal objetivo, interpelar al espectador, son la ausencia de nombres de los personajes, el relato con forma testimonial, la contraposición de puntos de vista y el uso del monólogo. Zangaro introduce la obra diciendo: “¿Vos sabés quién sos? No siempre está la respuesta, pero la duda abre un camino, puntapié inicial de otras preguntas. La memoria agradecida” (Zangaro, 2001: 15), es decir que hay una intención, una búsqueda de producir reflexión en el público.

La ausencia de nombres de los personajes es quizás uno de los recursos que mayor potencia le da a la intención del texto. Queda claro que el nombre fue uno de los primeros componentes de la identidad que perdieron los hijos de los desaparecidos.

Dos profesionales del derecho, Carmen Azcárraga Monzonís y Ricard Morant Marco mencionan que:

El nombre como elemento identitario de una persona goza de una importancia irrefutable en múltiples facetas de su vida, tanto pública como privada. Utilizamos el nombre cuando vamos al médico, cuando nos inscribimos en cualquier actividad social, cuando matriculamos a nuestros hijos en un colegio, cuando alquilamos o compramos una vivienda, cuando fallece algún familiar. Desde que nacemos hasta que morimos, el nombre

nos acompaña y nos dota de identidad, una identidad que deviene necesaria para hacer efectivas nuestras relaciones sociales y jurídicas en un entorno en que cada sujeto de manera individualizada es titular de derechos y obligaciones (2012: 163).

Este recurso aparece en consonancia con el *leit-motiv* del coro de jóvenes que canta “¿Y vos sabés quién sos?”, pues quizás la primera respuesta que nos viene a la mente cuando escuchamos esa pregunta es el nombre. La falta de nombre es una metáfora de la falta de identidad, representa el reclamo fundamental del movimiento de Abuelas y el del movimiento Teatro x la Identidad. Funciona como síntesis del objetivo esencial de la obra, exigir la restitución de la identidad de quienes fueron apropiados, poder devolverles su verdadero nombre, su verdadero ser. Sobre este tema, Arreche comenta que:

El nombre se presenta como la representación sustitutiva que busca recuperar los vínculos de sangre deshechos. En él se desarrolla la querella entre lo real y lo simbólico, condensando la discusión en torno de la apropiación ilegal de niños y, a su vez, ratificando la necesidad de restitución de la identidad de los mismos (2012: 15).

De hecho, desde el comienzo de cada función aparece la presentación “Buenas noches. Mi nombre es (aquí va el nombre del que lee), y puedo decirlo porque conozco mi nombre, porque sé quién soy”. Aparece el nombre como marca que designa e individualiza a la persona y que, en su carácter arbitrario, es producto de la libre elección de aquel con potestad para imponerlo.

Volviendo a la obra en particular, si tenemos en cuenta el aspecto convivial del teatro, es decir un acontecimiento poiético-corporal producido y expectado en convivio (Dubatti, 2007), el hecho de que los personajes se llamen “niño”, “muchacha”, “apropiador”, etc. significa que no se está representando a una persona específica, sino a un grupo en el que cada espectador va a poder identificarse o identificar su experiencia. Uno puede estar sentado con un apropiador, con un ex-represor o con un nieto cuya identidad ha sido adulterada. Uno puede ser ese nieto cuya identidad ha sido falseada y ese es el motivo que va a movilizar toda la puesta en escena.

De hecho, Zangaro eleva la apuesta con el monólogo de uno de los apropiadores que ya está sentado en la platea y entra a los gritos, generando mayor asombro en el resto de los espectadores, evidenciando que no solo podías ser un nieto desaparecido o estar sentado al lado de uno, sino también estar al lado de un represor o de un apropiador.

Por otro lado, cada intervención de monólogos utiliza el formato testimonial cuyo texto fuente lo conforman diferentes testimonios de abuelas y nietos recuperados, pero también de apropiadores y represores, que fueron facilitados por la Agrupación H.I.J.O.S. y por los Nietos, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Los testimonios verídicos incrementan las sensaciones de aberración y horror que generan los sucesos genocidas. Si bien este recurso acerca esta puesta al teatro documental, no se puede dejar de lado su modalidad como formato:

[...] la figura del testimonio se utilizará en las obras de Txl del período bajo tres modalidades: “como fuente de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”; como formato, ya que “los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de performer, insistiendo en su naturaleza –la de ser relato testimonial– y exaltando así su teatralidad”; y una combinación de ambos usos a la vez (Arreche, 2012: 20).

A propósito de la duda encuentra en esta última opción de la combinación de ambos usos, la clave para interpelar al público, pues el texto, como mencionamos, está basado en fragmentos de testimonios, pero además su puesta en escena cumple con el objetivo estético de presentar a los personajes antagónicos de manera binaria. Zangaro le da voz no solo a los nietos y a las abuelas, sino también a los apropiadores y a los represores. Al relato del muchacho pelado y sus padres se le opone el de las abuelas, quienes establecen que la calvicie es hereditaria, por lo tanto no habría un vínculo de sangre entre el muchacho y el apropiador que se hace pasar por su padre; al del muchacho pelado diciendo que cuando se haga un implante capilar se va a parecer a su padre, se opone el de la muchacha, quien antes de contar su experiencia le susurra “No es lo mismo ser de un lugar que parecerlo” (Zangaro, 2001: 17).

Otra de las oposiciones, y quizás la que más llama la atención, es la del discurso de las abuelas contando cómo y cuándo se apropiaron de sus familias:

ABUELA I: A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y lo estoy buscando.

ABUELA II: Tengo mis tres hijos desaparecidos. Graciela, la menor, estaba a punto de dar a luz. No tengo noticias de ninguno de ellos.

ABUELA III: Mi nuera estaba embarazada cuando la secuestraron junto con mi hijo Ignacio. Tengo noticias de que nació una niña en el Hospital Militar. La sigo buscando (Zangaro, 2001: 17).

A estos diálogos, se opone el monólogo del apropiador, quien, como ya mencionamos, se encuentra sentado en la platea y sube al escenario a los gritos. Este hombre cuenta todo lo que realizó durante la dictadura y justifica la apropiación de bebés diciendo que “Era una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo” (Zangaro, 2001: 18). Además, justifica que nadie puede castigarle porque no cometió los actos de tortura y no mató a nadie, mostrando que no entiende que cada aspecto del proceso es un crimen, avalando la polémica sanción de la Ley de Obediencia Debida, dice: “Yo no siento remordimientos, porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos” (Zangaro, 2001:18).

Así, se pone en juego el mundo de la verdad y el mundo del engaño. Es evidente que tanto el discurso del represor como el de la apropiadora reproduce el relato militar justificatorio y reivindicatorio de la salvación de la Nación y de su célula básica, la familia, de la subversión en los años setenta (Jelin, 2010). De esta manera, cada monólogo de las víctimas representa lo inescrutable, la verdad; y los diálogos de los torturadores y apropiadores, que no son testimoniales, sino que se encierran en justificaciones y excusas, representan la mentira y el impedimento de la búsqueda.

Otro recurso es el uso del monólogo, que se volvió central en los ciclos de Teatro x la Identidad. A partir de la obra de Zangaro, se escribieron ocho monólogos testimoniales que fueron presentados a modo de separadores entre las obras que formaron parte del ciclo 2002. En el 2007 contaban con

pequeños monólogos interpretados por las mayores figuras de la escena nacional como Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Pepe Soriano y China Zorrilla, entre otros, además de jóvenes figuras de fuerte impacto mediático como Natalia Oreiro, Joaquín Furriel, Julieta Díaz o Rodrigo de la Serna. Pero es en el 2010 cuando surge IDÉNTICOS, un concurso de micromonólogos seleccionados por Mauricio Kartun y dirigido por Daniel Veronese. Este concurso se volvió una marca del movimiento, quizás debido a su impacto. Con la incorporación de estos monólogos se ha logrado una cercanía mayor con el espectador, una verdadera conexión aurática y convivial (Dubatti, 2002) cuando el actor sale del espacio de la sala vestido con ropa común y de la edad de los nietos, moviéndose entre los bordes de la realidad y la ficción. Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro. Esto implica un fuerte grado de conmoción para el público, ya que un nieto podía (o puede) estar junto a él.

