

A photograph of a person from the waist up, wearing a yellow and green patterned dress with a belt featuring a large circular buckle. They are also wearing a red jacket over their shoulders. The background is dark.

I JoAE-IHAAA

I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA, UNLP)

1º Jornadas de Investigación en Artes Escénicas / Cristian Franco-Tuñón ... [et al.] ; compilación de Gustavo M. Radice ; Germán Casella ; María Guimarey editado por Natalia Ailén Carod ; María Eugenia Bifaretti ; Pablo Ceccarelli. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2240-3

I. Jornadas. I. Franco-Tuñón, Cristian. II. Guimarey, María, comp. III. Radice, Gustavo M., comp. IV. Casella, Germán, comp. V. Carod, Natalia Ailén, ed. VI. Bifaretti, María Eugenia, ed. VII. Ceccarelli, Pablo, ed.

CDD 792.071

Actas I JoAE - IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA, UNLP)

14 y 15 de julio de 2022

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

Comité científico

Dr. Gustavo Radice

Mg. M. de los Ángeles de Rueda

Dr. Jorge Dubatti

Lic. Silvia García

Mg. Natalia Di Sarli

Dra. Natalia Matewecki

Lic. Nora Lia Sormani

Comité organizador

Mg. Germán Casella

Esp. María Guimarey

Lic. Natalia Carod

Prof. M. Eugenia Bifaretti

Lic. Pablo Ceccarelli

Participaciones especiales

Dr. Gustavo Radice (IHAAA-FDA-UNLP)

Dr. Jorge Dubatti (IAE/FILO-UBA)

Lic. Nora Lía Sormani (IAE/FILO-UBA)

Prof. Jazmín García Sathicq (ETLP)

Prof. Carolina Donnantuoni (ETLP)

Dra. Mariana Sáez (ETLP/FDA-UNLP/ IdIHCS-CONICET-UNLP)

María Soledad Marciani (Artes del espectáculo, Università di Bologna)

Imagen de las jornadas

Registro de montaje *Variaciones en dos menor* dirigido por María Guimarey (Bilbao, 2012)

ISBN 978-950-34-2240-3

La presente es una edición del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

AUTORIDADES UNLP

Presidente de la UNLP

Dr. Martín López Armengol

Vicepresidente del Área Académica

Dr. Fernando Alfredo Tauber

Vicepresidente del Área Institucional

Dra. Andrea Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTES

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan P. Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretaría de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretaría de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Director del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte

Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Dr. Daniel Belinche

Subdirectora del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte

Argentino y Latinoamericano (IPEAL)

Lic. Verónica Dillón

Director del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Dr. Gustavo Radice

Subdirectora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA)

Mag. Marcela Andruchow

Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Producción y Contenido Audiovisual

Prof. Martín Patricio Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. José Gallo Llorente

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Es para mi una gran alegría dar introducción a las Actas de las I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (I JoAE - IHAAA), de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como director del Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas (GEAE), tengo el orgullo de acompañar a un gran conjunto de investigadores, becaries y tesistas interesados en los ejes de la teatralidad poética, la territorialidad y las epistemologías feministas y disidentes. Este es un ámbito exclusivo para el desarrollo de la investigación, con el objetivo de avanzar sobre líneas de problematización y abordaje teórico sobre las artes escénicas. Nuestra base es interdisciplinaria, pues el GEAE es una extensión de un área específica del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA-FDA, UNLP). Por tanto, presento a las I JoAE-IHAAA como un espacio no sólo de intercambios teórico-prácticos, sino también como un territorio de intervención político-epistemológico sobre nuestras propias formaciones. Es decir, un presente enteramente multidisciplinar, donde los aportes de la historia del arte, las artes visuales y los estudios de género y sexo confluyen en un lugar de discusión donde se quiere promover el saber hacer. Estas Jornadas han sido una puerta de entrada y un llamamiento a todos los teatristas que hicimos nuestras carreras de grado y posgrado en la Facultad de Artes, para compartir pensamientos, impresiones y problematizaciones. Pero también fueron un lugar de contraposiciones activas, (re)encuentros y confirmaciones sobre lo que aún falta por recorrer en los caminos de investigación en el área que nos convoca.

Por razones como éstas, auguro nuevas ediciones de las Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del IHAAA, invitando a toda nuestra comunidad académica a aportar sus tensiones y miradas sobre cómo organizamos política y poéticamente nuestras corporalidades en el espacio escénico.

Mg. Germán Casella
Director del Grupo de Estudios sobre Artes Escénicas (GEAE)
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes
Universidad Nacional de La Plata

Desde hace varios años, la producción de conocimientos al interior de la Facultad de Artes de la UNLP ha ido incorporando nuevos horizontes disciplinares, perspectivas y enfoques, que se orientan hacia otros campos del saber-hacer artístico y epistemológicos. En el caso de las artes escénicas, se han desarrollado proyectos de investigación, trabajos y publicaciones que abordan esta zona de producción poética y de organización política de la mirada como área de conocimiento específico y con marcos conceptuales propios. Así, la producción de trabajos científicos dedicados a las prácticas escénicas redefinió y amplió además, el perfil de lxs investigadorxs y sus problemáticas, generando la necesidad de abrir espacios de encuentro que permitan el intercambio desde aquellos marcos propios y en diálogo con las actuales perspectivas críticas feministas y disidentes. Las I Jornadas de Investigación en Artes Escénicas (JOAE) tienen como objetivo favorecer ese intercambio, propiciando un ámbito de encuentro entre teatristas, docentes y toda la comunidad interesada en las artes escénicas que, a su vez, amplíe los límites del ámbito específicamente académico. A partir de una convocatoria inclusiva y promoviendo, como se dijo, perspectivas de abordaje críticas y actuales, se incluyeron entre las ponencias trabajos provenientes de universidades y centros de investigación, institutos de formación terciaria y de diversos actores del hacer teatral local, nacional e internacional con una mirada amplia y diversa.

Comité Organizador

ÍNDICE

Mesas de discusión

«Escena(s) y Objeto(s)»

Cristian Franco-Tuñón (UBA) «Aproximación a una proxémica con objetos. Operatorias objetuales en la configuración, reconfiguración y desconfiguración del dispositivo escénico» / **pp. 10-15**

Loreana Fries (UNA) «Bitácora sobre el proceso creación/producción compositiva con objetos» / **pp. 16-23**

Cecilia E Levantesi (UNA) «Acerca de La Ribot y desviaciones: una mirada puesta en los objetos en tanto exceso y transgresión» / **pp. 24-32**

«Procesos, Registros y Técnicas»

Pablo Ceccarelli (IHAAA-FDA-UNLP) «Una interfaz experiencial» / **pp. 34-39**

Carlos Uncal (BBA/FDA-UNLP) «Retrospectiva diagnóstica del aporte al circuito escénico platense del Centro Cultural El Escudo, durante su gestión 2006-2021» / **pp. 40-46**

Agustín Lostra (FDA-UNLP) «Fantasmas aullando La memoria – aullido y la actuación – médium en museo ezeiza» / **pp. 47-54**

«Teatro y Pedagogías»

José H. Arrese Igor (IHAAA-FDA-UNLP) «Enseñanza y producción escenográfica en la post pandemia» / **pp. 56-61**

Verónica Gómez Toresani (IHAAA-FDA-UNLP) «Las cualidades expresivas de la luz en la construcción escénica La experimentación y la observación de las cualidades expresivas de la luz como ejes rectores del Diseño de iluminación» / **pp. 62-69**

«Gestión y Gestiones Teatrales»

Mariana Moreno (IHAAA-FDA-UNLP) «Encarnar una cita: el espíritu masottiano en invocar el acto» / **pp. 71-77**

María A Farina, Gustavo Basso (Cátedra de Acústica Musical / IPEAL-FDA-UNLP) «Acústica, arquitectura e historia de teatros de ópera y auditorios» / **pp. 78-86**

Elisa D'Agustini (IHAAA-FDA-UNLP) «El Vestuario en el Ballet: Variantes del Tutú Clásico» / **pp. 87-94**

Macarena Díaz Posse (FA-UNICEN/ETLP/FDA-UNLP) «Síntomas discursivos contemporáneos. La experiencia de observar “Ansío los Alpes 3. Así nacen los lagos. El paisaje y la lectura”» / **pp. 95-102**

«Teatro, Género y Disidencias (Parte 1)»

Natalia Carod (IHAAA-FDA-UNLP): «Cuerpos violentados ¿Cómo representar la violencia de género en las artes escénicas?» / **pp. 104-108**

María Guimarey (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP): «La «mujer» como efecto de sentimientos y emociones. Reseñas teatrales del «Festival de la Mujer» de la Comedia Municipal de La Plata (2014-2020)» / **pp. 109-116**

Leonardo Huici Capra (DAD/UNA-IDAES/UNSAM) «(Des)Tejer escenas de masculinidad hegemónica» / **pp. 117-123**

«Teatro, historias y archivos»

María Victoria Trípoli (CONICET/ISTeC-FH-UNMdP/IHAAA-FDA-UNLP) «Acción, cuerpo y memoria: estudio de acciones performáticas en torno a la inundación de la ciudad de La Plata» / **pp. 125-132**

María Eugenia Bifaretti (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP) «Punto de partida. Desde los archivos personales hacia la(s) historia(s) de las artes escénicas platenses» / **pp. 133-140**

Mercedes Santoro (UNICEN) «Espacios de legitimación de las escenas locales hacia el interior del país» / **pp. 141-148**

«Teatro, Género y Disidencias (Parte 2)»

Juan Pablo Rojas (TECC-UNICEN) «Teatro y disidencias. Desentramando el mito de Kassandra y su trágico destino» / **pp. 150-156**

Mariano Greco (ETLP) «Escenas teatrales de la disidencia sexual platense durante la década del 2010» / **pp. 157-165**

Pilar Alfaro (IIEAC-UNA) «La performatividad del cuerpo montado: lazos afectivos en Trabestia» / **pp. 165-171**

Mesa

«Escena(s) y Objeto(s)»

APROXIMACIÓN A UNA PROXÉMICA CON OBJETOS OPERATORIAS OBJETUALES EN LA CONFIGURACIÓN, RECONFIGURACIÓN Y DESCONFIGURACIÓN DEL DISPOSITIVO ESCÉNICO

Cristian Franco-Tuñón (UNA)
franco.tunon@gmail.com

RESUMEN

El siguiente trabajo intenta reconocer las operatorias objetuales con las que el dispositivo escénico se configura, reconfigura y desconfigura. En el marco del estudio de la utilización de objetos en la danza, nos interesa aquí enfocarnos en el uso de objetos que generan modificaciones en el espacio escénico. ¿Cómo opera el objeto sobre el espacio?, ¿Cómo el dispositivo escénico es transformado por esta operatoria objetual? Vamos a analizar aquí el uso de objetos como caballos de Troya. Un medio para introducir al espectador al espacio escénico o para meter al intérprete en el del espectador. Un medio para colisionar el dispositivo. ¿Cómo estos objetos se modifican para tal empresa? Para todos estos interrogantes vamos a analizar obras que utilizan los objetos de esta manera, que llamaremos dinámica, y vamos a poner el foco en cuales son las operatorias objetuales que realizan para llevarlo a cabo. Las obras seleccionadas como parte del corpus, “Todxs tenemos un pelo” de Lucía Giannoni y “La vida misma es un encantador artificio” de Candela Mosquera, serán utilizadas para llevar adelante este análisis que llamamos: una aproximación a la proxémica con objetos. La proxémica, disciplina que estudia el uso del espacio en la comunicación, será evocada para estudiar las consecuencias del objeto dinámico en el espacio de las obras de danza. Con todo, intentaremos alcanzar conclusiones acerca de, como mencionamos, cuales son las operatorias objetuales con las que interviene el dispositivo, cuales son las consecuencias en el objeto de tales incidencias y, finalmente, como la participación del público, mediado por los objetos, opera en tales consecuencias.

PALABRAS CLAVES

objetos; danza; teatro; dispositivo escénico; espacio

INTRODUCCIÓN

Las artes del movimiento, se podría decir, terminan por donde empiezan: el cuerpo. El recorrido se vuelve infinito. El cuerpo es la herramienta creadora de la obra y la obra al mismo tiempo. Materia prima y producto final. Principio, medio y fin. Con él se teje el espacio y la conjunción arma el dispositivo. Ahora bien, ¿qué sucede con ese dispositivo cuando además del cuerpo se utilizan objetos? Intentaremos reconocer cómo afecta la utilización de objetos en la construcción de un dispositivo escénico y como, también, en la modificación del mismo. Para ello analizaremos las obras citadas y trataremos de diferenciar las operatorias con las cuales la utilización de objetos incide sobre el dispositivo escénico de una obra de danza.

Para dar comienzo a este análisis dejaremos en claro que el concepto de dispositivo que aquí utilizaremos es referente a un todo en materia de puesta en escena. Con él estaremos hablando del espacio escénico, del espacio del público y del de los intérpretes. De la materialidad de la obra en su totalidad: “un artificio destinado a tener un resultado” (Traversa, 2001, p. 233). El dispositivo como un “lugar soporte de los desplazamientos enunciativos” (Traversa, 2001, p. 240). Utilizaremos el concepto de dispositivo basado en las ideas de Oscar Traversa, a sabiendas de que el semiólogo hace referencia a los medios tecnológicos, tomándonos la libertad de aplicarlo a nuestro estudio escénico. Así, hablaremos de dispositivo para dar cuenta de ese artificio llamado obra, que incluye un espacio, un tiempo, un grupo de personas, una enunciación y, en este caso, la utilización de objetos que lo configuran, reconfiguran o desconfiguran.

En el desarrollo, vamos a categorizar algunos tipos de objetos solo con el fin de ordenar el estudio. Hablaremos de objetos traídos al espacio escénico y de objetos *in situ*. Entre los objetos traídos al espacio escénico hablaremos de aquellos pensados a priori para ser parte del dispositivo (utilería por ejemplo) y de aquellos que no son parte del dispositivo pero que por alguna operatoria escénica se vuelven parte (objetos que trae el público, objetos curatoriales como un tacho de luz). Entre los objetos *in situ* hablaremos de aquellos que son arquitectónicos estructurales y de aquellos que están naturalizados como parte intrínseca del dispositivo escénico (como las sillas o butacas). Con esta clase de objetos, y estas características, analizaremos la operatoria sobre el dispositivo.

Con todo, abordaremos el trabajo pensando en la proxémica: disciplina que estudia y analiza la comunicación no verbal a través del uso del espacio y de las distancias entre sujetos. Proxémica es un concepto creado por el antropólogo Edward Hall, en 1968, cuando observaba la distribución espacial en las interacciones entre animales: “la proxémica se centra en analizar el empleo de las distancias, cercanías o lejanías, la interacción con otros elementos del entorno o la existencia o ausencia de contacto físico” (Delgado, 2006, s/p). En este caso intentaremos analizar ese uso del espacio, y lo que acontece con él, no sólo entre sujetos sino también entre y con objetos, en el marco de una producción escénica. Aproximación a una proxémica con objetos. Análisis del uso del espacio entre público e intérpretes, comunicación no verbal, mediado por objetos.

1 TODXS TENEMOS UN PELO. DIR. LUCÍA GIANNONI (ARGENTINA)

Una obra, instalación, de 4 hs de duración en la que los espectadores pueden entrar y salir cuando y cuantas veces quieran. Dos intérpretes en escena, Lucía Giannoni es una de ellos, proyecciones de video y un uso espacial que rompe las barreras de la convencional división del espacio del público/intérpretes en el transcurso de la obra. Cuando la obra inicia el dispositivo que se

presenta es convencional: hay un espacio claramente destinado a los intérpretes, con claros objetos escenográficos, que los espectadorxs no ocupan. Sin embargo unos almohadones, destinados a ser asiento del público, pisar ese límite, se entrometen en el espacio escénico adelantando, quizás, lo que va a venir. Lo primero que figuramos al poner el foco en esta clase de objetos es que tienen la particularidad de ser invisibilizados, de no formar parte del dispositivo escénico. Nos surge así la primera pregunta.

¿Qué es un objeto escénico?

Gran empresa sería adentrarnos en esta cuestión que, además, no nos interesa en este momento. No nos interesa, entre otras cosas, porque consideraremos aquí la poshistoria del arte en la que, según Arthur C. Danto, cambia la pregunta “¿qué es arte?” a “¿Cuando es arte?” y hacía allí sí queremos ir.

¿Cuando un objeto es escénico?

El espacio escénico en el que transcurre *Todxs tenemos un pelo* tiene una puerta que el público vé, dado que está en el espacio donde están los intérpretes, pero cobra atención cuando Diego, uno de ellos, comienza a interactuar con ella. Gracias al uso del objeto el espacio se abre, cambia. Algo, que paradójicamente ya estaba ahí, aparece. Modifica el dispositivo. Esa puerta se abre y habilita, en la imaginación, un espacio tras ella. En las artes audiovisuales se habla del fuera de campo. Una simple mirada más allá del borde del plano abre ese fuera de campo, ese espacio disponible para la imaginación. Ese espacio más allá del campo de visión se vuelve parte del dispositivo escénico gracias a una operación objetual. Así como podemos hacerlo a través de una mirada fuera de campo o proyectando la voz hacia un afuera, en este caso se hace con el uso de un objeto. Específicamente con un objeto arquitectónico estructural dentro del dispositivo. Una operatoria objetual abre el dispositivo hacia la oscuridad, hacia un lugar donde no llega la luz escénica y hacia donde la imaginación se activa. Un escenario imaginativo que, en palabras de André Lepecki, hace pensar que con ellos “los coreógrafos parecen confirmar la intuición de Patricia Reed de que la imaginación re-legisla las condiciones bajo las cuales la danza puede aparecer en el mundo” (Lepecki, 2019, p.222). Y con todo, emerge algo: el uso de objetos como una suerte de frontera entre lo real y lo imaginario. Operatorias objetuales para cruzar la frontera de lo real a lo imaginario. Dejemos eso para después, volvamos a la primera pregunta: ¿Cuando un objeto es escénico? y sumemosle el “cómo”.

¿Cuándo y cómo un objeto se vuelve escénico?

Podemos arriesgar así una primera idea: El hecho de que estos objetos se vuelvan escénicos dependerá del uso que les intérpretes le den. Del uso que el director o directora haya pensado para ellos. Cualquier objeto es permeable de volverse escénico o de invisibilizarse en el entorno a través de una operatoria con él. Ahora bien, ¿cómo sucede esto?. Analicemoslo con obras. Vayamos a otro momento de “*Todxs tenemos un pelo*” de Lucía Giannoni.

Une de los intérpretes mete dentro del espacio escénico un tacho de luz (un objeto *in situ* móvil). Este objeto se vuelve escénico y su utilización configura nuevas posibilidades, basadas

en la imaginación, sin perder su valor de uso convencional: iluminar la escena. El objeto se vuelve un nuevo factor compositivo en lo que respecta a lo creativo pero no deja de serlo en lo técnico. Asistimos así a una suerte de coreografía técnica, una coreografía propia de técnicas de luces, utileres y escenógrafas, una coreografía convencionalmente oculta para el público: la coreografía no escénica de los objetos no escénicos que se vuelven escénicos. Con todo, como vaticinamos desde el principio, se modifica el espacio escénico: ahora recortado a un espacio de luz gracias al uso escénico del objeto luminaria. Cuando los intérpretes salen en busca de estos objetos no sólo penetran en el espacio oscuro e invisibilizado, no escénico, de las técnicas sino también del público. Pensemos un poco más en ellos.

¿Cómo el público entra en escena a través de los objetos?

Los espectadores entran al espacio escénico a través del uso de los objetos y este se modifica, se mezcla, desaparece la división espacio del intérprete/espacio del público. Analicemos como se da esto en la obra mencionada. Los espectadores entran al espacio con objetos (mochilas, carteras, etc). En el espacio hay objetos que ellos pueden usar (sillas, almohadones) y otros que no (llamados utilería o escenografía). En Todxs tenemos un poco todos estos objetos y sus propietarios se mezclan. Citamos un ejemplo: la intérprete, con una mesa en su espalda (utilería/escenografía), se acerca a dos espectadores que están sentados en un almohadón (objetos para uso del público). Sin decir nada la intérprete logra hacerse del almohadón de ellos y comienza a usarlo en escena. El objeto del espectador no solo se volvió escénico sino que, además, modificó el espacio: los espectadores ahora quedaron parados y debieron reubicarse porque, además, la intérprete dejó la mesa que antes llevaba en su espalda en el lugar donde estaban los dos espectadores. El objeto, aquí, tuvo el poder de modificarse en su valor (de no escénico a escénico) y también de modificar el espacio. Por otro lado, también los objetos escénicos pueden pasar a manos del público. Mientras uno de los intérpretes corre el otro le empieza a tirar objetos, el público se suma a esta acción gracias al objeto. El intérprete que arroja los objetos les da algunos de estos a alguien del público que comprende, sin palabras de por medio, qué debe hacer lo mismo. El resultado: el objeto transformó el espacio y el rol del público, los mezcló, los unificó. Y sobre esto, por mencionarlo muy vagamente, vale destacar otro momento de la obra en el que con cintas de papel color amarillo se une, literalmente, a los intérpretes y al público volviéndose otro ejemplo de como el objeto es un instrumento para la modificación del espacio, del dispositivo escénico.

Avancemos analizando estas consideraciones en otra obra.

2 LA VIDA MISMA ES UN ENCANTADOR ARTIFICIO. DIR. CANDELA MOSQUERA (ARGENTINA)

Una obra de danza de 40 minutos de duración, con una intérprete en escena, que inicia con el uso del espacio de manera convencional y se transforma con el uso de objetos. Una obra cuyo proceso creativo estuvo atravesado por el uso de objetos con el fin de evidenciar el artificio escénico (podemos pensar: dispositivo) y en cuyo resultado final de obra se mantuvo algo que también tomaremos en consideración.

¿Cuando un objeto deja de ser escénico?

Decir que un objeto no es escénico no es aquí la frase más acorde, sólo es una manera de poner en tensión los ejemplos anteriores. Y es que con esta obra propondremos un ejemplo inverso a los antes mencionados: un objeto escénico que por operatoria de la intérprete atraviesa la cuarta pared y se mete en el espacio del espectador.

En *La vida misma* es un encantador artificio la directora e intérprete, Candela Mosquera, utiliza un par de anteojos 3D en una de las escenas. Ese mismo objeto se lo saca, se acerca a la cuarta pared y con él, como sí fuese un objeto cortante, corta esa pared, esa pantalla de cine que había creado en la obra, y genera una grieta que le permite colarse al espacio no escénico, al del público. El objeto es utilizado aquí en función de la dramaturgia coreográfica para, como analizamos desde el principio, modificar el espacio escénico y, como también mencionamos, abrir el espacio a la imaginación (una pantalla de cine que se corta con el objeto). Una vez que dicho objeto es usado para atravesar el espacio es arrojado al piso, cerca del público, y cae en el olvido y el desuso escénico. Se transforma en un residuo, en la huella de lo que fue la escena, de los que fue la operatoria para transformar el espacio. La instrumentalización del objeto escénico.

¿Cómo un objeto atraviesa la cuarta pared?

Como analizamos en *La vida misma* es un encantador artificio, el objeto puede ser un instrumento para atravesar la cuarta pared. En el ejemplo antes analizado asistimos a un uso radical y concreto en base a su acción. Sin embargo, también podemos encontrar otras formas, en esta misma obra, de modificar el espacio.

En otra escena, la intérprete come pochoclos sentada de frente al público, mirándolos. Acá asistimos al uso del objeto a través de su significado: una persona que come pochoclos para ver una película. Sin embargo, en este caso, mira al público, elles son la película. La intérprete invierte la perspectiva, invierte el espacio escénico y lo hace, una vez más, a través de un objeto (en este caso escénico).

La vida misma es un encantador artificio, utiliza los objetos para modificar el espacio a través de operatorias coreográficas que ponen de manifiesto la existencia del límite, de la frontera convencionalizada: la cuarta pared. Como su título lo indica, esta obra evidencia el artificio del dispositivo escénico y opera sobre él, con objetos, después de mostrarlo. Los objetos, parte del artificio, hacen a la cosa andar y también la pueden desconfigurar.

Con todo, podemos enunciar (o volver a mencionar) algunas conclusiones

PRIMERAS CONCLUSIONES

Este trabajo se encuentra en proceso aún, el corpus de obras sigue configurando el análisis. Sin embargo, ya podemos arrojar algunas hipótesis y primeras apreciaciones.

El objeto configura, reconfigura y desconfigura el espacio, el rol del público: el dispositivo. Los objetos están por todos lados y depende de una decisión volverlos activos o pasivos en la creación de obra. Cualquier objeto es plausible de volverse escénico y de dejar de serlo. Son, como el intérprete sujeto, permeables, frágiles y responsables de hacer sentido al todo: obra.

En las obras de danza los objetos son usados con múltiples sentidos y formas. Algunas veces

ayudan en los procesos creativos, otras son parte del resultado, y siempre están al servicio de la obra de la misma manera que esta está supeditada a ellos. Lo está por su significado, por su signo, por su forma en el espacio y, entre otras cosas más, por su dramaturgia, de la misma manera que lo está el intérprete.

Usar objetos en la danza, podemos decir, es sumar un cuerpo a la composición y con ello hacer uso de sus posibilidades de construcción, reconstrucción y destrucción del dispositivo. Otro medio de comunicación en el uso del espacio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos. Manual dramatúrgico*. Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Alvarado A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en la escena*. Editores de la Universidad Nacional de las Artes.

Cirlot, J. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos.

Danto, A. C. (2022). *Después del fin del Arte*. Paidos mexicana.

Delgado, D. (15 de noviembre, 2006). ¿Qué es la proxémica?. *Muy Interesante*.
<https://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/ique-es-la-proxemica>

Lepecki, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. (pp. 221-254). Caja Negra.

Mangieri, R. (2019). *Al alcance de mis dedos: espacios personales en las artes performativas*. [Objeto de conferencia]. Congreso Mundial de Semiótica IASS, Buenos Aires.

Ramirez, J. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Akal.

Schaeffer, J. M. (2022). ¿Por qué la ficción?. Lengua de Trapo.

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. En *Revista Signo y Seña*, (12), 231-247.

BITÁCORA SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN/ PRODUCCIÓN COMPOSITIVA CON OBJETOS

Loreana Evelin Frias (UNA)

loreana.2504@gmail.com

RESUMEN

El trabajo de investigación realizado se propuso indagar acerca de los métodos que inciden en la resignificación de objetos cotidianos durante el proceso creativo dentro de la danza con objetos, poniendo el foco de análisis en las relaciones que se entrelazan entre sujeto y objeto; y en los procedimientos/operaciones escénicas a través de los que estas producciones generan múltiples efectos en el espectador.

Con este propósito, se tomó como unidad de análisis un proceso creativo propio donde se incluye como objeto escénico a la bolsa plástica de consorcio.

La operatoria trabajada para que el objeto cotidiano devenga en un objeto escénico se inició a través de prácticas de improvisación para lo cual la bolsa atravesó un proceso de investimento estético. La activación del objeto se produce al considerar sus propiedades banales que son las que se perciben a través de los sentidos, y las relacionales que se vinculan con el contexto y su funcionalidad

A través de dicho proceso se formularon posibles términos para categorizar de forma hipotética las características específicas del objeto en relación al material kinético que se encontró. Además, fue posible formular preguntas específicas sobre la relación sujeto- objeto que orientaron y profundizaron la investigación relacionadas con la potencialidad expresiva del objeto bolsa plástica y su posibilidad de construir una poética particular en escena.

PALABRAS CLAVE

Proceso creativo; danza; objetos; bolsa plástica; procedimientos/operaciones escénicas

Este trabajo de investigación pone su foco de atención en el proceso creativo y la producción artística de una obra que vincula el lenguaje de la danza con objetos. Para ello el objeto que se seleccionó fue la bolsa plástica de consorcio negra. La decisión de integrar este objeto cotidiano a la escena surge de los intereses propios de la investigadora que se relacionaron con el deseo de querer abordar un objeto cotidiano, de fácil acceso, reconocible para la mayoría de las personas por la funcionalidad que representa. Es posible encontrar un punto de contacto con el concepto de “objeto dado” de Tadeusz Kantor (1984) que refiere a aquellos objetos de carácter ordinario, simple y popular, presentes en la vida cotidiana, los cuales en escena revierten su percepción habitual desarrollando su lado expresivo y poético. La bolsa es considerada como un objeto del más ínfimo rango (Kantor, 1984), aquel elemento del cual ya nada puede decirse y no merece ninguna atención.

La operatoria trabajada para que el objeto cotidiano devenga en un objeto escénico se inició a través de prácticas de improvisación para lo cual la bolsa atravesó un proceso de investimento estético. La activación del objeto se produce al considerar sus propiedades banales que son las que se perciben a través de los sentidos, y las relationales que se vinculan con el contexto y la funcionalidad (Levantesi, 2014).

En lo que refiere a las propiedades banales considere del objeto su forma, en un primer momento de una bolsa vacía y sin uso donde preponderan las líneas rectas, ángulos y pliegues, el color negro y la textura. En cuanto a su funcionalidad se destaca su ductilidad y capacidad de contener materia en el interior.

A consecuencia de los trabajos de improvisación y manipulación del objeto original se construye un objeto que adiciona varias bolsas plásticas ampliando el tamaño y transformando por completo la construcción visual de la escena y las posibilidades del cuerpo en movimiento, se construye un bio-objeto (Kantor, 1984), aquel que forma un todo inseparable entre el cuerpo animado y lo inanimado.

Los objetos al momento de integrarse en la escena no son sólo una presencia material, sino que también incorporan posibilidades de construcción de sentido. El objeto cotidiano es portador de una historia previa y produce diferentes asociaciones en quien observa. Esta valoración está presente en la escena y dependiendo de cuál sea puede generar vínculos de tensión con el espectador, particularmente con el objeto bolsa de consorcio que en el contexto actual tiene más connotaciones negativas que positivas. Al respecto Ana Alvarado cita “el objeto-figura irá delimitando su significación para el sujeto que observa, ya sea pareciéndose, distinguiéndose, separándose o integrándose, al articularse con las otras figuras presentes” (2015, p.12).

Hoy en día las artes escénicas ponen su atención en el procedimiento para construir obras, evidencian ese lugar de interés para identificar posibles aportes, metodologías y hallazgos compositivos que generen una propuesta escénica consistente. A partir de ello este estudio se centra en el proceso creativo como fuente de información para ahondar en los métodos utilizados por la intérprete a la vez investigadora que vuelve la mirada sobre su propia práctica y no sobre la producción final.

De la creación

Los primeros interrogantes que se presentaron al momento de iniciar con las improvisaciones fueron ¿Cómo establecer vínculos/relaciones entre cuerpo y objeto? ¿Qué de todas sus características me interesa trabajar?

La primera relación que establecí con el objeto es principalmente a partir de sus características físicas, aquellas que son perceptibles a simple vista sin manipularlo, como ser su forma en la que predomina lo rectangular, las líneas rectas y paralelas, los puntos de unión de líneas, ángulos y pliegues.

También está relacionado con la forma el color del objeto, un negro brillante, uniforme, que dependiendo del grosor del plástico de la bolsa deja traslucir lo que hay en su interior en menor o mayor medida.

Por otro lado, lo que se corresponde con la textura del objeto fue percibido a través de la manipulación del mismo donde intervienen principalmente los sentidos del tacto y la vista. De la textura propia del objeto tome lo liso, lo “pegajoso” que hace que la piel en contacto con el material plástico no deslice y se trabe. También considere para las prácticas de improvisación la transformación que sufre la textura del objeto cuando es usado, pasa a ser rugoso y con múltiples pliegues.

Otra característica física del elemento que se hace presente con la manipulación es la ductilidad dada por la materialidad que lo constituye. Como propiedad general de los plásticos, la ductilidad es la capacidad que presentan para ser deformados mediante esfuerzos de tracción, transformándose en hilos antes de romperse. Puede decirse que esta característica le otorga al material un carácter dócil, adaptable y flexible.

Respecto a la funcionalidad que se relaciona con la utilidad del objeto, el fin para el cual fue construido y la necesidad del hombre que viene a subsanar, elegí trabajar con la función inmanente o primaria de la bolsa; que es su capacidad de contener diferentes elementos o materia.

Esta característica utilitaria se emparenta con la nueva forma que el objeto puede adquirir según lo que se encuentre en el interior. Ello me llevaba a pensar, ¿es un objeto sin forma? ¿Una vez usado, jamás puede volver a su forma original? Tomo a esta posibilidad de transformación del objeto como una característica propia y particular del mismo.

Figura 1
Cuadro de elaboración propia

Características del objeto		
	Forma (lo sensible)	Manipulación (intervención sobre el objeto)
Físicas (propiedades banales)	<ul style="list-style-type: none">• Líneas rectas• Ángulos• Rectangular• Pliegues	<ul style="list-style-type: none">• Adquiere diversas formas• Textura pegajosa• Ductilidad• Sonoridad
Funcionalidad (propiedades relacionales)	<ul style="list-style-type: none">• No vuelve a la forma original	<ul style="list-style-type: none">• Contener• Envolver• Cubrir

Característica física formal: Material Kinético

El primer material de movimiento surge a partir de la consigna de buscar movimientos en línea recta con distintas partes del cuerpo. Aparece un movimiento articular, con poco desplazamiento espacial, con una calidad de movimiento cortada hasta por momentos trabada y golpeada. Es un cuerpo que evita moverse en curva, entrar en lo redondo o en la fluidez. El dibujo de líneas por momentos se imprime en el cuerpo y otras veces en el espacio parcial y total.

A la breve secuencia de movimiento encontrada con la primera consigna le adicione el objeto para poder observar qué sucedía con la limitación que este podía generar al cuerpo en movimiento, es así que el objeto terminó por transformarse y romperse.

El color negro de la bolsa, me sugiere la idea de lo solemne, lo estilizado o refinado por lo que aparecen los trabajos en media punta, lo preciso, lo claro y visible del movimiento, las líneas de brazos proyectadas.

Característica física manipulable: Calidad de movimiento

En lo que respecta a la textura del material seleccione lo liso y la sensación de la piel en contacto con el plástico que no desliza, sino que se traba, y a su vez la textura rugosa de la bolsa cuando es usada o manipulada, estas características se traducen en la calidad de movimiento encontrada que es poco fluida más bien trabada y quebrada.

El abordaje del objeto desde sus características más concretas y reconocibles propone un recorrido que objetiviza al objeto para despojarlo de su utilidad y arribar a un objeto metafórico.

Característica funcional manipulable: Material visual y sonoro

Con la sugerencia de uno de los integrantes del proyecto de investigación abordé el objeto desde su utilidad más convencional por lo que inicié una búsqueda en las improvisaciones con la capacidad contenedora del objeto, en este caso de cuerpo, aire y desecho.

Este trabajo devino en la construcción de otro objeto, una bolsa de mayor tamaño que pudiera envolverme por completo y en la cual pudieran ponerse más cosas que no dejen ver la forma antropomórfica. Los elementos utilizados para llenar fueron bolsas más pequeñas infladas y retazos de bolsa.

Me interesa de esta escena la primacía de lo visual y sonoro del material, lo primero dado por el volumen, la cantidad y el tamaño del objeto utilizado que a su vez va transformándose en la escena por el peso del cuerpo y los espacios que va ganando este dentro de la enorme bolsa. Mientras que lo auditivo indica movimiento, hay sonidos de fricción del material, aquel que se produce al desinflarse las bolsas, explosiones, da la idea de “una resistencia entre el contenido aireado de las bolsas más pequeñas y lo vivo del sujeto” (anotaciones personales).

La predominancia de lo visual dada por la presencia del material hace que se fusionen a la escenografía y crea espacios dentro de ese vacío de la sala.

Las imágenes sin una forma definida que construye esta presencia en el escenario, a partir del movimiento, empiezan a desconfigurar al objeto de su función, pasa a ser un ente que ejerce acciones en tanto que se mueve, genera dinámicas y recorridos. “Deja de “ser algo” para “estar ahí”. Al respecto, Alvarado cita: “En el teatro de objetos actual, el objeto no reemplaza al actor

[...] El objeto debe estar en escena cuando su cosidad viviente es significante, cuando su presencia estructura no sólo la forma sino también el sentido de la obra” (Alvarado, 2018, s/p). El cuerpo de la intérprete atraviesa un proceso de ocultamiento y develación de su imagen corporal; los límites de la figura corporal son difusos ante la abundancia de material y se produce un “efecto de arte digital”, esto refiere a que se tiene la sensación de que es un objeto animado y no movido por un sujeto. Este tipo de vínculo entre el sujeto y objeto está ligado al concepto de “bio-objeto” que hace referencia a una especie de conexión genética entre ambos, una construcción de carácter indivisible en escena, ese objeto construido existe sólo ante la presencia de lo animado y lo inanimado.

Figura 2
Construcción de bio-objeto (Frias, 2022). *Registros audiovisuales propios*



Figura 3
Construcción de bio-objeto (Frias, 2022). *Registros audiovisuales propios*



Metodología y procedimientos escénicos

Eleanor Margolies (2016) en su libro “Props” trae la noción de “fuerza de acción” de Jiri Veltrusky, aquella fuerza que atrae cierta acción hacia el objeto, es decir que provoca la expectativa de una determinada acción. Este concepto se relaciona con el de “posibilidades” acuñado por Jakob Von Uexkull que se vinculan con las propiedades físicas del objeto que propician acciones.

Esta forma de considerar al objeto le proporciona al intérprete la oportunidad de decidir si en contra o a favor de las cualidades dadas para descubrir otras formas de movimientos. En el caso del proceso creativo propio para esta investigación se optó por el método de trabajar con las propiedades banales y relacionales utilizadas a favor para encontrar un lenguaje de movimiento como por ejemplo las formas rectangulares, la textura y el color; en cuanto a la utilidad se trabajó con su capacidad de contener que permitió construir otra forma de presentarse del objeto y por lo tanto modificó también al cuerpo y movimiento en escena.

Una propiedad del objeto que tiene que ver con el contexto que se consideró para trabajar en contra son las connotaciones negativas que este objeto trae consigo ya que una de las premisas para llevar este objeto a escena fue su reivindicación. Llevar un objeto del más ínfimo rango a dialogar con la intérprete y movimiento.

De la relación entre sujeto y objeto

Para el tratamiento de los vínculos entre la materia inanimada y lo animado se toma la concepción sistémica que Ana Alvarado propone en el Teatro de Objetos, quehacer artístico con el que la danza con objetos encuentra afinidad, para las categorías de sujeto y objeto, las cuales se proponen unidas en un sistema de relaciones recíprocas, es decir que estos elementos no se constituyen sin su contraparte, lo vivo en concordancia con lo inerte. Estos vínculos se materializan en el espacio- tiempo de la composición llevada a escena.

Por otro lado, para clarificar el espectro dentro del cual suceden dichas vinculaciones entre objeto y sujeto se toma el concepto de “espectro de animación” de Veltrusky (Margolies, 2016) que coloca al objeto en un extremo considerándolo accesorio, ligado al tratamiento realista o naturalista que se le daba tradicionalmente en las artes; y en la otra punta sitúa al objeto como actante. Este concepto continúa ampliando la capacidad de análisis que permite pensar a ambas esferas, no como aisladas, sino influenciables una por la otra.