Además, si analizamos algunos de estos monólogos, encontraremos un intento de exteriorizar lo que Agamben nombró como *la paradoja de Levi*, es decir “el que sobrevive a un campo de concentración sobrevive para testificar y toma la primera persona de los que serían los verdaderos testigos, los muertos” (2000: 98) y el “efecto reparador de la actividad de la memoria” (Sarlo, 2005: 68):

MUCHACHA I: Mi vieja decía: Dame el tenedor. [...] *Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí. Como mil veces habré rebobinado la película. Y mi vieja todo el tiempo: Dame el tenedor, dame el tenedor. Es la única imagen que tengo de ella viva. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla. Si alguien te miente en lo más básico, que es quién sos, de dónde venís, ¿cómo no vas a poner en duda todo lo que te diga? Uno en el fondo sabe. Aunque te mientan, uno en el fondo sabe. Porque no es lo mismo ser de un lugar que parecerlo. A mí me encanta ir los domingos a comer fideos con mi abuela. Van los tíos, los primos. Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia* (Zangaro, 2001: 17; el resaltado es mío).

La voz testimonial en el monólogo anterior es la de la hija, quien testifica en nombre de la madre y rememora el horror desde la reconstrucción de dichos de terceros. Sin embargo, ese horror termina siendo superado por la memoria y el recuerdo de la madre cuando al final prima la presencia por sobre la ausencia. Esa presencia significa restitución, y cada vez que se concreta una restitución, el efecto de verdad tranquiliza, pues lo que fundamentalmente se restituye es un sentido, un nombre, una historia.

Conclusión

A partir de la puesta en escena de esta obra y la conformación del movimiento Teatro x la Identidad se constituye una continuación de lucha a través del teatro. Esta lucha ahora es la de colaborar con la restitución de quienes sufrieron la violencia de la dictadura y tienen aún su identidad cambiada. El trabajo de Teatro x la Identidad, con la ayuda de las Abuelas de la Plaza de Mayo y los grupos como H.I.J.O.S., ha realizado otro aporte al teatro para continuar la reflexión sobre el oscuro tiempo de dictadura que se vivió en Argentina.

Así, el nombre, lo testimonial y el monólogo, son utilizados al servicio de la interpelación, del cuestionamiento, generando un impacto particular en el público que contribuye con la idea de la función social del arte y en particular del teatro sin descuidar el valor estético que aportan.

A propósito de la duda no solo contribuyó de manera directa generando que más de 80 jóvenes llamaran para saber sobre su identidad y hasta se realizaran el análisis comparativo de ADN, sino que generó un movimiento, ciclos teatrales y, con ellos, una gran cantidad de obras que comenzaron a abordar dicha problemática desde narrativas que configuran nuevos sentidos acerca de la identidad y de la apropiación-desaparición.

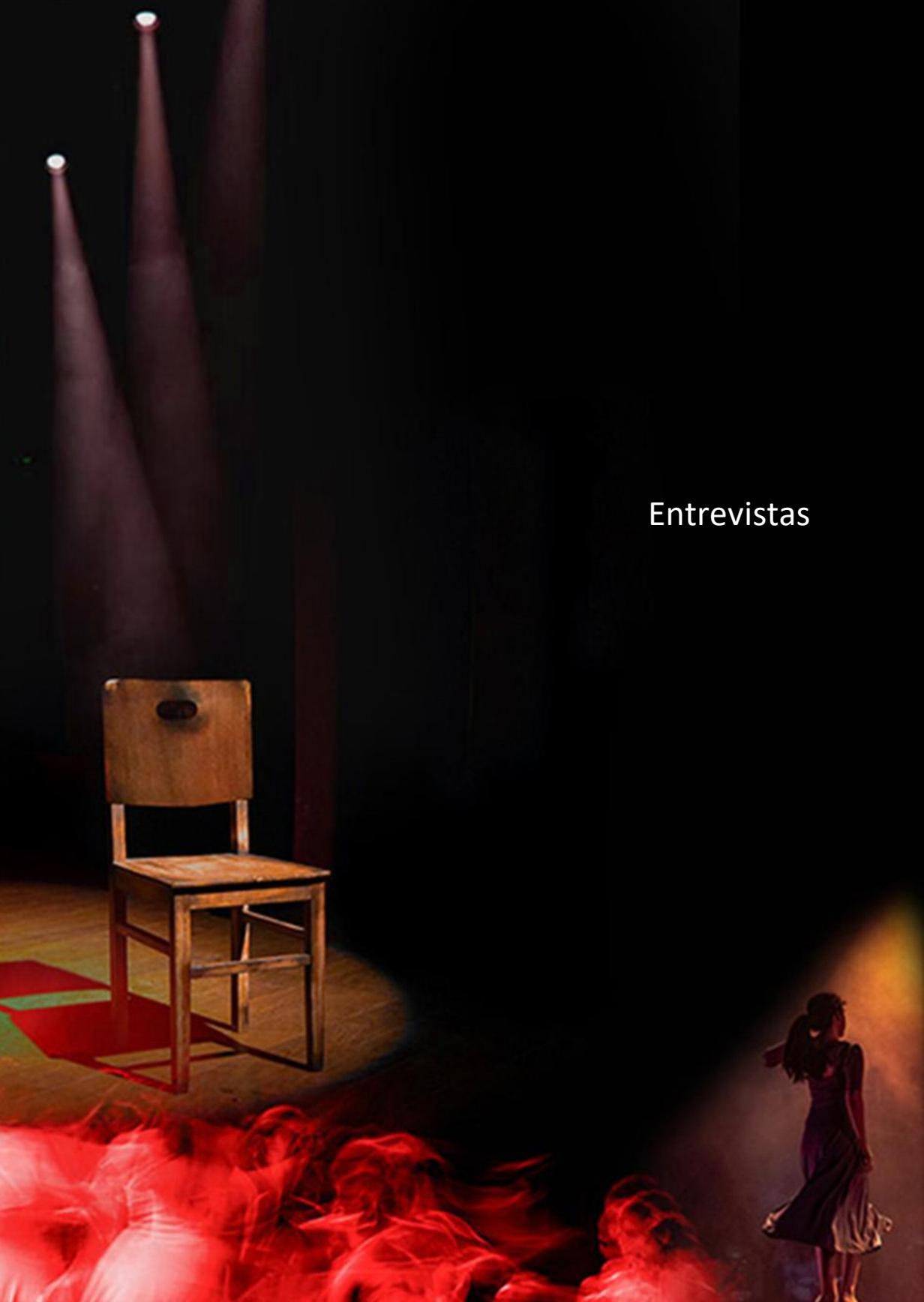
Referencias

Abuelas de Plaza de Mayo (2022). "Casa por la Identidad". *Abuelas.org.ar*, 18 abr. <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/casa-la-identidad-12>

Agamben, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archive y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

- Arreche, Araceli Mariel (2012). "El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario". *Gestos. Revista de teoría y práctica del teatro hispánicos*, vol. 27, n. 53. 9-28.
- Dubatti, Jorge (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2015). "El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)". *ILCEA*, n. 22. Disponible en: <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>
- Feinmann, José Pablo (2002). "Teatro e identidad". *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, n. 35. 85-86.
- Jelin, Elizabeth (2010). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra". Emilio Crenzel (ed.) *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos. 227-249.
- Madariaga, Pedro Abel (2012). "El origen de Teatro por la identidad en el testimonio de uno de sus creadores". AAVV. *Teatro por la identidad*. Buenos Aires: Colihue. 7-9.
- Monzonís, Carmen Azcárraga y Ricard Morant Marco (2012). "Nombres propios, Identidad y Dignidad". *Revista de Investigación Lingüística*, n. 15. 161-185. <https://revistas.um.es/ril/article/view/164621/143221>
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Silgo XXI.
- Souroujon, Gastón (2011). "Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación". *Andamios*, vol. 7, n. 8. 233-257. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000300011
- Teatro x la Identidad (2022). "Quiénes somos". *Teatroxlaidentidad.net*, 15 abr. <https://www.teatroxlaidentidad.net/quienessomos>
- UNICEF (2022). "Convención sobre los derechos del niño". *Un.org*, 18 abr. <https://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- Zangaro, Patricia (2001). "A propósito de la duda". AAVV. *Teatro x la identidad: obras de teatro del ciclo 2001*. Buenos Aires: Eudeba.