Los matices que se presentan en la puesta dentro del espectro de animación ubican al sujeto por momentos como elemento predominante de la escena como sucede en los momentos en que la intérprete realiza movimientos extraídos a partir de las propiedades físicas del objeto.

En otros objeto-sujeto poseen una relación más íntima, hasta inseparable, cuando se construye el bio-objeto que permite la transformación y evolución del objeto primigenio en escena. A simple vista pareciera que es la presencia del objeto lo preponderante en escena, pero al ser una construcción que no tiene lugar sin la conjunción de los dos, ambos son importantes por más que la primacía visual sea objetual.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación tuvo como hilo conductor la formulación de una hipótesis planteada al inicio del proceso que consideró al ámbito de la danza teatro, lo que luego se amplió

a la danza con objetos, como un lugar propicio para indagar sobre los vínculos que se construyen entre objeto y sujeto, que posteriormente se materializan en los métodos y formas de construir la producción artística.

Este supuesto se confirmó a través del desarrollo de la investigación al ser este lenguaje tomado como un fenómeno mixto que reúne técnicas utilizadas en otros lenguajes artísticos y que es posible ser visto y analizado con conceptos flexibles y adaptables que provienen de dichos lenguajes. Este panorama en vez de ser visto como algo que imposibilita la definición de métodos y conceptos para la danza con objetos busca expandir y cuestionar los límites que encasillan el entendimiento de dicha práctica.

Como hallazgo fue posible anclar conceptos de autores tales como Ana Alvarado, Eleanor Margolies, J. Veltrusky, Tadeusz Kantor y Cecilia Levantesi que permitieron analizar el quehacer práctico y poner en palabras lo que se exploraba a través del cuerpo y la improvisación. Los aportes de los distintos referentes permiten entretejer el entramado propio de la producción artística particular sobre la cual esta investigación pone el foco de atención.

Un aporte significativo fueron los términos hallados para poder nombrar a las características específicas del objeto abordado que se tradujeron en material de movimiento para construir el propio lenguaje de la obra tales como “característica física formal”, “característica física funcional” y “características funcionales manipulables”

Por otro lado, como aporte para colegas o interesados en profundizar el tema se logró una aproximación hacia la construcción de una poética particular de la escena a partir de la incorporación del objeto bolsa de consorcio que permitió encontrar material kinético singular, construir un estado del cuerpo específico, aporto a la construcción de escenografía de la obra y además, construye un ambiente particular de la misma gracias el sonido que produce el material plástico al ser manipulado. Se puede considerar a lo nombrado anteriormente como características singulares que hacen posible la construcción de la puesta en escena particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos. Manual dramatúrgico*. Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Alvarado A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en la escena*. Editores de la Universidad Nacional de las Artes.

Appadurai, A. (1991 [1986]). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo.

Baudrillard, J. (1969 [1968]). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.

Cirlot, J. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Anthropos.

Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Gedisa.

Fuentes Caravajal, M. A. (2016). *El cuerpo en los procedimientos de creación de obra: Metodologías de Enseñanza de Paulina Mellado y Alexander del Re*. [Tesis de grado, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile.

Larios, S. (1978). *Los objetos vivos: Escenarios de la materia indócil*. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas Paso de Gato.

Mangieri, R. (2019). *Al alcance de mis dedos: espacios personales en las artes performativas*. [Objeto de conferencia]. Congreso Mundial de Semiótica IASS, Buenos Aires.

Margolies, E. (2016) *Props. Reading in the Theatre practice*. Palgrave.

Skulskaya, I. (2019). *Acerca del proceso creativo en el teatro coreográfico contemporáneo: Las amistades peligrosas de V. Turcu y L. Mujic, Ópera Nacional Eslovena (Maribor) 2014*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la UCM.

Scheaffer, J. M. (2002). *¿Por qué la ficción?*. Lengua de Trapo.

Traversa, O. (2010). *El espectador inexperto, Terpsícore en ceros y unos*. Guadalquivir.

Kantor, T (1984 (1977]) *El teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Ediciones de la Flor.

Tirado Serrano, F. J. (2001). *Los objetos y el acontecimiento: Teoría de la socialidad mínima*. [Tesis doctoral, Universitat Autónoma de Barcelona].

ACERCA DE LA RIBOT Y DESVIACIONES: UNA MIRADA PUESTA EN LA RELACIÓN DE SU PROPUESTA ARTÍSTICA CON LOS OBJETOS

Cecilia Elia Levantesi (UNA - ARTES DEL MOVIMIENTO)

cecilialevantesi@gmail.com

RESUMEN

Se propone indagar sobre los lineamientos e inquietudes generales de un grupo de artistas y pensadores que formaron parte del programa Desviaciones en Madrid durante los años 1997 y 2001, para luego adentrarse en la propuesta productiva de La Ribot y abordarla desde el estudio del objeto en tanto transgresión y exceso, ya que la misma presenta un importante componente objetual, debido a su fuerte vínculo con las artes visuales.

El análisis reflexivo sobre la obra se realiza a partir de intersecciones conceptuales de los tres ejes constitutivos de la performance - tiempo, espacio y cuerpo- y del estudio de la dimensión objetual. La performance es entendida a partir de una evolución triádica, donde el vehículo de este desarrollo es el cuerpo, que a su vez se analizará a través de su interrelación con los objetos. En este sentido, se observarán las relaciones heterogéneas que se generan en las producciones escénicas contemporáneas, las operaciones metaenunciativas del cuerpo a partir de esta interrelación y las transformaciones sufridas en el cuerpo y el lenguaje de movimiento a través de la conformación de los acoplamientos -objeto/sujeto-.

PALABRAS CLAVES

Danza; objetos escénicos; performance; La Ribot

“No hay más representación, sólo presentación. / No hay más magia, sólo realidad. / No
hay más sorpresas, sólo percepciones variables. / No hay más declaraciones, sólo
ambigüedad. / No hay más estabilidad, sólo desequilibrio. / No hay más teatralidad, sólo
plasticidad.”
La Ribot (1999)

El presente trabajo propone indagar sobre los lineamientos e inquietudes generales de un grupo de artistas y pensadores que formaron parte del programa Desviaciones en Madrid durante los años 1997 y 2001, para luego adentrarse en la propuesta productiva de La Ribot en relación a la presencia de objetos en sus trabajos.

El desarrollo del mismo se aboca a aspectos de la biografía y la experiencia artística de La Ribot al mismo tiempo que se establecen cruces con la llamada *Nueva Danza* teorizada en detalle por José A. Sanchez (2003) y Andre Lepecki (2003). Y en lo que respecta al trabajo específico con objetos escénicos se considera la poética de Tadeusz Kantor y su tipología de objetos como así también las categorías y conceptos relativos a los mismos desarrollados por las autoras Ana Alvarado y Eleonor Margolies.

Luego, dirigimos la mirada a la performance con conceptualizaciones teóricas de escritores tales como Peter Sloterdijk y Eliseo Verón; para luego observar las operatorias características de la posmodernidad de acuerdo con la circunscripción del “gusto neobarroco” que propone Omar Calabrese.

El análisis reflexivo sobre la obra se centrará en intersecciones conceptuales de los tres ejes constitutivos de la performance - tiempo, espacio y cuerpo- y en estudios acerca de la dimensión objetual. La performance entendida a partir de esta evolución triádica, donde el vehículo de este desarrollo es el cuerpo, se analizará a través de su interrelación con los objetos. En este sentido, se observarán las relaciones heterogéneas que se generan en las producciones escénicas contemporáneas, las operaciones metaenunciativas del cuerpo a partir de esta interrelación y las transformaciones sufridas en el cuerpo y el lenguaje de movimiento a través de la conformación de los acoplamientos -objeto/sujeto-.

A partir de estos miramientos nos aventuramos a formular los siguientes dos interrogativos: en primer lugar, dado que la performance ha puesto al cuerpo como eje central de sus producciones, nos preguntamos si la incorporación de objetos -característico de las obras de La Ribot- modifica esta configuración, produciendo a su vez un tratamiento diferente del tiempo y del espacio ; y luego, mientras la performance nos muestra cuerpos que reclaman para sí su propia apertura a la lógica de la intensidad y el deseo, nos cuestionamos si la inclusión de objetos, nos invita a identificar ciertas operaciones “meta” que permiten en definitiva que el cuerpo pueda referirse a características que les son propias.

DEL PROYECTO DESVIACIONES

Entre los años 1997 y 2001 se celebra anualmente en Madrid un proyecto que toma el nombre de Desviaciones surgido por inquietud de La Ribot y Blanca Calvo.

Desviaciones tiene un doble objetivo, presentar a artistas e intelectuales españoles en un ámbito internacional, así como invitar a creadores y pensadores de otros países a exponer sus trabajos y sus ideas en Madrid. Este programa posibilita la creación de un espacio donde artistas, intelectuales y teóricos pudieran ver, reflexionar y conversar sobre aquellos aspectos del arte que

los inquietaban. El mismo también cuenta con el apoyo del escritor José A. Sánchez, quien durante el primer periodo escribe un texto llamado *En defensa de la nueva danza* donde el autor señala:

(...) La nueva danza no pretende crear nuevos dogmas, sino propiciar el diálogo con otras danzas, con otras naciones, con otras culturas, con otras disciplinas artísticas, con otros colectivos sociales. La nueva danza no reclama un lugar exclusivo ni excluyente, pide convivir con otras tendencias de la danza contemporánea, que se responda con tolerancia a su tolerancia, y ocupar un espacio abierto que le permita ser productiva para la sociedad contemporánea. (Sánchez A., 1997, p. 192-193)

Mientras que para el programa de Desviaciones del 2000 produce un texto llamado *Cuerpos sobre Blanco* que es el resultado de tres años de reflexión en torno a las propuestas artísticas presentadas en el mismo.

El título responde a la decisión tomada por Blanca Calvo y La Ribot en Desviaciones 2000 de modificar la sala Cuarta Pared -teatro de paredes negras- en un espacio blanco y abierto, como eco a inquietudes de varios artistas por situar sus trabajos en galerías, salas de arte y otros lugares de exhibición o bien en espacios que remitieran al tipo de recepción propio de las artes visuales.

Si hay algo en común entre los artistas que participaron de desviaciones es que los trabajos artísticos se situaban forzando los bordes conceptuales, espaciales y temporales por medio de un diálogo del cuerpo con otras prácticas disciplinarias, esto provocaba incertidumbre, riesgo desde el punto de vista creativo, generando a su vez un contexto diferente de recepción.

Ahora bien, lo performático y lo relacional, son peculiaridades de estos trabajos, Nicolas Bourriaud en *La Estética Relacional*, nos permite pensar los modos en que estas obras pueden ser apropiadas por el receptor. Para él la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. (Bourriaud, 1998, p. 15)

DE LA RIBOT Y SUS OBRAS

La artista madrileña La Ribot proveniente del mundo de la danza, decide trabajar en sus propias piezas emprendiendo un proyecto que llama Piezas distinguidas, una serie de solos miniatura donde el cuerpo se sitúa en un espacio de tensión entre la danza, las artes plásticas y la performance. La artista crea 34 piezas reunidas en tres series: 13 Piezas distinguidas (1993), Más distinguidas (1997) y Still distinguished (2000) con las cuales participa en las ediciones 1997 y 2000 del programa Desviaciones. Estos tres períodos se diferencian en el tratamiento del cuerpo, el espacio y la relación con el espectador.

“La primera serie trabaja lo teatral. La segunda es más plástica en el sentido de que el cuerpo es trabajado más directamente y se convierte en el lienzo en el que yo voy pegando, pintando o colgando cosas. Su visión tiene que ser totalmente frontal, si no, no funciona. Still distinguished es como si hubiera puesto ese cuerpo aplastado contra el suelo, es decir que se expande por la superficie y ya no se tiene que ver frontal y el espacio comienza a ser muy importante. (...) En la primera estoy dentro de un cubo que es el teatro; en la segunda juego en dos planos, que serían mi cuerpo y la visión; y la tercera serie es una cosa totalmente extendida en la superficie.” (La Ribot, 2003, p. 219).

A partir de Piezas distinguidas ella trata de entender cómo, porqué y donde se para como artista. La Ribot menciona que de esta manera es como quiere construir su propio territorio entre la

performance, las artes visuales y la danza. (*La Ribot, Documentary from Luc Peter*). Mientras que en la segunda etapa su cuerpo se convierte en lienzo con la inclusión de objetos sobre los cuales irá trabajando la acumulación y la sucesión de acciones repetidas con ellos -vestirse, arrojarlos, etc-. Esta interacción pone en evidencia la fuerza propia que tienen todas estas "cosas" que aparecen sobre su cuerpo, la cual es descrita por el semiólogo Jiri Veltrusky (1964) como "fuerza de acción" - los accesorios tan pronto aparecen en el escenario tienen una fuerza que nos provoca la expectativa de una determinada acción -. Esta fuerza se relaciona con el concepto de "posibilidades", desarrollado por Jakob von Uexküll (1864-1944) y definido a su vez como las propiedades físicas que brindan posibilidades de acción.

La repetición, es otra de las características que se puede observar tanto en las materialidades como en el tipo de objetos presentes en sus piezas - los cartones, las sillas, entre otros-. La estética de la repetición que aparece en estas obras, es característico de la posmodernidad y Omar Calabrese (1994) va a decir que es un modo de superar la idealización de la originalidad.

Las piezas distinguidas también muestran lo fragmentario tantas veces como sea necesario y a su vez lo diferente, porque algo distinguido es algo que se diferencia; siendo en definitiva, el exceso de fragmentos una marca del arte contemporáneo. (Calabrese, 1994).

Asimismo, otro rasgo de las producciones contemporáneas es el sesgo de ironía y de humor, muy presente en piezas de la primera serie como *Cosmopolita* (n. 7. 1993. Serie distinguidas) y *Capricho mío* (n. 8. 1993. Serie distinguidas). En la primera, la artista vestida con un traje de baño color verde y un turbante rojo en la cabeza, desarrolla un discurso lingüístico donde la asociación semántica con el recorrido que simultáneamente dibuja sobre su cuerpo evoca una especie de mapamundi que ironiza con las partes del mismo. Mientras que en *Capricho mío* enrollada en una toalla toma medidas de su cuerpo con una cinta métrica controlando irónicamente la conformidad de su cuerpo a las normas físicas prescritas.

Un breve vistazo a sus trabajos permite observar una fuerte presencia de objetos cotidianos, donde la artista decide incluir un poblado mundo de cosas en escena con la salvedad que la escala en la que son incluidos es sumamente cuidada. Necesita la inmediatez de las cosas y su simpleza. En varias de las piezas distinguidas se pueden percibir ciertas rasgos de similitud con lo que en la década del sesenta daría a luz Lucinda Childs en *Carnation* (1964), obra donde la artista conlleva una irónica e ingeniosa manipulación de los objetos cotidianos y una deliberada impasividad en la representación. Explora el silencio y la dilatación del tiempo, poniendo en tensión la representación y la percepción del mismo. (Levantesi, 2018)

Sin duda, en ambas artistas se observa lo performativo, la inmovilidad, la vinculación arte y vida a partir de la inclusión de sonidos concretos - agua corriente, el tic tac del reloj, una radio- y de objetos cotidianos de producción masiva - un colador en la cabeza (Childs- Carnation- 1964) o un equipo de snorkel, una silla plegable (*La Ribot – Ya no me gustaría a mí ser Pez. Pieza distinguida n 6 -1993*). La manipulación de estos elementos tiene un tratamiento coreográfico que engendra una sucesión de imágenes delineando, en definitiva, un discurso poético a partir de un proceso de anexión. (Kantor, 2010).

Quizá su mayor divergencia radica en la naturaleza del cuerpo performativo, aquí donde la performance pone su subversión llegando a lugares a los cuales la danza no había arribado. No hay mejor ejemplo para ilustrar lo anterior que las piezas de *La Ribot*, donde el cuerpo aparece como evidencia de un estar ahí, manifestando todo su poder transgresor que en definitiva, a través de un gesto o acción va a hacer emerger toda su resistencia frente a lo que lo opreme, señala o limita.

La artista pone en relación el cuerpo con la cosa, una dialéctica de la carne sensible con la materia inerte, lo animado con lo inanimado. El cuerpo y el objeto ahora en relación no pueden seguir siendo lo mismo, lo cual provoca cuestionamientos ontológicos acerca de estas dos entidades - objeto resucitado, sujeto debilitado, cuerpo objeto, objetos de descarte.

Asimismo, nuestro horizonte epistemológico actual hace una división entre "hombre y cosa" y entre "muerto y vivo"; de modo que estas propuestas invitan a un cambio en la comprensión de la interacción y transformación mutua de elementos inanimados y animados. He aquí lo que el autor Jiri Veltrusky en su libro "*Hombre y objeto en el teatro*", da en llamar *el espectro de animación*. Para poner más claramente en la mira este aspecto, puede observarse en *Outsized baggage* (n. 28. 2000. Serie Still distinguished) y en *Pieza n.14* (n.14. 1996. Serie Más distinguidas) como la cosa deviene en lo humano y el sujeto a su vez se deshumaniza. En la primera, una mujer de Miss Bondage LHR, se empaqueta y envía como paquete a London Heathrow. Y en la segunda, la artista aparece con un cartel con la leyenda "se vende" y una silla plegable en la cadera que comienza a mover hasta que este movimiento pareciera provocar el dominio de la silla sobre la intérprete arrastrándola al suelo.

Examinemos de cerca, ese cuerpo vivo que es intervenido por objetos en *Chair* (n. 29. 2000. serie Still distinguished), donde reaparece la misma silla que en la pieza distinguida n.14 pero esta vez fragmentada. La artista procede a sujetar estos trozos de madera con cinta en distintas partes de su cuerpo bloqueando sus articulaciones, conformando un "Biobjeto", una especie de montaje de cuerpos donde se observa un dispositivo total y no sus partes- (Kantor, 2010). El concepto de "fuerza de acción" mencionado anteriormente se manifiesta en dos aspectos; por un lado, el objeto entendido como "texto para la performance" cuando se trabaja sobre sus propiedades físicas y sus significados, y por el otro - como se ilustra en *Chair*- el objeto ofreciendo su aspecto de "restricción", para coartar la libertad del artista.

La Ribot, en varias ocasiones utiliza el cuerpo desnudo que lejos de presentarse como imagen, termina revelando en definitiva su propia naturaleza fisiológica y su vulnerabilidad. La desnudez en lugar de ser un recurso erótico se vuelve violencia para el público. En la pieza n. 26 (n. 26. 1997. Más Distinguidas), la acción de dibujarse el cuerpo, lo vuelve a la pasividad de un lienzo y paradójicamente lo torna protagonista.

A través de su obra, la artista deja traslucir su insistencia en poblar sus piezas con múltiples y repetidos objetos que alteran la relación temporal, porque la cosa es aquello que nos trasciende como humanos y que permanece. Este detenimiento del tiempo entra en tensión con el carácter efímero de la danza donde el cuerpo se despliega en tiempo y espacio. Desde esta perspectiva, La Ribot construye un discurso como una proliferación del tiempo, por un lado con un carácter efímero a causa de su desmaterialización y por el otro con una configuración procesual debido a un perpetuo devenir.

En *Zurrutada* (n. 32. 2000. Still distinguished) la duración de la pieza está originada por la acción de beber el contenido de una botella de agua sin respirar, invitando al público a un tiempo distinto, al de la experiencia –el de la pieza- que es diferente del tiempo eficiente – el de la sociedad de consumo-, constituyendo en definitiva una invitación a un momento poético que dista mucho de ser eficaz.

A propósito de la inmovilidad presente en sus piezas, la artista menciona que constituye un debilitamiento de la rígida temporalidad lineal de la representación, en *Muriéndose la sirena* (N. 1. 1993. Distinguidas) se puede observar a la performer, quien se coloca una peluca blanca y permanece tumbada en el suelo para convertirse en una sirena moribunda. (Lepecki, 2006, p.49)

A lo largo de las tres series distinguidas se produce un cambio en el tratamiento del espacio, la iluminación y la relación con el público, los primeros trabajos se realizan dentro de la caja negra con iluminación teatral donde los espacios de la intérprete y del público están claramente definidos y diferenciados; luego las siguientes piezas evolucionan hacia las prácticas performáticas y de la instalación con la elección de un espacio abierto e iluminación blanca, dejando atrás la relación frontal que tenía el espectador con la obra.

En palabras de la propia artista:

Ahora el espacio nos pertenece al espectador y a mí sin jerarquías. Mis objetos, sus bolsos o abrigos, sus comentarios y mi sonido; a veces mi inmovilidad y su movimiento, otras veces mi movimiento y su inmovilidad. Todo y todos están desperdigados por el suelo, en una superficie infinita, en la que nos movemos tranquilamente, sin una dirección precisa, sin un orden definido. (La Ribot en Heathfield y Glendinning, 2004, p.30)

La Ribot, como ya hemos venido mencionando, elige trabajar con gran cantidad de objetos que dispone en el espacio con una determinada y minuciosa elección de escala. Sabe de alguna manera que esto va a condicionar la ubicación del espectador. En algunas piezas busca la cercanía de su cuerpo con el público como en la n. 26 (n. 26. 1997. Más Distinguidas) donde esta proximidad le permite trabajar diferente, intensificando las posibilidades expresivas de su cuerpo. La artista invita al espacio esferológico estudiado en detalle por Peter Sloterdijk, donde el espectador aparece inmerso en el lugar con todos sus sentidos, sin privilegiar la vista por sobre los otros. Es una espacialidad compartida entre performer y público donde ninguno tiene una identidad cerrada, sino más bien fluctuante.

Ahora bien, el espacio performático puede ir cambiando hacia diversos modos de configuración espacial. En este sentido, *Another Bloody Mary*. (n. 27. 2000. Still distinguished) ilustra el concepto con una mujer que construye un charco de sangre con objetos rojos y se coloca en él, generando un nuevo espacio dentro de otro espacio mayor.

En este sentido el espacio performativo invita al espectador a una vivencia, a una relación; ubicándolo frente al hecho artístico e involucrando directamente su sensibilidad. En pocas palabras, lo obliga a tomar posición en torno a la verdad de aquel acontecimiento.

DE LAS CONCLUSIONES

La Ribot utiliza como herramientas de escritura su cuerpo y los objetos, delineando un discurso donde el primero se sitúa en un espacio de tensión continua entre la danza, las artes plásticas y el arte de acción. Desde esta perspectiva, la artista cuestiona los límites conceptuales de la danza y articula un nuevo terreno interdisciplinar, y esto en gran medida lo logra gracias a la inclusión de objetos en sus performances.

Asimismo, la reubicación de las piezas en diversos espacios provoca cambios en la naturaleza de las mismas y acentúa su carácter plástico en detrimento de su carácter teatral, produciendo alteraciones en su carácter frontal, la iluminación y la calidad acústica.

A su vez el tiempo se presenta como otro factor que es afectado, dado que es puesto en relevancia muchas veces por acciones ajenas a lo coreográfico como por ejemplo el canto de una canción, el uso de la quietud o un programa de radio. En efecto, con la aparición de los objetos

hay un tiempo que a raíz de ellos se perpetúa y dilata; por último es un tiempo procesual como el que es propio de toda performance.

Finalmente, el cuerpo no representa, sino que se presenta como una entidad deseante e intensa. Este cuerpo performático, subversivo y a su vez enlazado con objetos en estrecha relación con las artes visuales y el dispositivo escénico, permite construir operaciones metaenunciativas, es decir referirse, mediante su propio discurso corporal, a características que le son propias en tanto cuerpo: su vulnerabilidad, su pulsión y su sufrimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Alvarado A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad: cuerpos y objetos en la escena* -1^a Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.: Editores de la Universidad Nacional de las Artes
- Bourriaud, N. (1998). *Esthetique relationnelle*, París: Les Presses du réel.
- Calabrese. Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid. Editorial Cátedra.
- Tadeuz Kantor (2010 [1977]) *El teatro de la muerte y otros ensayos*. Ediciones Alba.España
- Lepecki, André (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Cuerpo de Letra 1, Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Gallego, 2009.
- Levantesi, Cecilia Elia (2018) . *Los objetos en la danza. Prácticas compositivas con objetos*. I CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES ISBN 978-987-3946-13-4
- Margolies, E., (2016) *Props. Reading in the Theatre practice*. Londres: Ed. Palgrave
- Sanchez, José A (2003). “Cuerpos sobre blanco. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sanchez, José A.(1997) “En defensa de la nueva danza “. Revista ADE TEATRO n° 60-61 (julio/septiembre), Madrid.
- Sanchez, José A. (2003) “Nueva danza en Madrid”, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2000*. Colección Caleidoscopio. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Veltruský, Jirí ([1955] 1964) ‘Man and Object in the Theater’ in A Prague School. Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style, Washington, D.C.: Georgetown University Press.
- Zuzulich, Jorge (2012) *Performance. La violencia del gesto*- Buenos aires. Ediciones UNA.

Documentación audiovisual

LA RIBOT: treintaycuatropiecessdistinguésandoneastriptease © La Ribot Association Genève en colaboración con La Casa Encendida (Madrid), 2007.

ANEXO

Piezas distinguidas

13 piezas distinguidas

- n. 1 Muriéndose la sirena (Salamanca, 1993). 1'. En memoria de Chinorris
- n. 2 Fatelo con me (Salamanca, 1993). 2'. Propietario distinguido: Daikin Air Conditioners (Madrid)
- n. 3 Sin título I (Salamanca, 1993). Menos de 1'
- n. 4 De la vida violenta (Salamanca, 1993). 2'
- n. 5 Eufemia (Madrid, 1993). 2' 45". Música: Fernando López Hermoso
- n. 6 ¡Ya me gustaría a mí ser pez! (Salamanca, 1993). 4'. Propietario distinguido: North Wind (Barcelona)
- n. 7 Cosmopolita (Madrid, 1994). 40". Propietario distinguido: Nacho Aerssen (Madrid / México)
- n. 8 Capricho mío (Madrid, 1994). 2'18". Propietario distinguido: Bernardo Laniado Romero (Nueva York / Madrid)
- n. 9 La vaca sueca (Madrid, 1994). 2'30". En memoria de Peter Brown
- n. 10 Hacia dónde volver los ojos (Madrid, 1994). 1'15". Propietario distinguido: Rafa Sánchez
- n. 11 Sin título II (Madrid, 1994). 3'. Propietario distinguido: Olga Mesa
- n. 12 La próxima vez (Madrid, 1994). 1'. Propietario distinguido: Juan Domínguez
- n. 13 Para ti (Madrid, 1994). 3'

Más Distinguidas

- n. 14 N. 14 (Madrid, 1996). 3'20". Propietario distinguido: Lois Keidan (Londres)
- n. 15 Numeranda (Madrid, 1996). 2'30". Propietario distinguido: Blanca Calvo (Madrid)
- n. 16 Narcisa (Madrid, 1996). 3'20"
- n. 17 Sin título IV (Londres, 1997). 2'. Propietario distinguido: Isabelle Rochat (Lausanne)
- n. 18 Angelita (Londres, 1997). 1'35". Propietario distinguido: Mal Pelo (Gerona).
- n. 19 19 equilibrios y un largo (Londres, 1997). 2'30". Música: Javier López de Guereña. Propietario distinguido: Marga Guergué (Nueva York)
- n. 20 Manual de uso (Londres, 1997). 6'. Propietario distinguido: Thierry Spicher (Lausanne)
- n. 21 Poema Infinito (Londres, 1997). 4'. Propietario distinguido: Julia y Pedro Núñez (Madrid)
- n. 22 Oh! Compositione! (Londres, 1997). 1'40". Música: Javier López de Guereña. Propietario distinguido: Robyn Archer (Adelaide, Australia)
- n. 23 Sin título III (Londres, 1997). 20". Propietario distinguido: GAG Comunicación (Madrid)
- n. 24 Missunderstanding (Londres, 1997). 4'. Música: Rubén González. Propietario distinguido: North Wind (Barcelona)
- n. 25 Divana (Londres, 1997). 5'. Vestuario: Pepe Rubio. Propietario distinguido: De Hexe Mathilde Monnier (Montpellier)
- n. 26 N. 26 (Londres, 1997). 4'30". Propietario distinguido: Ion Munduate (San Sebastián)

Still Distinguished

- n. 27 Another Bloody Mary (Londres, 2000). 9'. Propietarios distinguidos: Lois Keidan & Franko B. (Londres)

- n. 28 *Outsized Baggage* (Londres, 2000). 4'30". Propietario distinguido: Matthieu Doze (París)
- n. 29 *Chair 2000* (Londres, 2000). 4'30". Propietario distinguido: Théâtre Arsenic (Lausanne)
- n. 30 *Candida iluminaris* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Victor Ramos (París)
- n. 31 *De la Mancha* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: R/B & Jérôme Bel (París)
- n. 32 *Zurrutada* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Arteleku (San Sebastián)
- n. 33 *S liquide* (Londres, 2000). 7'. Propietario distinguido: Galería Soledad Lorenzo (Madrid)
- n. 34 *Pa amb tomàquet* (Lausanne, 2000). 12'. Propietario distinguido: Gerald Siegmund (Frankfurt)

Mesa

«Procesos, Registros y Técnicas»

UNA INTERFAZ EXPERIENCIAL

Pablo Ceccarelli (IHAAA - FDA - UNLP)

pablo.ceccarelligo@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo presenta algunos de los lineamientos del proyecto de tesis doctoral perteneciente a las Beca UNLP 2022, tomando como eje de análisis principal un corpus de producciones teatrales desarrolladas en pandemia por Galpón Momo Teatro, grupo independiente de La Plata, durante el año 2020. A partir de estos casos, se reflexionarán las tensiones producidas ante la ausencia de convivialidad (Dubatti, 2005) durante el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio en Argentina y como el dispositivo audiovisual se configura en estas producciones como una *interfaz experiencial*.

PALABRAS CLAVE

teatro; audiovisual; experiencia; pandemia; interfaz

El presente trabajo introduce algunas indagaciones iniciales pertenecientes al proyecto de investigación de mi Beca Doctoral de la UNLP. El mismo lleva como título provisorio *Operaciones del audiovisual en el teatro. Estudio de experiencia convivial, tecnovivial y liminal en un corpus de obras del grupo Galpón Momo Teatro de La Plata (2018-2021)*. A su vez, se analizará parte del corpus elegido para el estudio, concentrándose en las producciones teatrales desarrolladas en pandemia por este grupo independiente de La Plata durante el año 2020.

En principio, me gustaría concentrarme en la palabra *operaciones* del título, la cual me resulta muy atractiva porque de ella se desprenden varias acepciones y enfoques. La primera de ellas tiene que ver con la idea de las *operaciones formales*¹, dando cuenta de ciertas decisiones implementadas desde el lenguaje audiovisual. Por otro lado, la idea de operación tiene vínculo con el de operativo, con las estrategias y tácticas para lograr un objetivo, ya sea robar un banco o registrar y exhibir una producción teatral (con las problemáticas que rodean este acto de captura, como se verá más adelante). Por último, la noción de operación se puede relacionar con el acto quirúrgico médico, con la intervención de un cuerpo ya sea para restaurar, (sub)sanar o para modificar. En torno a esta última noción, me parece pertinente traer una cita de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1989), donde se menciona que

Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para con su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos. Las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva. (p. 44)

Por otra parte, la investigación parte de las categorías provenientes de la Filosofía del Teatro, desarrolladas en gran parte por Jorge Dubatti (2021): *Convivio, Tecnovivio y Liminalidad*. La primera de estas se define como la «reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en presencia física, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana» (2020, p. 14), mientras que la segunda sería «la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica» (2015, p. 46). Esta categoría puede subdividirse a la vez en un tecnovivio interactivo, en el cual se produce el vínculo o conexión entre dos o más personas a distancia (como en el caso de las conversaciones por teléfono, chat o videollamada), y uno monoactivo, donde no se establece diálogo de ida y vuelta sino la relación con una máquina o con el objeto producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado (como el libro, el cine, la televisión o la radio) (2015). Finalmente, la experiencia liminal es aquella donde se registran «cruces, hibridez y mezcla, yuxtaposición, intercambio o comunidad entre convivio y tecnovivio [...]» (2021, p. 316), que se expresa, por ejemplo, en la presencia cotidiana de los aparatos tecnológicos digitales en las reuniones con otras personas, los viajes retratados en redes sociales o los eventos multimediales en vivo.

Finalmente, como se mencionó al principio, el caso de estudio es el grupo Galpón Momo Teatro. Este colectivo se ha definido a sí mismo como un «grupo de jóvenes actores, actrices y artistas de la ciudad de La Plata nacido en el año 2013 [que] al presente funciona como un grupo de investigación y producción, nucleando disciplinas como el teatro, la performance y la plástica entre otros» (Galpón Momo Teatro, s. f.). La elección del recorte temporal dentro de su trayectoria tiene que ver, en principio, con una etapa donde hubo una abundante cantidad de

¹ Estás (por el momento) no tienen relación con los estudios pertenecientes a Jean Piaget.

espacios de formación, laboratorios de entrenamiento actoral y el estreno (y re-estreno) de varias de sus producciones. Pero también coincide con un periodo donde participé y colaboré con el grupo desde la disciplina audiovisual e inclusive desarrollé un proyecto de documental sobre este colectivo, funcionando como una etapa inicial dentro de una *investigación-acción-participativa* (Ynoub, 2015). Además, este periodo incluye una instancia pre-pandémica entre 2018-2019 y otra pandémica entre 2020 y 2021 que todavía se extiende de cierta forma hasta el día de hoy. Estas mutaciones producidas entre estos dos periodos será también parte del abordaje de la investigación.

Para concentrarme ahora en uno de los núcleos problemáticos del proyecto de beca y esta presentación, traigo nuevamente a Jorge Dubatti (2015), quien comenta que la base del teatro está determinada irremediablemente por la existencia de convivialidad. De allí que

En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede y, en tanto cultura viviente, no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el teatro no puede ser apresado en estructuras *in vitro*, no puede ser enlatado; lo que se enlata del teatro –en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros– es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. (p. 45)

Esta cita me da pie para describir brevemente parte del corpus de elegido para la investigación, concentrándome en alguna de producciones de Galpón Momo de 2020, año donde comenzó la pandemia y que implicó para las personas dedicadas al teatro un gran cambio en la manera de producir y exhibir sus trabajos sin el convivio característico.

El primer caso es un ciclo de escenas nocturnas titulado *Trasnoche*. Se trata de una serie de unipersonales breves transmitidos a la medianoche por vivo de Instagram desde los celulares de lxs propixs actores/actrices en sus espacios domésticos. Al usar esta opción dentro de la plataforma, el ratio de aspecto es 9:16 (vertical), favoreciendo el retrato del cuerpo completo pero también combinándolo con recortes del mismo, provocado por los límites del encuadre y la posición frente a la cámara. Otra particularidad, al momento de la transmisión, es la interacción del público en el chat, insertando comentarios tanto en el desarrollo de la performance como al final durante el saludo y los comentarios del/la actor/ actriz. Inicialmente, estas escenas iban a estar disponibles durante 24 horas en las historias de Instagram, pero finalmente se decidió que se incluyeran de manera fija y permanente (en los términos digitales, multimediales y de internet) dentro del mosaico de publicaciones del grupo, que incluyen tmb flyers de otras actividades, ilustraciones, retratos fotográficos, etc., para verse luego en diferido.

El segundo caso es otro unipersonal: *Varonera*, escrito y protagonizado por Rocío Pasarelli. En esta ocasión, se presentó un *ensayo abierto* transmitido por vivo de Facebook en el marco del Festival de la Víspera, organizado desde El Baldío Teatro en el mes de diciembre. A diferencia de *Trasnoche*, con las restricciones del aislamiento más atenuadas (pero todavía sin garantizarse la asistencia de público), se pudo disponer tanto de la asistencia técnica de otras personas en el mismo espacio como también del registro audiovisual y fotográfico para futuras promociones. En este ensayo, el director desde su casa interactuaba con la actriz mientras un operador en otro domicilio se encargaba de enviar la señal de ambos dispositivos desde Zoom a Facebook, donde también lxs espectadores podían comentar en el chat. Otra diferencia es que en esta ocasión la cámara que transmitía no era fija, pudiendo habitar el espacio y generar otro tipo de interacciones con la actriz.

Presentados ambos casos, me interesa traer para el análisis el concepto de *interfaz*. En primer lugar, podemos tomar la definición que brinda Gui Bonsiepe (1995) desde el diseño industrial, quien afirma que «la interfase² no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y el objeto de la acción» (p. 17). De esta forma, el describe (como se ve en la imagen debajo) lo que es el *diagrama ontológico del diseño*, explicando que, por ejemplo, para pasar de dos cuchillas que cortan al artefacto tijera, se necesita una empuñadura a través de la cual el cuerpo humano pueda interactuar con estas dos cuchillas.

Por otra parte, Lev Manovich (2006) al hablar de los nuevos medios emplea el término *interfaz cultural* para referirse a «una interfaz entre el hombre, el ordenador y la cultura: son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos» (p. 119-120). Pero también, al interior de la *interfaz del ordenador* (que sería el software de una computadora personal), «cuando usamos Internet, todo a lo que accedemos -texto, música, video, espacios navegables- pasa a través de la interfaz del navegador y luego, a su vez, por la del sistema operativo» (p. 113). En los casos mencionados, donde la plataforma para la producción y exhibición de las escenas son la de las redes sociales y los dispositivos móviles (en vez de una sala de teatro o un espacio arquitectónico no convencional), estaríamos refiriéndonos a la de las aplicaciones (Instagram, Facebook, Youtube) y la del sistema operativo del celular, tablet o ipad, ya sea Android, IOS u otros.