Entrevistas



Dirigir: un acto de amor. Entrevista a la directora teatral María Godoy

Directing: an act of love. Interview with the stage director María Godoy

Verónica Manzone

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

mv.manzone@gmail.com • orcid.org/0000-0002-1352-0705

Resumen

María Godoy es una artista multifacética. Además de actriz, directora teatral y coordinadora de espacios de entrenamiento e investigación actoral, ha incursionado en la danza y el canto, a lo que debemos añadir que, por fuera del arte, estudió y practica la medicina china. Ha construido su poética desde los márgenes y sustentando su teatro en el trabajo independiente y autogestivo. En la presente entrevista, Godoy conversa acerca de sus modos de creación, rememora procesos de obras singulares, revisa el vínculo dirección-actuación y da cuenta de su posicionamiento sobre el teatro.

Palabras clave: teatro en Mendoza; dirección teatral; procesos escénicos

Abstract

María Godoy is a multifaceted artist. In addition to being an actress, theatre director and coordinator of training and research spaces for acting, she has dabbled in dance and singing, and besides art, she studied and practices Chinese medicine. She has built her poetics from the margins, basing her theatre on independent and self-managed work. In this interview, Godoy talks about his modes of creation, recalls the processes of singular works, reviews the director-performer link and gives an account of her position on theatre.

Keywords: theatre in Mendoza; stage direction; scenic processes

Resulta una tarea ardua, si no imposible, describir a María Godoy con una única categoría. Podemos decir de ella que es una hacedora teatral que ha transitado tanto el rol de la actuación como el de la dirección. Hace años coordina espacios de entrenamiento e investigación actoral. También ha incursionado en otras disciplinas artísticas como la danza y el canto. A todo esto podemos añadir que, por fuera del arte, estudió y practica actualmente la medicina china.

Ha construido su trayectoria trabajando siempre en los márgenes. Su producción poética discute con aquellas concepciones tradicionales que han intentado definir qué es el teatro y cómo debe hacerse. Sus prácticas escénicas se enmarcan en un teatro periférico y se sustentan en un trabajo independiente y autogestivo. En la presente entrevista, Godoy conversa acerca de sus modos de creación, rememora procesos de obras singulares, revisa el vínculo dirección-actuación en su propia experiencia y da cuenta de su posicionamiento en el teatro.

Esta entrevista fue realizada en el mes de febrero de 2018, en el marco de mi investigación doctoral: *Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas* (2021). En la mencionada investigación, observamos y analizamos las prácticas escénicas de María Godoy desde la categoría de dramaturgia de dirección.

Verónica Manzone (VM): *¿Cómo fueron tus inicios en el teatro?*

María Godoy (MG): Comienzo con Guillermo Angelelli¹ y es con él que hago el primero de mis procesos escénicos. En algún sentido ese trabajo fue a la inversa de todo lo que he hecho. Soy muy lectora, me gusta mucho leer y tengo algunas predilecciones: Samuel Beckett, Henry Thoreau, Walt Whitman (los norteamericanos en general todos

¹ Guillermo Angelelli es actor y director teatral de Buenos Aires, fundador del Clú del Claun. Ha trabajado en obras como *Asterión* y *Arturo*, entre otras. Su práctica escénica se destaca, entre muchas cosas, por sus vinculaciones con la antropología teatral.

me gustan), también Aldous Huxley, Clarice Lispector, entre otros. En ese entonces estaba leyendo mucho a Beckett. También estaba leyendo a un autor chileno que realmente me gusta mucho, Vicente Huidobro, y empezaron a aparecer un montón de textos que me fueron llevando a un lugar. Luego me fui tentando por las partes que me conmovían mucho y por una temática de la cual quería hablar. De este modo comenzó el proceso de esta primera obra: tomé esos pedazos y, a partir del cuerpo, fueron diagramándose secuencias de acciones, el cuerpo iba trabajando con los intertextos.

VM: *Cuando hablas del texto del cuerpo, ¿a qué te referís?*

MG: A lo que el cuerpo hace. Las palabras son una forma de codificar impulsos, las tenemos para entendernos porque, lamentablemente, surgió así. La palabra es para mí como un puente de cuerpo a cuerpo. En un momento de la historia de la humanidad tuvimos que inventar una *interface* para poder entendernos; así como internet, bueno, en otro momento se inventaron las palabras. Cuando hablo del texto del cuerpo me refiero a que ese cuerpo genera su propio discurso. En aquel entonces, el trabajo con Guillermo fue a partir del cuerpo (de sus signos y de esa poética física), desde ahí fue que tomé los textos de manera muy arbitraria y los resignifiqué completamente.

Me encanta leer y vuelvo siempre a los textos que me gustan, y me da la misma emoción siempre, porque puedo leerlos siempre. Existe una cosa arbitraria cuando uno lee las palabras escritas, porque las entiende desde su propia subjetividad, desde quien uno es. Yo tengo, según mi propio condicionamiento, mi pasado e imaginación, el derecho de constituir a través de esas palabras la realidad que desee. Justamente en el teatro, que es un ese espacio del aquí y ahora, tengo todo el derecho de resignificar. Al fin y al cabo, la obra la ponemos nosotros y no otro.

VM: *Y después de esa obra ¿qué vino? ¿Cómo fueron los procesos siguientes?*

MG: Lo que paso después es que, por la vida misma, yo empecé a sentirme tentada por libros, obras que estaba leyendo y todo eso me

ha ido llevando a las cosas que fui creando. No tengo procesos volitivos, quiero decir que pienso que hay algo debajo mío que me va condicionando y yo me voy dejando llevar, es más fuerte que yo.

Pienso, por ejemplo, cuando apareció en mi vida un libro, *Nieve* de Maxence Fermine, me dije: “Bueno, es la primera obra que voy a hacer”. Nunca había dirigido una obra. Era una historia preciosa de un poeta japonés que va a buscar a su maestro de caligrafía y, en el medio, se encuentra una mujer congelada: la mujer del poeta. Lo que hice fue trabajar a partir de esa lectura, con toda la falta de respeto que me caracteriza y la reverencia, también. Una vez en un debate sobre creatividad lo dije y lo sigo sosteniendo: yo no estoy de acuerdo con pagar derecho por hacer nada con la obra de nadie. Pienso que todas esas personas que estuvieron acá en nuestro planeta, lo que más querrían es que su obra se estire por el mundo. El haberlo convertido en mercancía es una cosa posterior a ellos. Ese momento en que convertimos el arte en producto de mercado (como dice Walter Benjamin) es cuando las cosas empiezan a pudrirse.