Sin embargo, el enfoque que quiero tomar para esta reflexión es la de *interfaz* como producción de un espacio de interacción *experiencial*. Y para esto me voy a remitir a lo abordado por Patricia Aschieri en la conferencia inaugural de las Jornadas Internacionales Cuerpo, Convivio y Pandemia en la Cultura y las Artes de 2021, presentación que considero como punto de inflexión en la perspectiva de mi trabajo. En ella, la autora propone «pensar la experiencia corporal como interfaz», siendo este «un espacio de acción energética, de intercambio vibracional y/o kinestésico gestual» (p. 6), donde se puede

considerar creativamente las múltiples formas en que las corporalidades podrían resonar mutuamente, volverse telas en las que las palabras, los sonidos, las luces, las imágenes circulen-toquen a través de la pantalla y se transformen en un dinámico tejido-corpóreo, una suerte de carne, carne digital. (p. 6-7)

Ante la ausencia de los cuerpos en un mismo espacio durante la pandemia, poniendo en crisis la base convivial del teatro, lo que se debe pensar aquí es la idea de umbral, de un límite territorial en tensión que produce una potencia *experiencial-vibracional*:

Pensar la experiencia corporal como interfaz implica que las corporalidades de lxs performer, actorxs, balarinxs y las de espectadorxs no están separadas, sino que son capaces de crear un “entre” en el que es posible explorar desde el juego de la imaginación sensorial una experiencia compartida, aunque pueda, para cada unx, ser radicalmente distinta. [...] Consideramos a la “pantalla como dispositivo-escena”, vale decir, un espacio capaz de trascender su bidimensionalidad a partir de poner en juego ciertos recursos técnico-semióticos. Apelar a la curiosidad, a la relación de una erótica con el entorno que

² Es importante aclarar que *interfase* es en realidad la definición de una fase del ciclo celular. Lo que puede suceder, en realidad, es que el autor está utilizando la traducción de *interfaz* proveniente del inglés *interface*, cambiando la “c” por la “s”.

puede exceder, y de hecho lo hace, el cuadrado que visibiliza la pantalla. (p. 7)

Más que concentrarnos (o perdernos) en problemáticas ontológicas ligadas a esto es teatro o esto no es teatro o, en otro extremo, a fenómenos de hibridez que llevan al todo es teatro (y por lo tanto, *nada es teatro*) me interesa abordar la frontera, lo liminal o lo oximorónico (Dubatti, 2015) que aproxima como «dos mitades de uno» y a la vez como una «lucha de opuestos» (p. 120) el teatro y el audiovisual. Pero además

En esta relación cae la convención del espectador sentado en la oscuridad y parece acercarse más al de un participante de una performance. Los cuerpos inmovilizados pueden ser desestabilizados de su encandilante letargo visual y ser llevados a la acción. Es por ello, que en tercer lugar, entendemos que lxs espectadorxs serían más bien “espect-actores” que pueden ganar autonomía y sentirse convocados a la autoexploración sensorial en y con su entorno, cuermando desde todo su potencial en términos de imaginación activa sensorio-reflexiva. (p. 7)

Lo abordado anteriormente me lleva a plantear, como una posible hipótesis a profundizar de cara al futuro, que pensar al dispositivo audiovisual como interfaz experiencial permite configurarlo como un espacio de articulación vibracional, un entre. Y reformulando la afirmación que traía Dubatti sobre la captura del acto teatral, en los casos presentados (y el resto de los que abordará la investigación) lo que se presenta no es información sobre el acontecimiento, sino un acontecimiento en sí mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Aschieri, P. (Agosto de 2021). *Corporalidades en estado de pantalla. ¿Experimentando como artista, reflexionando como investigadora?*. [Objeto de conferencia] Jornadas Internacionales Cuerpo, Convivio y Pandemia en la Cultura y las Artes. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JICCP/IJICCP/paper/viewFile/6370/3771>

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducción técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.

Bonsiepe, G. (1995). *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*. Infinito.

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

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54.

Dubatti, J. (2020). Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos, *Rebento*, (12), 8-32.

Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30).

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>

Galpón Momo Teatro. (s. f.). El grupo.
<https://gmomoteatro.wixsite.com/gmomoteatro/el-grupo>

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital.* Paidós.

Ynoub R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica.* Cengage Learning.

RETROSPECTIVA DEL CENTRO CULTURAL EL ESCUDO

APORTES AL CIRCUITO ESCÉNICO PLATENSE DE SU GESTIÓN 2006-2021

Carlos Uncal (FDA - UNLP)
casperuncal@gmail.com

RESUMEN

Se propone una mirada diagnóstica de la conformación y desarrollo del Centro Cultural El Escudo, considerando las causas y circunstancias que permitieron a diferentes grupos teatrales mantener el espacio activo durante más de quince años, así como los motivos e intereses que confluyeron en su desalojo. Sin ser exhaustivo, este repaso recorre diferentes actividades ofrecidas a la comunidad platense en dicho período.

PALABRAS CLAVE

Centro cultural; teatro; autogestión; sala; escena

CONTEXTUALIZACIÓN

Conviene hablar del Centro Cultural El Escudo desde una perspectiva múltiple, ya que este se consolidó como un espacio fuertemente participativo y diverso. Partiremos desde la mirada de (y sobre) diferentes personas que han sido cruciales para la construcción identitaria y la dinámica laboral de este proyecto, para abordar luego una concepción grupal, colectiva, acorde a la etapa caracterizada por la gestión de diferentes compañías teatrales. Además de un conjunto de vivencias personales y grupales, fue principalmente un espacio alternativo para las artes escénicas, con gran relevancia en el panorama artístico de La Plata durante los últimos años del Siglo XX y los primeros del Siglo XXI.

Geográficamente, la Congregación San Timoteo, que alberga además dos hogares estudiantiles, se encuentra en la zona universitaria de la Facultad de Artes de la UNLP, en el número 1373 de la calle 10. El Centro Cultural surgió en 1995, ante la necesidad congregacional de crear un espacio artístico. Se dispuso a tal fin el sótano del templo, el cual se extiende debajo de éste, compuesto por una amplia platea (14 m. por 7 m.) que reflejaba de algún modo la nave sobre ella, reutilizando incluso los bancos para los feligreses a modo de butacas, y un pequeño escenario (de 4 m. de profundidad por 5 m. de ancho) ubicado exactamente debajo del altar. El centro de arte se completaba con una serie de habitaciones sin un rol definido, pero convenientes para utilizarse como depósitos o camarines. Durante su primera etapa, la cual no es el foco de esta retrospectiva, el lugar fue impulsado por el pastor César Gogorza, relacionado además al mundo del cine y la música, quien organizaba diversos eventos. Figuraron, entre sus actividades, espectáculos y talleres de artistas como la directora teatral Beatriz Catani o el titiritero Filadelfio. Pero, para comienzos de los años 2000, el espacio estaba prácticamente vacío de propuestas escénicas o de un rumbo fijo que seguir.

En el año 2004 llega una persona clave para su reactivación. Designada como vicaria, Andrea Baez toma entre sus tareas la estabilidad del espacio. Durante sus primeros años de labor, sin realizar una convocatoria oficial, recibió la solicitud de algunos grupos de teatro para utilizarlo como lugar de ensayo, de talleres y funciones. Pueden identificarse las compañías El frío, de corte más estudiantil, y El fénix, para actores vocacionales veteranos. Luego se registra la actividad del grupo Tuk, cuya trayectoria en la sala no se extendería más allá del 2006. Del paso de estas compañías quedaron unos pocos testimonios materiales: ciertos tachos de luz artesanales, algunos cubos de madera pintados de negro, y telas de friselina, también negras, que intentaban tapar los amplios ventanales conectados con los pasillos internos que rodeaban el templo.

Este período no contó con la supervisión de la congregación, sino tan sólo con la premisa de brindar el espacio a quien se comprometiera a darle mantenimiento. No obstante, hubo a mediados de 2004 una coordinación informal por parte del tesorero de la congregación, Eduardo Paz, quien además era estudiante de periodismo y ocupaba circunstancialmente una de las habitaciones del centro cultural. Él sería la conexión con una de las compañías que lograron establecerse en la sala, al contactarse en la Facultad de Periodismo con María Pascual, integrante fundadora, junto a Facundo Vélez, del grupo de teatro infantil y musical Ya Que Estamos, el cual se suma a los otros grupos ya instalados allí. De esta etapa se destacan las fiestas y espectáculos de variété (una costumbre que será recurrente en la sala) organizados para recaudar fondos destinados, en general, a acondicionar el espacio. En el caso de Ya Que Estamos, parte de esos ingresos financiaron su primera obra, *La princesa y la plebeya en el reino de Trinus*, la cual concretó su estreno en la temporada de vacaciones del año 2006. Mientras tanto, sus talleres, ensayos y

especialmente sus llamadas *Fiestas Lunáticas* daban a conocer la sala entre otros artistas, principalmente estudiantes o amateurs de la comedia musical y el teatro para niños.

Es en estas circunstancias que se acerca, convocado para incorporarse al elenco del espectáculo mencionado, el entonces estudiante de teatro Jorge Pinarello. Él declina la invitación pero se interesa por el uso del espacio para su propio grupo, Unagi, con un espectáculo en formación (*Misión rescate: Príncipe Azul*). De sus ensayos en El Escudo surge además otro espectáculo, *Perdónalos Señor, no saben lo que hacen*, que sería decisivo para una de las ramas escénicas más desarrolladas allí: la improvisación teatral, de la que el espacio llegaría a ser un núcleo regional. Se ha establecido que fue el mencionado Eduardo Paz quien, antes de retirarse de la congregación luego de ciertos conflictos, dio al grupo Unagi la idea de transformar sus ejercicios teatrales (aprendidos en el curso de improvisación que uno de sus fundadores, Rodrigo Fiorín, había tomado con el mítico Cabe Mallo) en un espectáculo completo.

Los grupos Unagi y Ya que Estamos coexistieron llevando a cabo, cada cual por su lado, ensayos periódicos y un taller semanal, funciones eventuales (principalmente en temporada de vacaciones de invierno) y occasioales fiestas, todo lo cual se realizaba por y para la manutención de cada compañía. Las condiciones de trabajo respecto al espacio se recuerdan como caóticas. Cabe destacar la notoria juventud de todos sus integrantes (promediando los 19 años de edad), y aún los directores de cada compañía estaban realizando sus primeras experiencias. Incluso Andrea Báez, al ser ordenada Pastora y quedar a cargo de la Congregación, tenía 26 años (en 2006, concluido su vicariato de casi tres años). Pero ella no pasaba por alto la anarquía mencionada. Su postura pastoral era la de priorizar la autogestión, ya que veía una oportunidad de aplicar conceptos como el trabajo colectivo, la horizontalidad y la apertura social que ya intentaba llevar a cabo en otros espacios de la congregación (aunque esta contaba con no más de una veintena de feligreses, y los hogares estudiantiles tenían sus propios obstáculos para generar roles, delegados y responsabilidades compartidas). Ese contexto fue propicio para que la pastora realice una labor de comprensión, hacia los demás sectores, sobre el aprovechamiento artístico del sótano por parte de sus actuales habitantes. Para evitar una dependencia maternalista, oficiaba de mediadora en el largo camino de la institucionalización.

Ese mismo año, estudiantes de la cercana Facultad de Artes formaron la Cantoría El Escudo, proyecto que, por utilizar principalmente la nave del templo, tuvo una relación secundaria con el sótano en sí, más de identidad con el nombre que con la materialidad del espacio. Los roces con los grupos teatrales sucederían más tarde, cuando cada hora utilizable fuera disputada.

Mientras tanto, el financiamiento de la sala, su cronograma y mantenimiento eran altamente informales, estableciéndose la organización indispensable para no superponer actividades y controlar la higiene. Quizás la breve experiencia de los artistas o lo imperativo de sus objetivos inmediatos (la producción de sus espectáculos) conllevó a desestimar una convocatoria a otros artistas, o cualquier inclusión en redes culturales. Tampoco ayudaban las condiciones de la sala: aún en 2007 la cabina de luces contaba apenas con una consola artesanal (hecha de madera y teclas domésticas), se usaban viejos bancos de iglesia en lugar de butacas, el escenario carecía de cámara negra y las luces no pasaban la media docena, siendo muchas de ellas también de confección artesanal. El estado general de las facilidades (camarín, baños, antesala) evidenciaba años de pseudo abandono, muebles en desuso se amontonaban en cualquier rincón que no se frecuentara, y la clásica humedad platense afectaba las paredes. Una habilitación hubiera sido utópica.

Había, no obstante, evidentes ventajas: la ubicación céntrica era conveniente, las medidas de la sala eran amplias para un espacio alternativo, el aforo (aun con los incómodos bancos) era generoso, y por sobre todo el hecho de que la congregación cedía el espacio a cambio de un aporte monetario simbólico. Estos atributos llevaron a un tercer grupo a solicitar su inclusión: la compañía teatral *Vuelve En Julio*, íntimamente relacionada al grupo *Unagi*, aunque de un recorrido escénico distinto. Luego de una gira en que fueron recibidos por centros culturales autogestivos en plena actividad, regresaban a su ciudad con la convicción de que un espacio propio era indispensable. Esta inclusión fue motivo de debate entre los grupos ya existentes, porque se evidenciaba la creciente demanda sobre el espacio, pero se llegó a un acuerdo determinando que no se aceptarían más solicitudes a partir de entonces.

La mayor presencia ameritaba ahora muchísima más organización, y la dinámica de trabajo requirió establecer reglas, un cronograma preciso y exigencias de todo tipo (higiénicas, monetarias, de seguridad) para garantizar equilibrio e igualdad entre los grupos. Impulsadas por la visión horizontalista de la Pastora, se regularizaron asambleas periódicas para normativizar cuestiones como la frecuencia de las jornadas de limpieza, designar roles o la distribución definitiva de las habitaciones (cada grupo acarreaba consigo inevitables fardos de vestuario, utillería y escenografía). Detalle no menor, la posesión de llaves por grupo hubo de limitarse: hasta entonces el acceso a la sala de cualquier miembro (o no) era impredecible, y no siempre en los horarios designados ni por motivos artísticos. Además, había criterios muy disímiles sobre el uso del espacio en sí (y sobre el arte escénico en general): Ya que *Estamos* se consideraba un grupo conservador y estructurado, sin intención de variar las actividades, pero *Unagi* estaba cada vez más en contacto con una creciente movida regional de teatro de improvisación, así como *Vuelve En Julio* con la investigación de lenguajes escénicos, incluyendo la danza. Entre 2008 y 2009 se potenció en estos dos últimos grupos la necesidad de aprovechar las posibilidades de la sala, demandando para sí no sólo más horarios de ensayo, días de clases y fechas de eventos (varietés y fiestas artísticas seguían dando buena convocatoria), sino también la inclusión de talleres, funciones y festivales de otros colegas. Además, ambos grupos abogaban por volver al espacio más rentable, profesionalizar las propuestas y ampliar la convocatoria. Una ligera mejora en la planta de luces y los equipos de sonido, cedidos en calidad de préstamo por los integrantes que contaban con ellos, como René Mantiñán, permitió ampliar la oferta y coordinar incluso fechas de bandas musicales; los eventos con barra de bebidas terminaban siendo una fuente confiable de ingresos. Además, ampliaban la divulgación de la existencia del centro cultural.

A fines de 2009 se instauró lo que sería una de las mayores tradiciones de esa gestión: los Premios CP. Este evento buscaba ser una parodia de las premiaciones oficiales (como los son, en Mar del Plata, los Premios Cocha Off respecto de los Estrella del Mar), pero al no contar La Plata con una entrega oficial establecida, los CP evolucionaron de mero festejo a un reconocimiento válido por la comunidad teatral. Era un evento alternativo sin contracara hegemónica. Fue una de las experiencias que más proyectaron la sala hacia afuera, no sólo logrando que muchos artistas la pisaran por primera vez, sino que otros volvieran a ella después de algunas décadas. La premiación se mantendría hasta el 2015, entregando su característica merde de plata u oro a los espectáculos votados por la gente a través de las redes sociales (primero por e-mail, luego con una página específica y en sus últimos tiempos en Facebook). Esas noches, El Escudo se volvía un cruce entre artistas de los escenarios independientes, oficiales o comerciales (muchos de los cuales trabajaban en los tres ámbitos). Pero quizás los Premios CP sean motivo de otra exposición.

Más allá de los eventos, la personalidad de la sala evidenciaba la voluntad conectora de los grupos Unagi y Vuelve en Julio; los primeros, desde la rama de la improvisación teatral, establecieron vínculos incluso en CABA. Los segundos iniciaron una etapa de viajes cuyo financiamiento motivó fiestas y varietés más orientadas a la comunidad artística en general. No es menor el hecho de que fuera la etapa de formación de varios miembros de los grupos, con lo cual la sala era un punto de encuentro para estudiantes de teatro, danza, literatura, música, etc., de acuerdo a las distintas trayectorias que cada cual atravesaba. Estos dos no eran sólo grupos con un recorrido en común, sus integrantes mantenían una amistad desde la temprana adolescencia, gracias a compartir su época de formación teatral, sus primeros proyectos independientes y diversos ámbitos sociales. Andrea Baez aún hoy destaca como esa energía particular se reflejaba en El Escudo. Además, pertenecer a un grupo no impedía incluir en la sala proyectos personales o compartidos con gente ajena. Formatos como la performance permitían convocar artistas de distintas disciplinas para funciones efímeras, con las que además se exploraban las condiciones de representación de la sala, que compensaba la carencia técnica y de comodidad con la posibilidad de mover al público, usar varios frentes, expandir, contraer o eliminar la cuarta pared, y entrar o salir de escena por numerosas puertas y ventanas. El pequeño escenario a la italiana se convertía a veces en depósito o camarín, cuando todo el resto se volvía espacio escénico. La experimentación y las puestas alternativas también se volverían un sello del espacio.

Por su parte, Ya que Estamos tenía mayor conexión con los otros espacios de la Congregación, y su relación con la pastora era más personal. Incluso habían intentado ayudarla a replicar la experiencia del centro de arte en la cercana congregación de Berisso. Pero, más allá de colaboraciones eventuales, no había iniciativas mutuas ni comunicación fluida; el proyecto de la sala tomaba cada vez más vuelo propio, debajo de los pies mismos de los feligreses.

La creciente actividad alteró el ritmo original de la sala, y otros sectores de la congregación, como la Cantoría, empezaron a resentir los cambios. No todos compartían el objetivo de la sala como un proyecto laboral, con la exigencia que eso implica, ni abrirlo a toda la comunidad artística, con las demandas que eso incluye. Por su parte, ciertos feligreses y estudiantes de los hogares desaprobaban los eventos más ruidosos, y fue necesario renovar las normas de convivencia.

Para el 2010 cambiaría un acuerdo fundamental. La retribución económica quedó definida: ya no era simbólica (aunque distaba de ser un alquiler comercial), pero incluía la posibilidad de reinvertir los aportes y recaudaciones sobre el mismo centro cultural, por demás necesitado de reparaciones. Con una mejora lenta pero constante en el estado de las instalaciones, se fueron cubriendo todos los horarios posibles de talleres abiertos a la comunidad. Sin detallar el juego de tronos desatado por armar una grilla equitativa entre tres grupos diferentes, un coro y un servicio religioso (otra particularidad fue, durante años, la imposibilidad utilizar la sala los domingos), puede indicarse que los conflictos incrementaban el compromiso con el uso del espacio, ya que la búsqueda de más derechos sólo se sustentaba con la adquisición de más obligaciones.

A principios de 2011, la Pastora anunciaría su traslado a otra congregación. Ante la temida pérdida de la mentora del proyecto, se definieron las formalidades que demostrarían un uso responsable de la sala: una Comisión Directiva y un Estatuto que cubrieran plenamente la situación de los usuarios del sótano en la próxima etapa. Además, la inscripción como espacio teatral en el registro de Argentores definió también una relación más clara con los espectáculos que pasaban por la sala.

A pesar de eso, resultaba imposible contar con los requisitos para solicitar subsidios a las diferentes instituciones de apoyo a las salas independientes. La ambigua situación legal como

parte de la Iglesia Luterana entraba en conflicto con recibir financiamiento estatal. No obstante, se pudo emplear la trayectoria de Vuelve En Julio para lograr un subsidio como grupo.

El 2012 comenzó con un enorme adelanto en cuanto a equipos de luces y sonido, y eventualmente pudo concretarse una cámara negra para el escenario y sillas que remplacen los antiguos bancos de madera. Sin perder su condición de sala experimental, pudo para entonces cumplir con los requisitos de artistas con mayor nivel de exigencia. Teatristas ya consagrados habían advertido las características propias del lugar. Incluso algunos con sala propia producían obras allí. Hizo falta entonces reforzar la disciplina, estar presente, habitar el espacio aun cuando no fuera por una necesidad propia. El fondo común, ya firmemente establecido, aumentaba con los ingresos de actividades constantes. Se definieron además porcentajes estrictos por cuidar ensayos, talleres o funciones. Se concretaba el proyecto de administrar una sala como fuente de trabajo. No fue menor el hecho de que esta etapa coincidiera con la maduración personal de muchos de sus integrantes, que iniciaban el proceso de independizarse de la casa familiar, establecer parejas o concluir sus estudios. Había un estado general de adultez que se reflejó en la gestión de la sala.