VM: *¿Te referís a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica?*

MG: Exacto. Y me refiero a la cuestión de la ley porque en todo esto media la ley. Entonces, cuando vos decís “no me importa si vienen y me clausuran por hacer una obra sin derecho”, lo que te importa es la obra y que se muestre así. Como tampoco me interesa usar un dinero del estado para hacer una obra de teatro, sino sostenerme con el propio dinero que pueda tener. Todo eso es salir del circuito de la mercancía y entonces un montón de decisiones que pueden ser tomadas como irrespetuosas, para mí son amorosas.

En fin, retomando, de modo que tomé la obra de Maxence Fermine y la convertí en algo que se pudiera reproducir en teatro. En esa instancia comienza un proceso que puede relacionarse al anterior trabajo, *Memento Mori* (2000), pero es a la inversa porque el punto de partida era ese texto madre. Luego empiezo a trabajar con los actores, voy realizando indicaciones desde la dirección y, a partir de la acción y

el trabajo material de la obra, todo empieza a convertirse en otra cosa. Aparecen otras variables, porque le permito al actor, de entrada, que sume aquello que desea trabajar, que traiga esas cosas que tiene en la cabeza (algún texto o algo) y ahí empieza a darse la intertextualidad.

Decía que el proceso es distinto porque empieza por un libro, o por una obra, y después se abre. Finalmente cuando cierra el proceso decís: “Ah, volví al lugar de donde salí pero lo he hecho crecer, con un montón de subjetividades, con un montón de planos”.

A mí me gusta mucho la música, cuando escucho soy muy detallista y me encanta prestar atención a todas las capas de la música, y creo que en el teatro está buenísimo poder lograr todas esas capas. A través de este trabajo de investigación y de intertextualidad, las capas aparecen porque de repente espíritus tan diversos, como pueden ser Yukio Mishima y Samuel Beckett, empiezan convivir en un mismo lugar. Es maravilloso, se genera otro mundo.

VM: *Se genera una combinación que no hubiera sido posible desde otra óptica y ahí está tu subjetividad. Así, la poética no está conformada únicamente de los elementos de la trama, sino que incluye el cómo se relacionan esos elementos entre sí.*

MG: Exacto. La posibilidad de generar un tejido que se hace a partir de la subjetividad y el deseo de libertad. De la libertad para crear, porque hay que reiterarlo: tenemos toda la libertad. Lo que pasa es que el sistema ha presionado muy fuerte en nosotros para paralizarnos y para hacernos consumir. Respetar que cada uno puede ver lo que ve, que lo único que tenemos es diversidad de perspectivas, ¿no? En el teatro no podemos seguir con eso de: “esto es Shakespeare”, ¿no?

VM: *Permitirnos correr en lugares estancos y categóricos en el arte. Tal vez la pregunta podría ser: ¿cómo es Shakespeare hoy? O ¿cuántos modos existen para hacer Shakespeare hoy?*

MG: ¿Qué es lo que pasa hoy? Exacto, lo que acabás de decir. Es que el teatro cuando se mantiene en esos lugares estancos, se muere. Porque el teatro tiene que ir con los tiempos, si se queda en un lado tan

anticuado, muere. Todos los grandes artistas (esa palabra, artista, la odio), la gente que se dedica a hacer teatro, va hacia adelante.

VM: *¿No te definís como artista? ¿Cómo te definís?*

MG: (se ríe) Yo no puedo definir nada.

Ayer pensaba mucho en el género y, pensaba, “qué antigüedad”. Todo el mundo peleándose, criticando al otro, que si es trans, que si era mujer y ahora es varón, etc. ¿Por qué hay que definir así? Vengo pensando firmemente en que realmente el sistema capitalista y consumista, y la educación occidental cristiana, nos ha llevado a definirnos como si esto fuera elaborar y convertirse en una cartografía de sí mismo, es decir, como si tuviera que marcar ciertos límites: este es mi país, etcétera. A mí me cuesta un montón definirme, sobre todo porque soy una persona tentada de hacer muchas cosas: hago miles de cosas a la vez. Soy muy curiosa. Hago de todo y de manera mediocre. Eso es lo mejor de todo.

VM: *Y ¿cuáles son? Porque te dedicás al teatro, a la medicina china, entre muchas otras cosas.*

MG: Claro, hago medicina china. Estudié esta disciplina después de mucho tiempo de hacer teatro y de muchas otras labores, porque siempre he sido rebelde con la estética y la ética de mi trabajo artístico, con un cuidado muy profundo en un cierto aspecto que, por supuesto, hace que no gane plata. Tengo dos hijas y las he mantenido yo sola, tienen sus papás pero de pequeñas he sido yo la que he estado sosteniendo. He trabajado de lo que se te ocurra. Y, luego, estudié medicina china. Pero me gustan muchas cosas como te decía: me gusta cantar; cuido mi jardín; cocino (me encanta); escribo y me gusta mucho (estoy por hacer un libro), escribo cosas del teatro; hago yoga; he hecho artes marciales.

También, reitero: todo de manera mediocre. Quiero decir, que todo lo hago con fascinación y me encanta pero nunca me he esmerado en ser muy genial en algo. Siempre quiero hacer más, hacer más cosas, aprender y darles tiempo. Mis hijas se ríen cuando les digo que su mamá

es mediocre. Hasta me gusta la palabra porque habla del medio de las cosas y para mí todo sucede en el medio. Constantemente les digo a los actores: “hay que trabajar este lugar en el medio, los extremos son los mensajes contruidos, en el medio hay discurso propio”. Hablo de los espacios intermedios que para mí es donde está la carne de la vida, del trabajo, del arte, de los vínculos. Yo estoy cómoda en ese “medio” y tengo lo que he denominado “teoría de la vagancia”. Cosa que he transmitido a Kari Villalba, que es con quien trabajo en *La isla seca* (2015), y acuerda mucho conmigo. Se trata de no hacer tanta fuerza para imponer las cosas, sino dejar que la cosa vaya sucediendo. Se aplica así: se comienza a ensayar una obra, de repente pasa algo y durante seis meses no se ensaya más, luego se retoma el proceso y en tres semanas la obra hace un vuelco. “La teoría de la vagancia” es como si pudieras dejarle lugar a que trabaje el inconsciente, que es el que nos lleva a todos lados (los chinos le dicen a esto: el “alma hun”) y que está ahí todo el tiempo pulsando: muchas veces cuando escribimos y cuando hacemos teatro lo apretamos como una especie de corsé. Entonces la teoría de la vagancia te permite parar, te advierte que, para que la cosa emerja, es necesario aflojar el corsé. Eso es mucho más interesante, pienso en el fondo del mar, en ese fondo que tiene un montón de cosas misteriosas, eso es más interesante que si yo me quedo acá con lo mío. Dejar caer la piedra y esperar el tiempo que sea necesario, esto es una complicación porque no vivimos en un sistema al que le guste la teoría de la vagancia, para este sistema si no sos productivo, no servís.

VM: *En ese sentido imagino que los procesos teatrales que te interesan llevan mucho tiempo.*

MG: Siempre. Cada obra que he hecho ha tomado aproximadamente dos años. Tengo suerte de tener mis compañeros con los que hemos compartido esta posición o que, de alguna manera, han tenido deseo de algo que se asemeja a lo mío y por eso hemos podido hacer este tipo de procesos. Trabajo con actores y músicos que, además de ser talentosísimos, son muy profundos a la hora de entender el trabajo y me nutren un montón. En esto de tejer la poética, me resulta importante y lindo decir que es un trabajo que nada tiene que

ver con la verticalidad o autoridad. Yo vengo abogando siempre por un espacio de horizontalidad pleno.