Para cuando Andrea finalmente se alejó, en 2013, lo hizo dejando un proyecto autogestivo, horizontal y abierto a la comunidad, como era su intención fomentar. Si bien en la Comisión Directiva el clima era incierto, a grandes rasgos la estructura logró no depender de la pastora. La nueva prioridad sería afirmar la autonomía conseguida.

Con las mayores demandas varios integrantes se habían desligado del proyecto, pero los demás habían reforzado su compromiso. Ya los nombres de las compañías no importaban tanto como el de la sala, salvo a efectos de representación en las asambleas. Eventualmente, casi todos los miembros de Vuelve en Julio fueron volcándose a la improvisación, y Unagi quedó representado en la Comisión, prácticamente, sólo por Jorge Pinarello (algunos miembros de ese grupo tenían proyectos aparte, como Chapi Barressi, quien había abierto su propio centro cultural: “Casa Brava”). Los límites entre Investigación teatral e improvisación, así como entre un grupo y otro, se habían desdibujado. El uso del espacio había fusionado los intereses de cada compañía o persona, en un abanico de propuestas que iban desde la improvisación teatral hasta la danza contemporánea, ya que los miembros Iván Haidar y Natalia Maldini involucraban artistas de esa disciplina. El antiguo piso de parqué se adecuó para recibir festivales como Danzafuera, elencos o instituciones como la Escuela Provincial de Danzas.

Si bien las compañías se achicaban (salvo Ya Que Estamos, que reducía su uso del espacio pero mantenía sus costumbres) la gente ligada a El Escudo se multiplicaba. El sentimiento de pertenencia se extendía a talleristas, estudiantes, público y elencos.

Durante el 2015 se sumaron otras propuestas colectivas. Por un lado, la Compañía Itinerante de Ópera, con estudiantes de la cercana Facultad de Arte así como instrumentistas y cantantes del teatro Argentino. Una vez más, las dimensiones flexibles del espacio permitieron instalar una orquesta, solistas y coro, aparte de las más de cien personas de público.

Pero nada daría más audiencia que los proyectos web, que de manera virtual harían conocer la sala a miles de espectadores. La relación con las artes audiovisuales en el espacio habían sido, hasta entonces esporádicas (algunas proyecciones, o filmaciones de cortometrajes y videoclips). A raíz de la creación del canal Te Lo Resumo Así Nomás y la colaboración en producciones de Tangram Cine, El Escudo aportó locaciones para rodajes (como en la serie web *La Obra de Mi vida*), habilitó los equipos para las primeras temporadas del podcast Te Lo Transmiso así Nomás, o prestó la internet y la electricidad para editar videos cuando éstas se cortaban en la casa de alguien.

A fines de 2015 casi todos los miembros originales comenzaron a desvincularse del cotidiano de la sala. Por motivos artísticos (otras salas, giras, virtualidad) o personales (familia, trabajo estable, mudanzas) se reduce tanto la disposición para encargarse de cuidarla como la demanda para usarlo. Un último gran proyecto en común fue “La Fiesta de Casamiento”, donde la comunidad ampliada de El Escudo (actores, improvisadores, músicos y bailarines) simulaba, junto al público, ser los invitados de una boda. Otra vez la fiesta, pero estas terminaban temprano.

En 2016 Ya Que Estamos se desliga definitivamente de la sala, concretando su proyecto de la ACAE, donde trasladan definitivamente sus clases y ensayos. Además, ante la creciente crisis económica nacional, las nuevas autoridades de la Iglesia Luterana, para ampliar sus ingresos (provenientes principalmente de sus hogares estudiantiles) empezaron a plantear a los usuarios de El Escudo ceder ciertos espacios y nuevos arreglos económicos. En cambio, la actividad constante de la sala, con horarios y fechas siempre cubiertas por la demanda de la comunidad artística local, permitía solventar los gastos de reparaciones y mantenimiento no sólo del centro cultural, sino también de las otras instalaciones de la congregación (incluidas largas deudas con las empresas de servicios).

Durante 2018 la Comisión Directiva renovó roles hace tiempo vacíos. Se acercaron colaboradores con la juventud y la disponibilidad necesaria, pero sin un plan de acción firme ni un pasado conjunto. El regreso de Chapi Barresi sumó nuevas experiencias en gestión de espacios culturales, y el contacto con la red local de salas. 2019 comenzó con la renovación casi total de los encargados de la Sala, y en diciembre se oficializó una nueva Comisión Directiva, con sólo Natalia Maldini como integrante ininterrumpida. Pero el cese de actividades en 2020, debido a la pandemia del Covid, conllevó también su alejamiento.

A la par, cambian también las autoridades nacionales de la Iglesia Evangélica Luterana, y en una revisión general de las congregaciones encuentran a El Escudo como un proyecto prescindible. En estas circunstancias, sin poder proyectar actividades y con una comisión directiva recién formada, la sala resiste la cuarentena invirtiendo su fondo común en pagar las sumas convenidas de alquiler. Este hecho no es considerado por las nuevas autoridades, que solicitan el desalojo, sin mayor aviso, a principios de 2021. Se consigue negociar una prórroga, pero el nuevo año continúa con restricciones sanitarias que hacen imposible cumplir con los ingresos demandados por los propietarios. En enero de 2022 se concreta el desalojo de la sala, con el acompañamiento de gran parte de quienes pasaron por ella y el apoyo de la comunidad artística en general.

Al momento de finalizar esta retrospectiva, no ha habido noticias de reactivación alguna del espacio. Al consultar sobre el futuro de la sala a quienes la han habitado por años, escuchamos que resulta probable que, con el paso del tiempo y destinos diversos, ésta vuelva a una vez más a ofrecerse a la comunidad como un espacio artístico. La experiencia dice que sí.

FANTASMAS AULLANDO

LA MEMORIA-AULLIDO Y LA ACTUACIÓN-MÉDÍUM EN MUSEO EZEIZA³

Lostra, Agustín César (FDA - UNLP)
agustinlostra@gmail.com

RESUMEN

Este artículo toma la experiencia de la instalación teatral Museo Ezeiza de Pompeyo Audivert para indagar sobre las formas de poetización de la memoria que despliega el teatro del autor y el modo en que aparece el carácter mediúmnico en la actuación. El análisis aborda la forma en que Museo Ezeiza pone en juego imaginarios sociales comunes que sacuden la memoria colectiva e individual y la potencia de la actuación como articulación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

PALABRAS CLAVE

Audivert; teatro; médium; memoria; aullido

³ Este trabajo fue realizado en el marco de la Especialización en Lenguajes Artísticos de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, junio del 2019.

LA MÁS MARAVILLOSA MÚSICA

“(...) porque ya sucedió,
y por lo tanto continuará sucediendo,
aunque se olvide.”
Olga Orozco (2010)

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo
‘tal y como verdaderamente ha sido’.
Significa adueñarse de un recuerdo tal y como
relumbra en el instante de un peligro.”
Walter Benjamin (1989)

En este presente avasallante contra el cual estamos arrojadas y al que le hacemos frente con lo que podemos, agradecemos profundamente aquellas zonas donde lo poético se libera y nos muerde, nos intoxica y sana con su veneno atávico, siempre contemporáneo. Salvadores esos sitios, esas carpas ambulantes, aventuras donde el orden que instaura y restaura día a día el sentido común se escabulle como el bichaje ante el fuego. Es en estos vórtices experienciales, en estas obras, performances o como la nomenclatura de moda les ponga o imponga en suerte llamarse, donde veo un cauce pedagógico existencial potable, otra manera de habitar y estallar en vitalidad el aquí y ahora.

Parto de pensar que cualquier indagación que quiera hacer en torno al arte y su pedagogía se ata primerísimamente a lo que esa conjunción brusca de elementos múltiples (lo artístico) mancomuna para mí: la posibilidad de una experiencia expandida del mundo; de sus sentidos sensoperceptivos y del profundo saber ambiguo de lo vivo. La experiencia del arte enseña por sobre todas las cosas a explorar el caudal de imaginario propio (individual e irremediable, fabulosamente, colectivo), a enriquecerlo, a conocerlo, a gozarlo. Cuando esta expedición se enraíza en fenómenos históricos comunes, lo artístico destella con una fuerza estética y sagrada (dupla que va de la mano) que nos envuelve en escalofríos, nos somete a una aparición de lo Real, tomando a este concepto como aquello que no puede negarse en el momento en que ocurre, que no puede sustraerse de la carne (es decir, del alma).

Dicho esto, voy a abordar entonces la propuesta de Pompeyo Audivert en su instalación teatral *Museo Ezeiza*, donde la masacre de junio de 1973 es sometida a experimentaciones teatrales que la desovillan, la apalabran y la estallan en imágenes efímeras, expandidas y a la vez profundamente condensadas, contradictorias.

Pensaré *Museo Ezeiza* como una plataforma de contra-pedagogía de la memoria frente a los mandatos hegemónicos de la concepción y el uso del tiempo: este estarnos proyectadas al vacío en el vértigo constante de la reposición del archivo diario vía redes sociales, con un futuro debilitado sin horizonte revolucionario más allá de un apocalipsis demasiado aletargado para conmovernos el cuero y un pasado sintetizado en datos e imágenes fichadas de modo más o menos contundente.

Pensaré la técnica de la actuación como una instancia mediúmnica revitalizante que confabula la aparente instantaneidad del presente y trae voces sepultadas que nos dicen hoy. La experiencia que abordaré de ende estos dos elementos, gruesos como estambre y entrecruzados como un telar, nos dará luz sobre otras formas de pensar la pedagogía en el espacio artístico, Sobre todo en su faceta ligada a la memoria histórica y a la comprensión sensible del presente (a

comprenderlo cargado de pasado, espeso de aullidos, de llamados, ambiguo, incomprensible, radiante).

LA TRAGEDIA GRIEGA NACIONAL

La sinopsis de Museo Ezeiza versa lo siguiente:

Mediante la técnica del fetiche, la mecánica metafísica del vudú y el método del interrogatorio, el museo intentará entrar en contacto con Ezeiza a través de sus restos. Se convoca a los actores de nuestra tragedia griega nacional a presentarse. Fragmentos de Ezeiza serán utilizados como antenas. No se garantiza nada. (Audívert, 2014, s/p)

Frente a la idea cosificadora, aséptica, fetichista del museo que extrae de la historia algunos restos para totemizarlos en sus acequias memoriales de las certezas y las derrotas (la piratería escandalosa y exhibicionista del British Museum como pope museístico mundial), Pompeyo Audívert propone un museo vivo. Un antimuseo con la sangre expuesta, sin el ascetismo del vidrio. La historia caliente, cárnicamente, sin enfriarse, viva (Audiovideoteca de escritores, 2011). Un sitio, este portal, donde los objetos recuperados de la masacre desprenden voces que evocan el viaje a Ezeiza.

La espectadora entra a un lugar enorme y oscuro donde relumbran camas de morgue con cuerpos que yacen bajo banderas argentinas y otros trapos, de a poco estos cuerpos (que son representación de cosas: anteojos, cepillos, revistas, restos objetuales de personas que estuvieron en Ezeiza) comienzan a hablar y dar su relato de la masacre. La espectadora puede moverse en cualquier dirección y escuchar la historia que más la cautiva, siempre perdiéndose la posibilidad de una totalidad, ceñida a la particularidad de cada voz, de cada retazo de la multitud. Son casi cien actrices y actores en escena así que cuando escribo *multitud* no es un eufemismo; se siente esa presencia colectiva, ese enjambre de voces donde alguna destaca y hace que la espectadora se acerque como encantada. Hay también unos sujetos, unos sindicalistas mafiosos, que controlan que estas piezas museísticas no se desbanden y que serán finalmente derrocados por los restos históricos, que tomarán la instalación.

Este ultraje de la idea del museo, de su paño helado sobre la muerte, propone una vuelta de lo acallado, una agitación en el avispero del pasado y la invitación a llenarlo de voces. Voces antiguas que sin embargo suenan en estremecedor presente, ya que, siguiendo a Walter Benjamin:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo-ahora». Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de «tiempo-ahora» que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se entendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual donde quiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. (Benjamin, 1989, p. 6)

Es decir, la historia es un terreno a territorializar, una arena donde combatir, una marea donde figuras disueltas por el discurso oficial toman de los talones a los oradores del orden y las buenas costumbres. Es en ese choque, en esa fricción donde puede arraigarse nuestro sitio en el presente y nuestra proyección hacia un futuro.

Audívert encuentra en algunos momentos especialmente convulsos de nuestra historia las zonas para desplegar este “sondeo de la identidad sagrada, extrahistórica o antihistórica” (P. Audívert, comunicación personal, 2019).

que es el teatro. Es un procedimiento antihistórico en tanto no está clausurado, es imposible de desagregar en causas y efectos, es una avalancha pulsional, en pugna. Por eso:

Trelew 22 de agosto, Rosas, Ezeiza 73 son fenómenos históricos mítico-identitarios de naturaleza convulsa, que anidan múltiples versiones. En ese sentido tienen un parentesco con lo poético: en un mismo punto confluyen muchas versiones sin que ninguna anule a la otra. Por el contrario ese cruce es la naturaleza constitutiva de esa identidad, la confluencia de versiones alrededor de un hecho y de algo que pasó ahí (P. Audívert, comunicación personal, 2019).

Es en esa yuxtaposición de vivencias donde se enarbola este arrabal de memoria que es *Museo Ezeiza*. Un aullido que atraviesa las décadas con su llamado y se enfrenta a las crónicas heladas, o más o menos elocuentes, de la masacre. Contrapone un espacio de brujería, el paganismo de las voces bullendo de fe histórica en esa gran misa de Ezeiza. Arriesgo una ilación posible, pensar cómo este caudal sensible se traslada luego a experiencias ligadas al entretenimiento: los partidos de fútbol y los recitales de rock, en especial de los Redondos (y de El Indio Solari) como muestrario de esas fuerzas latentes de experiencia erótica y sagrada de lo colectivo.

La apuesta estética de Audívert: entrar en contacto con la masacre de Ezeiza a partir de sentir la presencia colectiva, la muchedumbre, la masa, la barra descamisada. Sentir su calor cerca, su presencia, su dolor, su fe. El director lo piensa así cuando habla del legado de la generación arrasada del 70:

Y también vi cómo todo ese fenómeno pasó a la clandestinidad artística y poética en otros seres que éramos nosotros. Siento que de algún modo fuimos los herederos de eso y que lo llevamos por otro lado, lo pasamos a la clandestinidad de nuestros cuerpos y de la actividad artística. Fueron los movimientos que estallaron luego de la dictadura, la fiebre de los escenarios y las artes en general. Estábamos siendo tomados por esas fuerzas, y lo deseábamos por una fascinación que tuvimos por ellas, y las hicimos valer en otras escalas. (P. Audívert, comunicación personal, 2019).

Esa herencia vital, desmesurada, se traduce en la fuerza que tiene la jugada artística desde lo material sensible por sobre la abstracción. La potencia filosófica extraordinaria que Dewey destaca del arte: lo arrasador de su saber a través de la experiencia, esa vivencia que se repone en la memoria como un antes y un después, como una transformación. Que no solo funciona como una frontera sino también como una integración temporal enriquecedora, estimulante:

En suma, la recurrencia estética es vital, fisiológica, funcional. Más que los elementos, recurren las relaciones, y recurren en diferentes contextos y con diferentes consecuencias de manera que cada recurrencia es tan nueva como un recuerdo. Al satisfacer una expectación despertada, instituye también un nuevo anhelo, incita una curiosidad fresca, establece una propensión cambiante. La perfección de la integración de estos dos vectores, opuestos en la concepción abstracta, en un mismo media, en vez de usar un ardid para despertar la energía y otro para hacerla descansar, de la medida de la maestría de la producción y la percepción. Una investigación científica bien conducida descubre al probar y prueba al explorar; lo hace en virtud de un método que combina ambas funciones. Y la conversación, el drama, la novela y la construcción arquitectónica, si hay una experiencia ordenada, alcanzan un nivel que inmediatamente registra y suma el valor de lo precedente, provoca y profetiza lo porvenir. Toda conclusión es un despertar y todo despertar establece algo. Este estado de la cuestión define la organización de la energía (Dewey, 2008, p.191).

El teatro de Audivert no piensa de modo tan productivista al proceso artístico, pero si coincide con los postulados del pragmatista norteamericano al darle viabilidad a un deseo que conjura los tiempos. Lo hace a través de lo irreducible de la presencia viva de los actores. Postula al cuerpo como portador de la experiencia de la historia, la erotiza, la vuelve sudorosa, próxima y amenazante. Explicita la salvajada física excesiva, que es el pilar de las grandes revoluciones y contrarrevoluciones de nuestro siglo. Los clavos de lo que pasó y seguirá pasando: “Todo presente que se produce se hunde en el tiempo como un clavo y tiene pretensiones de eternidad” (Merleau Ponty, 1957, pág. 191).

Es entonces preciso destacar que Museo Ezeiza no se sostiene en un campo fijo, reluciente a la mirada, como estas letras que conjuro al indagarlo. No. Se sostiene por los cuerpos vivos de las actrices y los actores, que rompen la morgue museística con su carnalidad discontinua, efímera, actual.

Es la actuación la que hace saltar el continuum de la historia, la que vuelve presente a los muertos y los hace hablar.

IL MORTO QUI PARLA

“(…) tampoco los muertos estarán seguros
ante el enemigo cuando éste venza.
Y este enemigo no ha cesado de vencer.”
Walter Benjamin (1989)

“Los muertos nos visitan. (...) Los muertos nos enseñan.”
Silvia Rivera Cusicanqui (2015)

¿Cómo posicionarme para pensar con serenidad estas ideas sin reflujo prejuiciosos academicistas que tomarían el concepto de fantasma desde un lugar metafórico y burlón? Por fuera de sus acepciones psicoanalíticas, fantasma es una palabra que ha quedado reservada en la tradición de resistencia a la razón moderna (los románticos, los góticos, el género del terror como un imaginario que se alimenta de lo pagano, de su poder, de su conocimiento alternativo, irracional, oral, inexacto). La pienso entonces situado desde la episteme india que planta Silvia Rivera Cusicanqui como una matriz sobreviviente de nuestras tierras. Postura que plantea un conocimiento que se da “(...) a través del paisaje, a través de otra relación con el mundo de la naturaleza y sobre todo con el mundo de los muertos que nuestras sociedades practican. Aquí hay unas grandes fiestas de muertos. Los muertos viven.” (Rivera Cusicanqui, 2018, s/p)

La episteme india permite pensar en sujetos no humanos. Subjetivar al agua, a las piedras, a las estrellas, a las plantas, a los animales. Pensar el paisaje como parte de uno. Y, este rasgo es el que destella con fuerza a la hora de abordar este trabajo, pensar que los muertos nos visitan, nos enseñan. Que ellos no se han ido, sino que están aquí y ahora, que cada tanto nos aúllan o arrullan.

¿Qué otra cosa es la relación que uno establece con un autor que le convoca y que está hace siglos fuera del plano físico sino una relación de conversación con un muerto? Poder pensar ese vínculo desde un plano real, desde un plano relacional abre el juego a modos más afectivos y afectados de trazar conocimiento. Un modo de pensar la cuestión de los saberes ligados al territorio de lo sensible, de lo ambiguo, de lo contradictorio, de lo inasible. Lo fantasmal como fuente de aprendizaje.

Es en el plano de la actuación donde veo el terreno de la enunciación de los muertos por excelencia.

Parto de lo crucial que me resulta la propia corporalidad y su indagación como registro vivo y pasajero de los otros, como acopio sensible de la memoria: los vestigios del abuelo en el uso de los brazos, la silueta de la tía en el andar en puntas o el veteado maricón que lleva mi voz de garganta donde habita mi madre. El trazo del otro, de la otra, en el propio cuerpo formándonos. Al ser amados somos voceados, apalabradados por los otros, nuestros padres, nuestras abuelas, nuestras primas. Esos registros nos van modelando la forma, nos llenan de pliegues el habla y el modo de andar. Como nos sentamos, agarramos la pava del mate, lloramos o discutimos; variaciones del modo de la tía Roberta, papá Néstor o prima Dolores. Darle lugar a la antepasada en el propio cuerpo, darle de comer al fantasma, y nutrirse de él, agenciararse, amadrinarse. Pequeñas insistencias, saberes corporales, resabios de fantasmas. Fuentes colectivas, íntimas y por eso comunes, de materia actoral.

Al conversar con Pompeyo sin embargo la idea de hacer hablar los muertos no le resulta acertada.

No creo que la actuación haga hablar los muertos. Creo que bajo ciertas condiciones la actuación desata un nivel de pertenencia, una suerte de naturaleza poética y metafísica del ser individual y colectivo que de algún modo excede este nivel histórico alienado en el que estamos y conecta con saberes, con otra dimensión que excede esta y que por tanto a veces podría parecer que tiene que ver con lo sobrenatural. Es sobrenatural, pero lo que supera es esta naturaleza histórica alienada. Y entonces llama mucho la atención. Creo que lo que se manifiesta es la estructura presencial. Y esa estructura tiene que ver con lo que fue, con lo que será y con lo que es, excede al tiempo, conecta con otros planos donde hay fantasmagorías y elementos que no pertenecen estrictamente a este nivel. (P. Audivert, comunicación personal, 2019).

Es entonces una potenciación de la vitalidad a partir del contacto con un imaginario subyacente que cruza los umbrales del tiempo para volverse presencia, rompiendo la mirada tripartita de pasado-presente-futuro. Audivert se acerca de esta manera, aún sin saberlo, a las concepciones temporales espiraladas de la episteme india que se contraponen a la línea de tiempo moderna occidental, proyectada al futuro como un avance constante y expansivo, un ir hacia delante, hacia la totalidad.

La fuerza histórica deviene cuerpo, es encausada en la actuación como es encausada en la marcha de protesta o de celebración. Ese registro afectivo, heterogéneo, que produce la muchedumbre es similar al estado de gracia actoral; una forma exploratoria de la memoria a partir de la vinculación entre la carne y la fantasía (encarnada).

Pero la actuación redobla ese punto de encuentro y cofradía que ofrece la marcha al restablecer la discusión. Asocio este estado reflexivo, de polémica que propone Museo Ezeiza al ejecutar acción poética sobre lo histórico, a lo que enfatiza Zemelman al retomar la tercera tesis sobre Feuerbach de Marx, la idea de que el educador precisa ser educado, que debemos estar en permanente formación (Zemelman, 2012). Aquello que recibimos y nos conforma debe ser también reconformado. Entonces, proceder desde la poetización de la figura histórica; corriéndose del lugar del acto patrio, del repetir estereotipos naturalizados, trayendo al frente las facultades mediúmnicas del teatro, el atravesar el cuerpo con el fantasma no solamente de un muerto sino de una generación ardida; se vuelven formas de reeducar la percepción de la historia, de agudizar la memoria. Darle oreja a la voz de las muertas y los muertos, merodear esta instalación teatral donde somos partícipes de la rebelión de los restos de Ezeiza, con nuestros cuerpos desprotegidos al igual que los de lxs actores y actrices, sin guía de tránsito, a la deriva. Esta

marejada de memoria que escalofríía la carne me parece un modo fabuloso de retornarle la fuerza al pasado, de poder ver que está ahí delante nuestro, que le pisamos los huesos a nuestros muertos, que nos embanderamos en sus palabras y en su aliento.

TODAS LAS FANTASMAS, LA FANTASMA

“Yet here’s a spot.”

William Shakespeare (1993)

Si el arte es una pedagogía de la sensibilidad, una ampliación del mundo, una forma de conocimiento que está ligada de modo crucial al modo de ser y estar en el mundo y no sólo al modo de conceptualizarlo, creo que es una represa enorme frente al río del olvido y un fantástico portal para traer la historia a la carne, al escalofrío. Pasar por Museo Ezeiza no es haber ido a la Ezeiza del 73 ni pretende reemplazar esa vivencia, es expandirse por unas horas en el imaginario que desata este momento, mitificado, trazado como épica de los sectores populares de nuestro país.

Es una expansión completamente revulsiva para la historia en mayúscula por su carácter poético y singular que se emparenta a una idea muy gozosa que Pompeyo también formula:

El objetivo central de los movimientos de izquierda debería ser planteado en términos poéticos. Creo que por eso no tiene tanto *insight* la izquierda, porque más allá de que su planteo es lucido y desmitificador del capitalismo y sus formas de clausura de la identidad de los hechos y de los seres, le falta advertir o señalar que su objetivo máximo es la liberación de la naturaleza poética del ser. Eso es lo que haríamos una vez que se declarase la igualdad y se aboliera la propiedad privada, falta decir eso. Podríamos estar al alcance de liberar nuestra naturaleza de fondo, estructural, poética, metafísica a una dinámica social propia, parida en esas circunstancias, donde la igualdad ya no sería el problema. (P. Audivert, comunicación personal, 2019).

Si el objetivo de fondo de esta maravillosa fantasma que es la revolución es la liberación de una existencia más plena; la vida poética presente en el manifiesto de las vanguardias europeas y hecha realidad concreta en el modo de habitar la selva o la sierra de quienes mantienen viva la llama amerindia; el teatro es una forma de probar que ese horizonte está ya en nosotras, replegado en nuestras existencias achitadas por la hegemonía del consumo como forma de acceso al mundo.

En estos tiempos postalfabéticos donde las nuevas generaciones se forman con las palabras de modo meramente funcional y acceden a su lengua a partir de la cibernetica, desligada de la erótica, de la materialidad de la voz de la madre (Berardi, 2016) es menester prodigar chances para el acceso a la vía poética. Poder permear la sensibilidad anestesiada a través de experiencias que habiliten otro sentir del mundo. Como docentes de disciplinas artísticas, apropiándonos una didáctica no paramétrica que tenga como objetivo potenciar la vida de la estudiante y que brinde conciencia histórica en permanente proceso de descolonización (Salcedo J, 2009). Creo que este ideal puede materializarse a través de la actuación y del teatro, de sus facultades extraordinarias para resquebrajar la abstracción como modus operandi del conocer hegemónico. La posibilidad de ahondar en el acervo sensible de cada quien y descubrir las resonancias de lo colectivo en algo tan innegable como es el cuerpo. Un permiso para habitar la ambigüedad y la vulnerabilidad como potencias, como ramales de memoria para no morir de sed identitaria ni fagocitarse en el individualismo pobrísimo de estos tiempos mediocres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Audivert, P. (3 de octubre, 2011). Pompeyo Audivert. Audiovideoteca de escritores. <https://www.youtube.com/watch?v=cv077nZZ9X4&t=133s>

Audivert, P. (20 de junio, 2014). Cooperativa Ezeiza. Museo Ezeiza. <http://museoezeiza.blogspot.com/>

Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Taurus.

Berardi, F. (2016) *Generación post alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1957) *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.

Orozco, O. (2010) *La oscuridad es otro sol*. Losada.

Rivera Cusicanqui, S. (mayo de 2015). *Silvia Rivera Cusicanqui: Historia oral, investigación-acción y sociología de la imagen*. Simposium de Educación. ITESO, Guadalajara, Jalisco, México

Rivera Cusicanqui, S. (2 de noviembre de 2018). *Revista de la Universidad "Utopía ch'ixi" con Silvia Rivera Cusicanqui*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pHJkCqe2gAk&t=525s>

Salcedo, J. (2009). Pedagogía de la potencia y didáctica no parametral. Entrevista con Estela Quintar. En Revista Interamericana de Educación de Adultos, 31, núm. 1, pp. 119-133. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe. Pátzcuaro, México.

Shakespeare, W. (1993) *The tragedy of Macbeth*. The Complete Works of William Shakespeare. <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/>

Zemelman, H. (17 de mayo de 2012). *Historia y Autonomía en el Sujeto* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=tIrKmPZC5j4&t=1165s>

Mesa
«Teatro y Pedagogías»

ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN ESCENOGRÁFICA EN LA POST PANDEMIA

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO PIBA “VIDEO PERFORMANCE DE LA VIRTUALIDAD AL ESPACIO TALLER”

Lic. José Hernán Arrese Igor (IHAAA - FDA - UNLP)
hernanarreseigor@gmail.com

RESUMEN

Desde la cátedra Taller Básico Escenografía III aplicamos al Programa de Investigación Biannual en Arte edición 2022-2023 (PIBA) con el proyecto “Video performance de la virtualidad al espacio taller”; que propone explorar procedimientos creativos, estéticos y técnicos en la realización de experiencias escénicas propias de las artes escénicas emergentes. Nuestra línea de investigación es la producción y realización en artes escénicas, la performance y video performance; el video mapping y las video instalaciones. Explorar los procedimientos creativos, estéticos y técnicos en la realización de experiencias escénicas propias del arte contemporáneo es el objetivo fundamental de este proyecto. La materialización serán dos eventos performáticos experimentales realizados con los estudiantes de las cursadas 2022/23, que tendrán lugar en el Taller de Escenografía (FDA Sede Fonseca).

PALABRAS CLAVE

performance; video; artes escénicas; mapping; instalación

PROPUESTA CURRICULAR TALLER BÁSICO ESCENOGRAFÍA III

La orientación en Escenografía (especialidad de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Artes Plásticas) promueve un perfil profesional acorde a los mundos contemporáneos del trabajo. En un momento en que los modos de producción laboral varían en relación a las competencias formativas, proponemos construir diversas estrategias pedagógicas para que los y las estudiantes puedan contemplar una mayor versatilidad y flexibilidad profesional. Dichas instancias les permitirán sentirse incluido en las nuevas estructuras de organización del trabajo y en la demanda de una formación interdisciplinaria y multifuncional.

De esta manera, y frente los desafíos diversos en el campo artístico y laboral actual, proponemos un sistema en donde la visión crítico - reflexiva, a la vez que estratégica y procedural, sea el eje de los procesos de enseñanza - aprendizaje.

En una disciplina determinada por la necesidad del trabajo en equipo, el Taller de Escenografía desplaza el concepto tradicional de escenografía por el de dispositivo espacial, adaptado a diversos medios. El resultado es flexibilidad para abarcar múltiples posibilidades de trabajo sobre el espacio, entendiéndolo como soporte factible de construir y reconstruir según diferentes demandas.

Los objetivos específicos del segundo cuatrimestre de la cursada comprenden:

- Conocer y comprender las experimentaciones, rupturas y renovaciones que experimentó el teatro contemporáneo, así como las nuevas búsquedas y formas del arte contemporáneo (performances, happenings, intervenciones, instalaciones, videoarte)
- Introducir a la/el estudiante en el conocimiento de las actuales condiciones de producción de una obra teatral o evento espectacular.
- Promover la capacidad de diseñar, planificar, producir y realizar un evento espectacular experimental.

Hasta el año 2019 la modalidad taller de la cursada del segundo cuatrimestre se desarrollaba con la modalidad de clases teóricas de 8hs semanales, con la utilización de material bibliográfico de cátedra. La metodología aplicada era la de aprendizaje por proyecto, con la realización de trabajos individuales y grupales. Al finalizar el año se realizaba una muestra final en formato evento desarrollado en el Taller de Escenografía, donde las y los estudiantes debían desarrollar las ideas, diseños, construcción y montaje del mismo. [Figura 1 y 2]

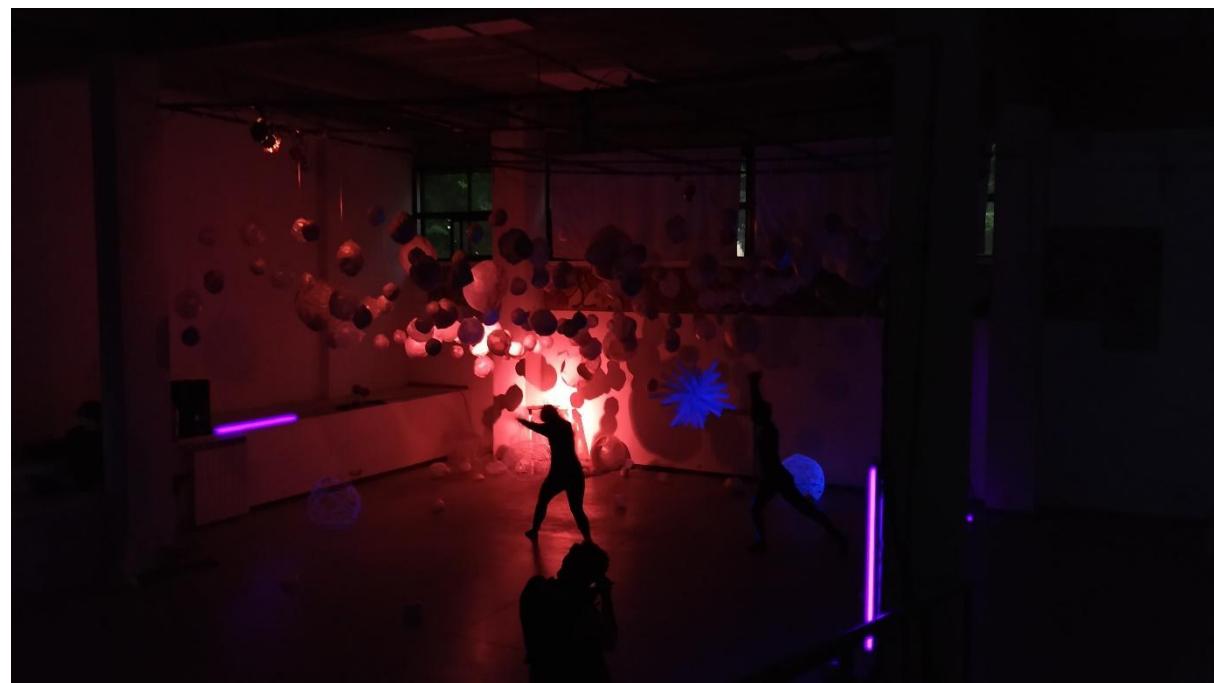
Figura 1

Fotografía de una acción performática. Muestra Final Escenografía III (2018)



Figura 2

Fotografía de una acción performática. Muestra Final Escenografía III (2019)



CURSADA VIRTUAL 2020/21 (ANTECEDENTE DEL PROYECTO PIBA)

Con la instauración del ASPO, determinado por el Gobierno Nacional (y la UNLP) durante los años 2020 y 2021, y la transformación de las cursadas en la virtualidad, la cátedra Taller Básico Escenografía III (Facultad de Artes – UNLP.) debió rediseñar su metodología, pero cumpliendo los objetivos del plan de estudio. Se propuso la exploración de herramientas tecnológicas no usuales en el ámbito de la cursada presencial de la materia, que posibilitaron avanzar en nuevos formatos para los mismos contenidos.

Afrontamos la resolución de problemas primero teniendo en cuenta la tecnología o herramientas y la conectividad, para ello tomamos las siguientes medidas:

- 1 - Realización de un relevamiento de la situación particular de los y las estudiantes con respecto a las condiciones de cursada y el acceso a la tecnología.
- 2- No nos basamos en programas o aplicaciones específicas para la resolución de las tareas.
- 3 - Las clases se transmitían en vivo y a su vez quedaban alojadas en el canal de la cátedra para consulta de los estudiantes.
- 4 - El material de cátedra se encontraba disponible en formato digital y papel

Por lo tanto, se decidió que los encuentros sincrónicos se realizarían por la plataforma ZOOM, para desarrollar las clases teórico/prácticas de nos mas de dos encuentros de 40 minutos con un descanso de 10 minutos, los días lunes y martes. En esas clases desarrollamos el material bibliográfico de cátedra, el análisis de artistas de referencia. También trabajábamos la devolución oral y puesta en común de la tarea de la clase y fundamentalmente tuvo lugar la contención de los y las estudiantes y sus inquietudes (sobre todo en el año 2020)

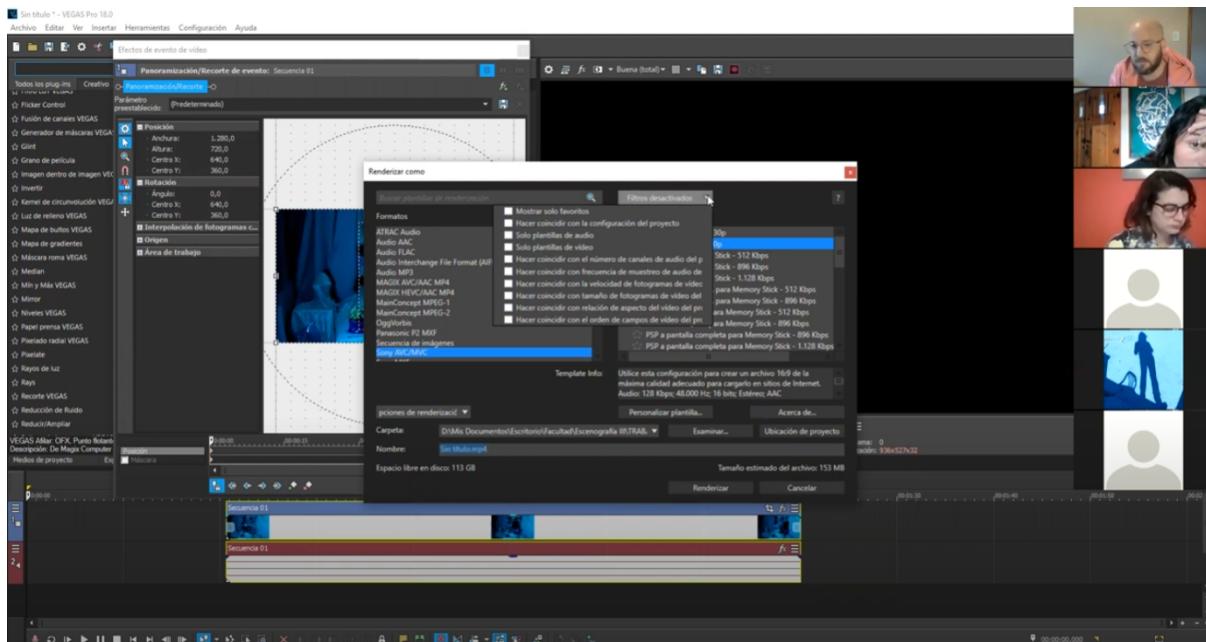
Mediante la plataforma Classroom lo que se propuso fue comunicarnos con los y las estudiantes, corregir de manera personalizada las tareas de las clases y también alojar todo el material bibliográfico de referencia y los trabajos producidos por la cursada.

De esta manera, se incorporó la producción digital para las entregas que habitualmente se formalizan en papel, ejercicios de producción visual completamente digitales, adopción del video no solo como registro sino como formato soporte y lenguaje específico para nuevas producciones escénicas.