VM: *Me resulta muy interesante esto que decís acerca de la horizontalidad, sobre todo si hablamos de teatro, porque sabemos que se ha ido construyendo desde distintas autoridades a lo largo de la historia.*

MG: Siempre, la vida misma es así, estamos como apretados por una autoridad. Me da terror la palabra incluso en la autoría: el autor de un libro, el dueño de, etc. Yo desde hace veinte años vengo luchando en relación a este tema, en primera instancia la lucha es conmigo misma, con mi propio ego, con el deseo de ser alguien o algo, de existir en cierto sentido.

De algún modo, he tenido esa lucidez de decir que no podía construir desde esa tradición vertical y, con el tiempo transcurrido, he podido sentirme cada vez más cómoda en este espacio de lo horizontal. Siempre he estado yendo en esa horizontalidad y esta construcción de sentido que se da en la obra, esta reconstrucción textual, esta intertextualidad, ese algo que hacemos entre todos.

En ese proceso yo simplemente soy como una especie de hilo conductor, un hilo que va enhebrando las perlas de un collar: eso es lo que hace un director nomás. Es muy hábil para saber pescar y, luego, saber combinar. Cada cosa que te va dando el trabajo de los demás es particular, única y distinta. Así tenés que estar con todo el cuerpo prestando atención porque sos la que maneja el concepto, aunque lo manejen todos, pero desde la dirección vos podés conceptualmente aunar y combinar. Para mí, en este sentido, quien dirige no es para nada el autor de todo ese trabajo, como muchos suelen decir y creer.

VM: *En ese sentido, dentro del proceso, ¿estás considerando el saber-hacer de la actuación junto con el de la dirección, como un trabajo en colaboración de algún modo?*

MG: A mí me apasiona con locura dirigir un actor, para mí el trabajo es ir llevando al otro a que eso que está haciendo fluya. Es un acto de

amor lo que pasa en ese vínculo. Y a veces yo me quejo mucho cuando voy a ver la escena local y digo acá los directores no aman a sus actores: los mandan muchas veces al matadero, no los cuidan, no los dirigen, no los acompañan. Dirigir actuación es ofrecer técnicas que ayuden a atravesar y crear mundos. No debe ser una situación de poder, porque podríamos pensar que el director se apropia de algo del actor.

VM: *Tal vez los dos roles se están apropiando algo del otro.*

MG: Claro, puede suceder así porque la actuación necesita a la dirección y viceversa. No existe el teatro si no existe esa dupla, es así.

VM: *¿Cómo elegís a con quién trabajar?*

MG: Para mí ha sido bastante fácil, porque como yo tengo una postura muy pueril frente al teatro, nunca he sido gente de teatro (ni de chica, ni de mediana, ni de nada). Empecé a hacer teatro porque sí. Estudiaba letras, me fui de viaje a Chile y lo único que hice fue mirar el mar. En ese momento me dije: “no voy a estudiar más letras y voy a hacer teatro”. Es gracioso, pero lo único que me había pasado con el teatro fue que en Introducción a la Literatura tuve que estudiar *El teatro y su doble* de Artaud. Lo leí y me dije: esto es el teatro. Tenía dieciocho años y siempre fue eso, hasta hoy me quedo con esa sensación de que el teatro para mí es eso que me pasó a los dieciocho años. Y bueno, sigo haciendo teatro así: puerilmente. Los ensayos, el proceso, todo tiene que ver con jugar, aunque todos se imaginen a un estúpido niño fronterizo cuando decimos jugar. Pero no, siempre me lo he tomado como profesional, sin abandonar lo *amateur*. En relación a eso, me gusta parafrasear a Jim Jarmusch cuando habla del amateurismo². Él dice que siempre será amateur porque siempre amaré su oficio y nunca lo hará como un profesional solo por el posicionamiento que eso supone y para tener dinero.

² Director de cine estadounidense. De su variada filmografía se destacan los siguientes títulos: *Stranger than paradise* (1984), *Dead men* (1995), *Broken flowers* (2005), entre otros.

En mi modo de trabajar nunca he pensado “para esta obra voy a convocar a tal actor o tal actriz”. En general, la mayor parte de mis obras, las he hecho con gente muy interesante que ha venido a estudiar y a entrenar conmigo en mi casa. Cuando he encontrado actores (jóvenes, nóveles o estudiantes) y me he dado cuenta de que hay algo muy interesante para trabajar ahí, les he propuesto hacer obras con ellos. Jamás he hecho una muestra de taller, estoy en contra. Me parece irrespetuoso para los nóveles estudiantes: en general la plata recaudada se la queda el profesor. Yo creo que, si hay algo interesante, hay que introducirlos rápidamente en el oficio, por eso hacemos una obra.

VM: *Es interesante porque a partir de los talleres podés tener una instancia de mucho conocimiento y acercamiento con esas personas.*

MG: Claro, en el proceso pedagógico es donde ves al otro. Lo mejor de todo esto es que cada obra refiriere a esos procesos, que no solo son pedagógicos sino también de investigación. Esto es, al menos, mi modo de trabajo porque yo deseo estar siempre descubriendo cosas.

Entonces, cuando hago una obra, la hago desde la convicción de trabajar con esas personas en particular. Eso hacía cuando tenía un volumen de estudiantes, actores jóvenes dispuestos a trabajar. Después, ha ido cambiando la historia del mundo y ya casi nadie está dispuesto a trabajar tantas horas, tantos días. El último tiempo, en las últimas obras, he estado trabajando simplemente con Santiago Borremans. Él es el actor más antiguo que tengo cerca, ha sido alumno mío desde que tiene veinte años, nos conocemos profundamente. A través de él conocí a Nella Bora y la sumamos al trabajo.

Retomando tu pregunta, nunca he elegido a actores por fuera del ámbito que tengo cerca. Si quiero armar una nueva obra siempre pienso en personas que ya sé cómo trabajan o que hemos trabajado juntos.

VM: *¿Será que esto tiene algo que ver con ese acto de amor del que hablabas antes?*

MG: Para mí sí. El vínculo es fundamental y por medio de eso es que puedo entender un concepto de familia. Justamente esto me hace pensar en la emoción que me da lo que han hecho en el Odin Teatret y cómo se conserva esa grupalidad hace cuarenta años, ese envejecer juntos. Esa idea de familia para mí es buena. Todavía con los actores con los que no me veo más y que tienen sus propios grupos, siento que tengo una familiaridad.

Como sucedió en el proceso de *Alicia en el reino del revés* (2012): tenía un solo asistente, que era el Mau Funes, necesitaba uno más, el músico venía siempre con su compañera a ensayar, porque tenía una relación muy estrecha, ella era muy encantadora, un día la miro y le digo: “¿por qué no sos vos la asistente?”. Nunca había hecho teatro ni nada parecido. Quiero decir: yo me guio un poco por el impulso que está ahí en el proceso.

Me gusta trabajar con gente joven. Cuando me encuentro con gente de mi edad, los veo muy serios y engreídos. Me gusta, en cambio, estar con gente joven, con sus nuevas maneras de ver el mundo, porque soy curiosa y me gusta a aprender.

VM: ¿Querés contar un poco cómo fue ese proceso de creación de *Alicia en el mundo del revés*?

MG: Fue así: tenía una estudiante, una persona muy inteligente que se llama Celina Domínguez —con la que sigo teniendo vínculo y ahora entrenamos juntas todos los miércoles—, y nos juntamos con ella a leer *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y a escribir a partir de esas lecturas. Escribir una obra con nuestro propio lenguaje. En ese proceso comenzamos a cruzar el material de Carroll con cuestiones de la dictadura militar, el material invoca otros materiales. Fue así que escribimos ese texto a partir de Alicia. Esa es la primera vez que tuve un texto escrito como obra y luego empezamos a ensayar. Estaba muy claro el texto dramático pero Tania Casciani, actriz de la obra, tenía toda la licencia para su accionar: ella es *clown* y trabaja desde esa libertad de improvisar; así surgió su personaje.

En la medida que fui haciendo la obra me fui dando cuenta del nivel de oscuridad que iba surgiendo y, a la vez, me di cuenta de que la mayoría de las obras que yo hago tienen un nivel de sombritud. Darme cuenta de eso fue un alivio porque siento que eso tiene que aparecer en el arte.

Bueno, no adaptamos *Alicia* al teatro, sino que desde nuestra perspectiva hicimos algo a partir de la novela de Carroll.

VM: *La resignificaron.*

MG: Claro. Lo importante es no caer en el estereotipo, que para un actor (o una persona que trabaja en el teatro) es un problema grave. El riesgo más serio es el estereotipo, incluso con las ideas que vos tenés de vos mismo, porque no sos lindo, ni feo, ni bueno, ni malo, sos una materia que va a ir adquiriendo cualidades. Pero si vos te parás arriba de un escenario y decís: “soy lindo, soy varón y etc.”, es muy complicado. Son estereotipos que incluso manejamos en nuestra propia identidad y que recién ahora los estamos debatiendo.

Estas cuestiones son peligrosas para un actor. Entonces: desnudo. Como decía Stanislavsky, “no solo dejen afuera los zapatos, dejen también el día, los recuerdos, lo que pasó, cómo discutieron con su mujer, con su hijo, con su perro”. Yo pensaba: cuando en el ensayo te podés correr de toda la cuestión estereotipada y solemne, la cosa se vuelve genial.

La otra vez fui al Independencia, a ver la banda en la que toca mi hija; entré a ese espacio que hacía mucho que no iba e inocentemente me senté. De repente, fue muy lindo lo que me pasó, me di cuenta de que en ese momento el teatro, y su arquitectura, me estaba haciendo acordar a un palacio o una iglesia. Entonces entendí muchísimas cosas: entendí por qué no añoro ese espacio... No es que diga que no me interesa, sino que por primera vez comprendí que ese espacio me habla de algo con lo que yo estoy en conflicto, muy seriamente en conflicto. Y eso tiene que ver con el lugar en donde se ha puesto al arte, un lugar solemne como si fuera para obispos y monarcas. Es nuestra labor

bajarlo de ahí y, junto con esa acción, bajar todo lo demás: la autoría, por ejemplo.

VM: *Si me detengo en esto último que decís acerca de la autoría pienso en que algo de eso aparece en el proceso de La Pieza Oskar (2014) que trabajaron con textos de Federico García Lorca, ¿verdad? ¿Cómo fue ese trabajo?*

MG: Fue hermoso, nos amo a Santiago y a mí en ese proceso. Porque empezamos diciendo: “qué genial es *La casa de Bernarda Alba*, pero todo el mundo la ha hecho y más o menos parecida”. Entonces dijimos: “convirtámosla en un monólogo”. Para nosotros, el dramaturgo en esa obra claramente está poniendo las cosas que él diría, y por eso empezamos a colocar todos los textos en boca de un solo personaje, construimos un monólogo, cosa que nos pareció de lo más genial y divertido, un juego tal vez, pero quedó.

Luego Santiago estudió el texto y empezamos a ensayar. Después de un tiempo de trabajo empecé a decir: “esto no lo digas”, “esto tampoco”. En los ensayos comprendí que no hacía falta decir casi nada. Luego, pensé: esta obra hay que hacerla dentro de una pieza. Yo tenía una pieza vacía en mi casa porque mi hija se había ido a vivir sola. Nos metimos en esa pieza con Santiago. El proceso nos fue llevando solo, y cuando estábamos en ese espacio fue más claro: alguien encerrado en una pieza queriendo salir. Ahí fue: no más texto, no nos hace falta el texto.

VM: *¿Y ahí dejaron de usar ese monólogo que habían escrito?*

MG: Totalmente, lo dejamos de usar.

VM: *¿Y qué pasó después?*

MG: Empezamos a trabajar en la pieza con las acciones que ya veníamos trabajando. Hacíamos algunas cosas en una cama, unas secuencias de circulación que le había marcado y que eran muy teatrales, todavía. Cuando nos metimos en la pieza todo tomó otra profundidad, incluso empezamos a tener conversaciones de su propia condición homosexual, sobre su familia, su madre, su vida. Un

intercambio casi inevitable cuando un director y un actor empiezan a trabajar en profundidad. Yo estoy segura que, salvando distancias, entre Grotowski y Cieslak³ ha habido un vínculo parecido al que yo tengo con Santiago. El vínculo director-actor es maravilloso: es un entrar en el otro.

Al ingresar a trabajar dentro de la pieza con los pocos contenidos que teníamos, nos fuimos dejando llevar: poníamos fotos en la pared de Tesla, descubrimos que a él le gustaba Tesla, entre otras cosas. Se empezó a abrir un mundo, empezamos a trabajar a oscuras y con la oscuridad. Apareció la infancia de los dos. Empezamos a llenar la pieza de cosas y eso fue interesante.

VM: *Por un lado, un trabajo de descarte del texto pero, por otro lado, la acción de llenar de cosas ese espacio vacío.*

MG: Cada uno traía lo que quería: cosas de la infancia, de las hijas, de cuando niños. Todo empezó a significar algo porque había muchas historias y la obra se iba poniendo más espesa y más espesa. A mí el montaje es una cosa que me gusta mucho, me gusta mucho el cine. El teatro no me gusta tanto, porque no entiendo mucho cómo está planteado, como yo nunca fui al teatro de niña... Mi mamá nunca me llevó. Ella era cantante profesional, vengo de una familia llena de artistas, pero nadie había hecho teatro. El teatro era algo que no existía para nadie en mi casa. A veces voy a ver teatro y pienso que lo que hacemos nosotros quizás se llama de otra forma; a algunos incluso no les parece muy bien lo que hacemos. Pero bueno, yo tengo esa pasión por el montaje: tenés esto, esto y esto, dependiendo de cómo lo combines y montes va a significar esto o aquello. En el cine lo llaman montaje. Yo me considero buena montajista, creo.

Todo este mundo que iba apareciendo en los ensayos y encuentros con Santiago se iba poniendo cada vez más espeso. Fue muy natural

³ Se refiere a la relación escénica entre el gran director Jerzy Grotowski y, quien se dice era su actor predilecto, Ryszard Cieslak. De esa vinculación se crea una de las piezas más reconocidas del director polaco: *El príncipe constante*.

esta acción de poner una cosa junto con otra. Por ejemplo: siempre nos había gustado la canción de *La sirenita* que usamos en la obra, de ahí empezamos a hablar de las sirenas. Las asociaciones fluían: yo recordé al hijo de una amiga mía que se vestía de sirena cuando era chico, se metía en la bañadera y se envolvía las piernas con una toalla, y jugaba a ser sirena.

Ninguna cosa es caprichosa: en nuestros trabajos, cada cosa que está ahí es una penetración. Esto me parece muy importante, a la hora de montar una obra hay una cosa con la que soy tajante y es que no me gustan las cosas caprichosas puestas arriba del escenario, no ponemos cosas porque queden bien. Todo lo que está puesto arriba del escenario significa algo, muy importante, simbólico para nosotros o para el personaje que hace la historia. No importa que vos no lo sepas porque, como dice Eugenio Barba, ese es el secreto del actor. Nadie sabe la historia de *La sirenita*, pero es lo que hace que, cuando Santiago pone *play* al tema de *La sirenita*, le surjan diferentes emociones a las cuales hemos llegado a través de un trabajo profundo. Todo eso forma parte del trabajo, de la construcción de la escena, todo se resignifica, incluso *La sirenita*.

No puedo trabajar de otra manera, yo necesito que tengamos ese espacio. Tenés que amar a ese actor o actriz, te tiene que fascinar. No lo podés abandonar, hay muchos actores abandonados, que los mandan al muere, con textos que no entienden, los dejan decir cosas que te das cuenta que no entienden. La culpa no es del actor. La importancia de un punto, una coma. Como suele decir Rubén Szuchmacher: que el actor explote.

En ese intermedio, entre estos opuestos y tensiones, están los detalles. Ayer escribía eso, podemos vivir *a grosso modo* o podemos tomarnos el riesgo de vivir en detalle. Para mí es lo distintivo. A la hora de escribir la secuencia, desde lo físico también, saber que no es lo mismo estar acá o estar en otro lado.

VM: *Como espectadora puedo decir que, en La pieza Oscar, es difícil dejar de ver a Santiago porque su presencia es increíble y porque*

realmente él hace de su actuación un acto extremadamente efímero: si te desvías un segundo te perdés una mirada o algo singular.

MG: Santiago maneja el detalle a la perfección.

VM: *También la pieza, como espacio, estaba plagada de detalles. Esto hace que quien expecta deba elegir qué mirar.*

MG: Todo significa algo. Es algo lindo que acabás de decir. Una vez intentaba explicar eso a otra persona: me caracterizo mucho por eso, por no separar en escenas, no separar por entradas y salidas, y esta persona, a modo de crítica, me decía: “me pierdo”. Mi contestación en ese momento fue una que todavía quiero seguir dando: “cuando yo estoy acá, sentada frente a vos, te estoy mirando a vos, elijo mirarte a vos y me pierdo todo esto que va a pasar alrededor, al mismo tiempo lo siento y me afecta. Todo eso construye este momento”. Y eso, ¿sabes qué hace? Hace del espectador alguien activo porque quizá no sabe qué pasó al lado de lo que miraba, pero lo entiende igual.

Ahora estoy obsesionada por el primer plano de la cámara, estoy haciendo una obra toda de primer plano y plano corto, no va a haber esa multiplicidad, no te va a quedar otra que mirar eso, pero bueno son opciones y elecciones estéticas. Pero eso es interesante también.

VM: *En relación a este nivel de detalle se viene a mi mente la partitura de actuación de Santiago en Blancanieves. Una mujer incomprendida o el síndrome del espejo (2012).*

MG: Así lo hicimos, de manera minuciosa porque la única forma de poder narrar eso en una sola persona, y no caer en un estereotipo horrible que sea un bochorno, es realmente trabajar el detalle con locura. La partitura es algo que también respetamos mucho. Por ejemplo, vos vas a ver *La isla seca* y te va a parecer que es muy laxo todo, pero está todo construido con una partitura precisa. Cuando hice *Juana Azurduy* (2009) para la Municipalidad, un proceso extraño para mí porque no suelo trabajar nunca de ese modo, yo dije “me voy a salvar” y me hice una partitura de escena. Yo para todo hago una partitura. Es el esqueleto, esta carne (este cuerpo) es lo que vos ves

pero, si yo no tengo esqueleto, se desploma. Se cae sin forma. Lo mismo pasa con la partitura, aunque la gente tiene ideas raras sobre eso, como si la partitura fuera una coreografía, y no lo es. La gente no sabe por qué se emociona cuando vos ponés la mano, mirás la taza y llorás. Toda esa secuencia como actriz te llevó tiempo de investigación, tiempo para encontrar las líneas que sostienen eso. Aunque nadie se entere porque es secreto.

VM: *¿Esto se puede relacionar con la noción de subtexto de Stanislavski?*

MG: Sí, y que no tiene que ver con las palabras, tiene que ver con un devenir y con una construcción de ese devenir.

Hablando de Stanislavski, yo trabajo con mucha obsesión la línea de pensamiento de las circunstancias dadas. Son una maravilla cuando las entendés. Muchas veces pasa que la gente no comprende bien de qué se trata. Yo misma no entendía, lo entendí dirigiendo actores. Por ejemplo, una línea de pensamiento interesante, una circunstancia que le decía a Santiago: “Mirás por la puerta y ves un Falcon arrancar. Si se tiene en cuenta la circunstancia dada, aparece inmediatamente la línea de pensamiento. Una cosa inteligente es que vos no lo describas, es decir, no me pongas cara de preocupación. En vez de explicarme la preocupación, cuando vos digas el primer texto, ahí va a estar la preocupación porque se sostiene desde la línea de pensamiento. Pero bueno, hay confusión con estos maestros muchas veces.

VM: *¿Te referís a la formación con respecto a estas teorías?*

MG: Claro, hay mucha mala lectura, mala interpretación de estas ideas. Y así forman a los actores. No lo digo soberbiamente, yo no sé nada, lo único que sé es que ellos tampoco saben pero actúan como si supieran. En ese sentido, en mi práctica personal, soy muy respetuosa de las técnicas y de aquellos que las transmiten, jamás se me ocurriría decir que soy profesora de una cosa que no haya pasado personalmente por el cuerpo. En la escuela enseñan muchas cosas de las cuales a veces solo se tiene una vaga idea de lo que son.

Yo, bueno, ya lo sabés, estoy al margen de todas esas formaciones. No soy la única. Mendoza tiene algunos viejitos que hemos sido totalmente *punk* y la hemos sufrido. Creo que ahora es un buen momento para que los que vengan puedan correrse más de la norma y sufrir menos. Hay que pagar un alto precio por estar en la periferia. Nosotros lo hemos pagado, lo digo con honra, siempre en las sombras. Es una cosa muy fuerte y pienso que debería existir un cruce distinto entre la academia y quienes hacemos arte desde la periferia. Sigue existiendo mucho prejuicio. Y esto es de todos los lados, claro.

El otro día fui al Festival de Nuevas Tendencias, vi un espectáculo y mi primera reacción fue la del juicio y, a los cinco segundos, pensé que el hecho de que una persona esté arriba exponiendo su humanidad es suficientemente increíble como para que yo sienta una reverencia total por lo que está haciendo. En este sentido puedo pensar la idea de una ética estética, como siempre le digo Santiago, que no es otra cosa que de la que habla Stanislavski, y es lo que tomó de él Galina Tolmacheva en un librito muy pequeño.

VM: *Volviendo a las obras, me interesa saber cómo fue el proceso en Blancanieves. Tengo entendido que trabajaron con el cuento clásico.*

MG: Lo primero que puedo decirte es que ese proceso es eternamente largo; empieza cuando Santiago inicia los entrenamientos conmigo hace muchos años atrás. En sus secuencias usaba unos poquitos textos de *Blancanieves*. Algunos textos eran del cuento y otros eran de diversos lados. Pasó el tiempo, se fue a Buenos Aires y perdimos contacto, y él siguió con la idea de trabajar este material y hacer una obra. Una de las veces que vuelve de allá, me cuenta que ha organizado algo de esa obra y que ha practicado algunas cosas con Angelelli. “Mostrame”, le dije. “¿Por qué no hacemos de una buena vez esa obra?”, me dijo. Y así fue: empezamos a trabajar como siempre a partir de secuencias, pedacito por pedacito. Santiago eligió y seleccionó los textos, yo no metí ni un solo bocado, pero sí ayudé a organizar el material en el espacio y en el tiempo, o sea, qué tipo de espacio, qué

tipo de tiempo, qué tipo de clima, el cuidado de la secuencia, etc. Así se empezó a armar un tejido.

VM: *¿Qué tiene Santiago que no tienen otros actores?*

MG: Santiago tiene una capacidad, la capacidad máxima que tienen solo algunos actores, que es la de ser inclasificable. Es capaz de hacer cualquier cosa. Una libertad moral y de las buenas costumbres, una especie de descreimiento absoluto de lo que el sistema y lo hegemónico te marca, que lo tiene desde que es muy chico. Tenemos mucho en común, cosas que nos reúnen. Tiene una disconformidad y un enorme disgusto con la ley y, para mí, eso es fundamental en un actor. Es brillante, inteligente, sensible, pero sobre todo tiene esa amplia libertad de no ponerse en ningún lugar específico. Un altísimo manejo de la ironía. Técnicamente es excelente el trabajo con la voz, clarísima conciencia de lo que es una secuencia bien ejecutada, suficiente nivel de obsesión (otra cosa con la cual me identifico). Y, sobre todo, Santiago es una carne viva.

VM: *¿A qué te referís con eso último?*

MG: Es algo que está vibrando a costa de lo que sea, a costa de sufrir como la misma mierda, a costa de atravesar cualquier frontera. Eso tiene él que hace que a mí me guste estar con él, trabajar con él. Y me he cruzado con algunos actores que tienen eso, no muchos la verdad. Lo que pasa es que es un riesgo muy grande vivir así, fuera de la norma, alejado de la ley. Es de un vértigo terrible. Viste esa gente que uno dice “qué tiene”, es algo que va más allá, es una condición singular de estar en el mundo. Santiago lo tiene. Con todas sus contradicciones, como todos.

VM: *Y a vos ¿qué te obsesiona?*

MG: A mí me obsesiona mucho el manejo con la luz en el espacio y la creación de climas, sí, me obsesiona la luz. En todas las obras para mí la luz ha sido un elemento fundamental. También me pasa esto en mi vida cotidiana: me detengo a ver cómo cambian las cosas cuando cambia la luz. Por ejemplo, me pasó en Berlín... Fui a ver una obra de

Rembrandt, me paré delante de un cuadro y empecé a llorar, lloré toda la muestra (me acuerdo y me da por llorar ahora). Había algo en la luz en esas pinturas que producía algo fuerte en mí.

En mis trabajos, es toda una decisión la luz, es algo que investigo, que exploro. No me gustan las luces generales, a menos que haya luz natural, como en dos obras que hice de día. Pero después jamás he puesto una luz general. La luz y las sombras, en el trabajo de los actores, son mi obsesión. El delante y el detrás; entender que hay cosas que están a la vista y hay otras que no se ven, pero que pueden aparecer en cierto momento; la luz con la que el actor aparece, el volumen que la luz le da; las líneas que trazan en el espacio.

También hay un sustrato sórdido que entiendo que tengo, o sea, sé que hay lugares que hablan de una cierta disconformidad, cosas que no me gustan desde muy chica y vuelvo siempre a ese lugar. En todas las obras que hago me meto en un lugar que se ve que me perturba. Es perturbador, tiene algo de dolor, pero no es algo conceptual, más bien es algo carnal. No te lo puedo describir con las palabras porque todavía no lo comprendo muy bien, solamente sé que voy siempre a ese lugar. Haga la obra que haga termina yendo a un mismo fondo que intuyo tiene que ver con la infancia.

De niña escribía obras de teatro, hacia cosas oscurísimas, ese fue mi primer acercamiento al teatro, aunque no supiera que estaba haciendo teatro. Tengo una obra escrita, que aún conservo, que tiene actos y escenas, pero de dónde lo saqué no sé. En la infancia para mí ha habido una incomodidad que no logro resolver y creo que no la voy a resolver nunca.

VM: *De algún modo debe servir como pulsión.*

MG: Es eso, es algo que está pulsando adentro, que esta desordenado y no termino de darle forma. No quiero darle forma, no me gusta el psicoanálisis, no me gustan esas cosas. La única manera que he tenido de darle forma a una especie de dolor ha sido con el arte, donde todo se revierte y se convierte en pura vida. Muchas veces digo, sin ninguna arrogancia de querer hacerme la estrella, que de verdad yo

creo que el teatro me ha rescatado bastante de la locura. Me ha permitido bucear en la incomodidad desde otro lugar. Te lo digo y me emociona, porque es en el teatro donde he podido hacer de la incomodidad mi hogar; de un disgusto, un lugar productivo. Como la flor de loto, que sale del barro.

En consecuencia: no puedo dejar de hacer teatro. Me fui a trabajar a la repostería, regalé todos los telones, saqué todo lo que tenía en mi casa, dije “nunca más hago teatro”. Un año después estaba haciendo teatro. No lo puedo dejar de hacer. Si no lo hago no sé qué me va a pasar, esa es la verdad. Puede leerse como una contradicción, porque es algo hermoso y también sufrido. Pero es una salvación. Por eso, mi gratitud hacia las personas que se han acercado y han confiado, que me han entregado su energía y su tiempo para poder hacer esto que hemos hecho juntos. Siento que mi vida se ha enaltecido con eso, considero que el teatro me ha permitido tener una vida mejor, porque gracias al teatro todo lo miro. Miro todo, todo me conmueve, todo se convierte en algo. El otro día la veía a mi mamá guardar unas cosas en una bolsita de plástico para irse a trabajar, como una merienda, vi las pantuflas al lado de la cama, y eso significó algo, me entró una emoción muy pura. Y pensé que si no estuviera atravesada por el teatro yo no tendría esta capacidad de mirar.

Creo que a la gente que amo es la gente que he podido mirar con esa fuerza. Santiago, que me preguntabas, tiene esa capacidad de mirar.

Toda esta conversación con vos me hace pensar en que estos escritores y pensadores que hemos mencionado, la gente y los actores que a mí me interesan, son esos que están atravesados por una pulsión o pasión, que puede ser tanto de vida como de muerte, y que es indiscutible. Bueno, tal vez, muchos de los que amo leer y me conmueven han terminado mal sus vidas, pero estoy segura, como le decía a Santiago el otro día, nosotros tenemos que hacer por nosotros mismos algo un poco mejor que ellos. Digo, trabajarlo simbólicamente.

Y sí, debo admitir que las personalidades que me convocan son las que han corrido el riesgo de cortarse una oreja.

En esto que te decía antes, de la familiaridad que podés generar con quienes trabajás, vuelven a mi memoria tantas personas con las que he compartido y con quienes estoy profundamente agradecida. Esto es importante. Entonces, recuerdo a Guille Angelelli cuando me dijo una vez: “demasiada voluntad”. En su momento lo entendí con la mente y han tenido que pasar diecisiete años para que esas palabras encarnen. Y por eso, siempre pienso en términos de familia, porque nunca voy a renegar de Guille, porque él es como un padre, y quisiera yo haber sido como una madre para aquellos que han atravesado mis lugares de trabajo. Porque es cierto que no es nada importante esto que hacemos, pero a la vez es fundamental. Es una paradoja.

Referencias

- Artaud, Antonine (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA.
- Barba, Eugenio (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: International School of Theatre Anthropology.
- Benjamin, Walter (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Madrid: Casimiro.
- Carroll, Lewis (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Ediciones del sur.
- Fermine, Maxence (1999). *Nieve*. Barcelona: Anagrama.
- García Lorca, Federico (1993). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Colihue.
- Stanislavski, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba.
- Tolmacheva, Galina (1953). *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la “ética” de Konstantin Stanislavsky*. Mendoza: Ministerio de educación, Universidad Nacional de Cuyo.

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares: *Boletín GEC* considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors](#) y [Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondeboisillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto. <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación <https://sfedora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?”

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recupero ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élica Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviev. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor: Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de “Boletín GEC”, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

- Título.
- Título en inglés.
- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.
- Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

- Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).
- Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
- Remisiones a la bibliografía:
 - Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).
 - Si el autor no se menciona en el párrafo, se incluye en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).
 - El punto se coloca después de la referencia parentética.
 - Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].
 - Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
 - Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).
- Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). Título. Subtítulo. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Artículos en libros de varios autores o en actas

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro*. *Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Artículos en revistas impresas y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

Artículos en diarios impresos y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Sprengelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html>



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.