Finalmente, se produjeron dos Eventos finales, llamados Muestra Virtual, con transmisión en vivo por medio de la plataforma Youtube y a cargo de la cátedra. Operativamente se conformaron grupos de estudiantes que realizaron distintas propuestas de video performance donde se encargaron de proponer una idea y desarrollar las estrategias para la realización de la misma. La cátedra brindó el apoyo técnico con clases extra de edición de video, sonido y técnicas de grabación sencillas con celulares. [Figura 3]

Figura 3

Captura de pantalla de una clase zoom de la cursada Taller Básico Escenografía III (2021)



Las Muestras Virtuales 2020 y 2021 se pueden ver en los siguientes links:

Muestra Final Virtual - Básica 3 Escenografía 2020: <https://youtu.be/MsGSDud9PuU>

Muestra Final Virtual - 30 de noviembre de 2021: <https://youtu.be/6VfHBNpugsM>

En base a los resultados obtenidos, se advirtió que algunos de los nuevos procedimientos implementados eran posibles de ser conservados y expandidos en el programa de clases 2022 y 2023. Y para ello se incorporó un nuevo objetivo específico a la cursada:

- Conocer los cambios e innovaciones que se dieron en el ámbito escénico (nuevos lenguajes dramáticos y de puesta en escena, nuevas tendencias estéticas) a partir del desarrollo tecnológico y la virtualidad.

El proyecto PIBA presentado en 2021 da cuenta de estos cambios que queremos profundizar en los años futuros, en base al conocimiento aprendido en una circunstancia desafortunada pero que nos permitió tener continuidad, nuevas oportunidades y nuevos aprendizajes desafiantes.

SOBRE EL PROYECTO

Los docentes de Taller Básico Escenografía III aplicamos a PIBA 2022-23 con el proyecto “Video performance de la virtualidad al espacio taller” que propone explorar procedimientos creativos, estéticos y técnicos en la realización de experiencias escénicas propias de las artes escénicas emergentes. El equipo se integra por: Lic. José Hernán Arrese Igor (director), Lic. Inés Raimondi (codirector), Prof. Andrea Desojo Mc Coubrey (docente), Lic. Julia Vazquez (docente investigadora), Lic. Elisa D’Agustini (docente adscripta), Prof. Verónica Gomez Toresani (docente adscripta).

Explorar procedimientos creativos, estéticos y técnicos en la realización de nuevas experiencias escénicas propias del arte contemporáneo es el objetivo fundamental de este proyecto. La

materialización serán dos eventos performáticos experimentales realizados con los estudiantes de las cursadas 2022/23, a realizar en el Taller de Escenografía. La producción para los ejercicios y entregas de producción visual completamente digitales durante el 2020/21, adoptaron al video como soporte y lenguaje específico.

La intención es optimizar el uso del espacio académico, los recursos técnicos y humanos en el desarrollo de las propuestas escénicas contemporáneas, entendidas como permanente proceso de intercambio y articulación de conocimientos. Asimismo, deseamos introducir a los estudiantes en diversas problemáticas de la producción artística visual y audiovisual, a partir de equipos operativos articulados en la currícula pedagógica. Finalmente, los resultados prácticos obtenidos serán expuestos en la Facultad de Artes durante una Muestra Final que consistirá en un evento performático experimental en el Taller de Escenografía Sede Fonseca de la FDA – UNLP.

Los objetivos a desarrollar durante las cursadas 2022 y 2023 son:

- Desarrollar estrategias de enseñanza y aprendizaje para la conexión entre saberes y procedimientos estéticos, técnicos y tecnológicos en el arte escénico contemporáneo
- Promover el desarrollo del perfil creativo de la/el estudiante mediante el uso combinado de recursos técnicos y expresivos propios de las Artes Plásticas y los sistemas de producción Multimedial.
- Desarrollar las capacidades expresivas, creativas, organizativas y económicas al momento de generar una presentación pública concreta.
- Ejercitarse en el manejo de los recursos plásticos y digitales.
- Promover y divulgar la investigación y actividad artística de la ciudad de La Plata desde el ámbito universitario.
- Establecer vínculos entre Cátedra y estudiantes, con vistas a posibles desarrollos laborales futuros.
- Registrar todas las instancias del proceso de trabajo, con vistas a elaborar un corpus documental destinado a materiales de Cátedra.

CONCLUSIONES

Se prevé la concreción de dos eventos experimentales en el Taller de Escenografía Sede Fonseca de la FDA – UNLP, donde el videoarte, el mapping y la instalación performática serán el eje del abordaje estético/espacial. También publicar el registro de estas experiencias y su documentación como material de Cátedra.

Los destinatarios directos son los estudiantes de la especialidad de Escenografía, en la carrera de Artes Plásticas, los docentes de la cátedra Taller Básico Escenografía III y los estudiantes de la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos y docentes que participarán del evento final.

También se espera optimizar el uso del espacio académico, de los recursos técnicos y humanos en el desarrollo de las disciplinas visuales y audiovisuales entendidas como permanente proceso de intercambio y articulación de conocimientos. Asimismo, se espera introducir a los estudiantes en diversas problemáticas de la producción artística visual y audiovisual, a partir de equipos operativos articulados en la currícula pedagógica.

Finalmente, esperamos poder promover y divulgar la investigación y actividad artística de la ciudad de La Plata desde el ámbito universitario.

LAS CUALIDADES EXPRESIVAS DE LA LUZ EN LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA

LA EXPERIMENTACIÓN Y LA OBSERVACIÓN DE LAS CUALIDADES EXPRESIVAS DE LA LUZ COMO EJES RECTORES DEL DISEÑO DE ILUMINACIÓN

Prof. Verónica Gómez Toresani (IHAAA-FDA -UNLP)
vr.gomeztoresani@gmail.com

RESUMEN

La luz es un recurso sensible, porque es una herramienta expresiva. Incide en el espacio, objetos y actores, pero también crea una atmósfera, construye, moldea y genera sentido. Bajo este supuesto, se entiende como fundamental el conocer las cuestiones perceptivas y simbólicas que entran en juego al trabajar con luz, dado que éstas modificarían la sensación que va a producir en el espectador. Por lo tanto se vuelve imperioso explorar estas posibilidades y observar cómo interfieren en la construcción de la escena. Es decir, experimentar a partir de la composición con luz, entendiéndola como un recurso narrativo. Para esto, se considera fundamental en un contexto de transferencia el planteo de diversos ejercicios que hagan foco en la experimentación en torno a dichas cualidades expresivas. Estas experiencias podrían permitir abrir instancias reflexivas a partir de la observación, buscando que ésta impacte en la producción de los estudiantes. Siguiendo el propósito de que dicha reflexión derive en la sistematización de estas experiencias para construir posibilidades metodológicas sobre la enseñanza del lenguaje lumínico. Este trabajo abordará una experiencia conjunta realizada por las cátedras de Escenografía I y II de Artes Plásticas y la cátedra de Iluminación y Cámara 1 A de Artes Audiovisuales de la FDA, en el marco del Proyecto PAR “Espacios convergentes”, en el año 2019. Dicha actividad resultó altamente relevante para el abordaje del concepto de clima lumínico que abordamos desde la puesta en escena y asimismo contribuyó para el desarrollo de estrategias metodológicas de enseñanza.

PALABRAS CLAVE

construcción escénica; iluminación; experimentación; observación; metodología; enseñanza

LAS CUALIDADES EXPRESIVAS DE LA LUZ EN LA CONSTRUCCIÓN ESCÉNICA

La luz es un elemento de vital importancia en la construcción escénica. No es un complemento, ni una simple necesidad operativa, su participación va más allá de la sola visualización de la escena. Actúa como recurso sensible, es una herramienta expresiva y a su vez, estética. Crea una atmósfera, construye, moldea y genera sentido.

Al respecto, Eli Sirlin (2005) dice: «Convengamos siempre que escenografía y luz combinados conforman el espacio dramático. Ambos constituyen su base estética y no pueden pensarse separadamente» (Sirlin, 2005, p. 78)

La luz incide en el espacio, en los objetos y cuerpos en escena modificando su apariencia, generando volúmenes, sombras, texturas, claves tonales, profundidad, relaciones de distancia y proximidad, etc. Por lo tanto la percepción espacial generada a través de la luz provoca distintas experiencias, sensaciones y emociones en el espectador. Es así que se considera importante, dentro del marco del programa planteado por la cátedra, el hecho de generar experiencias con los estudiantes para explotar esta herramienta, viéndola así como un recurso más para abordar el proceso creativo al momento de encarar un proyecto.

Es fundamental explorar las posibilidades que brinda el lenguaje lumínico, conocer sus cualidades expresivas se vuelve primordial para el escenógrafo al pensar en la composición de la escena. Debe conocer las cuestiones perceptivas y simbólicas que entran en juego al trabajar con la luz. Es así que las variaciones en estas cualidades van a modificar la sensación que va a producir la escena. Distintas combinaciones de color, intensidad, posición, forma del haz, duración del efecto, dinámica espacial y temporal, van a generar un abanico infinito de posibilidades.

Amplios estudios sobre la percepción visual han demostrado cómo la luz (tanto natural como artificial) influye en nuestro comportamiento. Desde el punto de vista de la creación estética es importante conocer las herramientas que nos brinda la iluminación como medio de expresión. La luz influye en el espectador, provocando en éste diversas reacciones frente a diferentes situaciones y alteraciones de la luz en el espacio. Es así que la propuesta lumínica puede inducir a distintas emociones en el público, en consonancia con la propuesta dramática. Sobre este respecto, y citando de nuevo a Sirlin debemos entender que «(...) la luz tiene un lenguaje propio capaz de intervenir en un espacio y producir una emoción o contarnos una historia, aún sin la presencia de actores.» (Sirlin, 2005, p. 74)

La luz en sí misma constituye un lenguaje expresivo. Por lo tanto es significativo explorar estas posibilidades de expresión de la luz y cómo influyen en la construcción de la escena. Experimentar a partir de la construcción con luz, entenderla como un recurso narrativo, cargado de sensibilidad. Conocer las cualidades y posibilidades que brinda el fenómeno lumínico puede permitir pensar la construcción dramática, tanto a un nivel espacial como narrativo. Experimentar la posibilidad de construir relato desde el recurso, desde la exploración de lo primordial, el comportamiento de los fenómenos lumínicos, y desde allí trabajar sobre una propuesta proyectual y la construcción del suceso escénico. Esto implica pensar la luz como un actor más en la construcción dramática.

En cuanto a las posibilidades metodológicas para la enseñanza del lenguaje lumínico, se considera que la experimentación es la mejor forma de absorción del conocimiento. La posibilidad de enseñar desde la base del fenómeno lumínico cuál es el comportamiento y las cualidades de la luz, trabajar desde el comportamiento primordial y básico, puede abrir infinitas posibilidades para el desarrollo de una propuesta escénica. Entender cómo incide la luz en los materiales, modificando la percepción de quien observa respecto de su textura, color, volumen, tamaño, posición, son

cuestiones que se constituyen como herramientas para el abordaje de un proyecto y la construcción escénica. De esta manera, conociendo todos estos aspectos físicos de la luz, se la puede tomar como un elemento constructivo y no meramente como recurso para visualizar el espacio.

Proyecto “Espacios convergentes”

A partir de una propuesta planteada por la cátedra en el Proyecto PAR Espacios convergentes, en el año 2019 se realizó una práctica conjunta con la cátedra de Iluminación y Cámara 1 A de las carreras de Artes Audiovisuales. La actividad consistió en el armado de cuatro puestas de cámara, donde el objetivo era trabajar en relación a la paleta de colores, el color en la luz, la temperatura y el balance de blancos y las direcciones de la luz para generar volumen y textura.

Los grupos se dividieron de la siguiente manera:

- 1) Colores saturados (con predominante, subordinado y acento). Iluminación: luz neutra, plana, luz principal difusa, dibujo en el fondo.
- 2) Juego con fríos y cálidos. Iluminación: textura en el fondo, penumbra en el rostro del personaje. Luz lateral.
- 3) Colores análogos. Iluminación: luz con relieve, clima mágico, luces coloreadas con un punto de luz neutra.
- 4) Colores desaturados. Iluminación: Luz difusa con relieve. Clima naturalista.

Los estudiantes de la Cátedra de Escenografía, colaborando en el rol de Dirección de Arte, debían armar el espacio del set para tomar la fotografía y encargarse de la selección del vestuario y objetos que manipulara el modelo.

Los estudiantes de Artes Audiovisuales debían armar la puesta de luces, y hacer pruebas buscando generar distintos efectos en la imagen según el grupo de color asignado. Debían trabajar atendiendo a los desafíos de iluminación de cada puesta tales como neutralizar las luces de la escena, ver la sobre saturación del color manejando los seteos de cámara; jugar con luces frías y cálidas a partir de filtros de corrección de color de distintas densidades; trabajar la luz de color buscando que la imagen no se empaste, generando contraste dentro de una misma gama de colores; y empatar la luz artificial con la luz natural, variar balances sutiles de cámara entre fríos y cálidos.

En ambas bandas horarias, cada grupo trabajó con un modelo y varios objetos y prendas de vestuario para armar su puesta. Así, por ejemplo en uno de los grupos de colores análogos (consigna 3) se trabajó con prendas y materiales de color naranja, amarillo y verde. Debían trabajar la luz con relieve, buscando generar un clima mágico a partir del uso de luces coloreadas con un punto de luz neutra. Se probó iluminar con magenta, también con cyan y ambos con la suma de un blanco cálido y también neutro [Figura 1]. En el otro utilizaron materiales de colores magenta, naranja y amarillo, iluminando con luz blanca fría, luego cálida, y luego ámbar, con un punto de luz blanco neutro en el fondo [Figura 2].

Estas imágenes nos sirven para entender cómo un mismo modelo o puesta en escena, se ve fuertemente modificado según la propuesta lumínica.

Figura 1

Proyecto “Espacios convergentes” (2019), Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2. Imágenes resultantes del grupo de trabajo de la consigna 3: Colores análogos.



Figura 2

Proyecto “Espacios convergentes” (2019), Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2. Imágenes resultantes del grupo de trabajo de la consigna 3: Colores análogos.



Más allá de la separación por roles y el trabajo desde las distintas áreas, es importante destacar la instancia de experimentación de la cual pudieron ser partícipes todos los estudiantes de ambas cátedras. La posibilidad de observar la incidencia directa de los distintos tipos de iluminación

sobre las propuestas escénicas desarrolladas permitió que los estudiantes probarán in situ diversas opciones para lograr los resultados propuestos en cada ejercicio.

Figura 3

Proyecto “Espacios convergentes” (2019), Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2. Imágenes resultantes del grupo de trabajo de la consigna 1: Colores saturados.



A partir de un análisis de la experiencia realizada, podemos conceptualizar algunas cuestiones que se desprenden de lo observado:

- La alteración del color pigmento a partir de la luz utilizada. Los estudiantes pudieron observar cómo los colores de los distintos objetos se veían alterados según no sólo el color de la luz (la mezcla de colores que se producen por la sumatoria de ambos y la modificación del color pigmento por la temperatura lumínica de la luz según sea fría o cálida, por tratarse de una lámpara led o de tungsteno, etc.) sino a su vez por el tipo de luz (dura, difusa, fría, cálida, etc). Y también cómo objetos aparentemente de un mismo color recibían la luz de diferentes maneras debido a variaciones sutiles del tono en algunos casos, o a su materialidad en otros. Puesto que la condición del material (opaco, brillante, rugoso, etc.) produce distintos efectos en su forma de absorber y reflejar la luz.

- Modificación de las texturas. Siguiendo con lo anterior se pudo observar cómo la materialidad de los objetos también se ve visualmente afectada por el fenómeno lumínico. Algunas texturas sutiles pueden pasar desapercibidas bajo una luz muy intensa, directa o dura. Mientras que este tipo de luz va a remarcar texturas más pregnantes. Es así que se entiende cómo la luz influye en las texturas, anulándolas en algunos casos según el tipo de fuente, su dirección y la intensidad de la misma.

- Las variaciones en las sombras que producen distintos tipos de luz. No sólo en la intensidad de las sombras (más claras o más oscuras). También en la dureza de las mismas. Una luz dura produce sombras más marcadas. Mientras que la luz difusa produce sombras suaves. Esto puede alterar nuestra percepción de las formas de los objetos, nuestra percepción del material y los rasgos de las personas, por ejemplo. También se pudo observar cómo influyen las luces secundarias en la coloración de dichas sombras, entendiéndose que la sombra no es ausencia total de luz sino que puede ser iluminada a su vez en cierta medida, otorgándole distintas coloraciones o tonalidades.

- Cómo se modifica el clima de la escena a partir de todas estas variables, dando distintos matices no sólo respecto al contexto específico (ubicación, hora del día, etc.) sino al clima emotivo (drama, solemnidad, alegría, etc.).

Figura 4

Proyecto “Espaces convergentes” (2019), Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2. Imágenes resultantes del grupo de trabajo de la consigna 2: Juego con fríos y cálidos.



Partiendo de estas simples observaciones, se pueden imaginar una cantidad de recursos que se desprenden de la experiencia, generando vastas posibilidades de implementación. A modo de ejemplo, sabiendo que el juego de sombras puede influir en nuestra percepción de los rostros, usando luces duras podemos alterar nuestra percepción de la edad de los actores, reforzando la propuesta del maquillaje escénico, también poniendo en práctica lo aprendido respecto al color y la temperatura de la luz. Por ejemplo, al trabajar con luces frías se precisará de reforzar el maquillaje hacia los cálidos para lograr un resultado de tipo naturalista. A su vez, la modificación de los colores puede servir para generar alteraciones en el vestuario cuando no los hay, al igual que con las texturas. Un vestuario que de momento se percibe rojo, en la siguiente escena puede verse negro debido a un cambio en la iluminación. O ciertas texturas, textiles pueden verse anuladas según la angulación y forma de la luz.

Estas cuestiones sirven para entender qué cosas debe tener en cuenta un escenógrafo al plantearse la propuesta lumínica en relación a los cuerpos y elementos que habitan el espacio. Porque es fundamental comprender que el escenógrafo no puede pensar en el espacio como algo estático, sino que todo espacio concebido para la escena será un espacio vivo y habitado, susceptible de intervenciones y transformaciones externas.

Estos son simples ejemplos y observaciones generales a fin de ilustrar la amplia variedad de recursos que genera el trabajo consciente en la iluminación. De esta manera, ningún ejercicio exploratorio es inútil al pensar en la infinidad de resultados posibles. Pensar distintas propuestas de experimentación lumínica que impliquen trabajar con texturas, transparencias y materiales que permitan el paso de la luz en distintas formas, o con elementos que reflejen o reboten el haz de luz. Desarrollar juegos de sombras y probar los tamaños de estas producidas por la distancia y la fuente de luz. Probar la incidencia en los colores, ver cómo se alteran las formas, qué sucede al implementar distintos filtros (no sólo de color, también difusores, correctores de temperatura, etc.). Son solo algunos ejemplos de las instancias prácticas posibles.

Figura 5

Proyecto “Espaces convergentes” (2019), Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2. Imágenes resultantes del grupo de trabajo de la consigna 4: Colores desaturados.



Todas estas observaciones del comportamiento de la luz son fundamentales para pensar no sólo en el clima lumínico que queremos generar en nuestros proyectos escénicos, sino en las posibilidades discursivas que nos plantea la luz en sí misma. Saber qué esperar del accionar de la luz en el espacio nos permite planear las formas en que abordaremos nuestro diseño.

Este trabajo focalizado en la experimentación también abre la puerta a pensar cómo abordar nuestras producciones desde la no convencionalidad, entendiendo que no hay una sola forma de hacer las cosas. y que justamente estas son herramientas y recursos para lograr los resultados que esperamos, sin importar cuáles sean estos.

En esta antinomia (la luz con un comportamiento dramático o mera alumbradora de un espacio) la necesidad, en una obra teatral, de la intervención de la luz como lenguaje sustentante o simplemente limitándose a hacer visibles el espacio y las personas, es una decisión subjetiva (...) (Sirlin, 2005, p. 74)

En consecuencia, es importante destacar que no hay una sola forma de hacer luz y que los géneros y disciplinas no deben determinar de antemano la propuesta lumínica de una producción escénica. Pensar el espacio desde la luz nos lleva a entender que una idea lumínica puede definir por completo la obra, desde su propia construcción narrativa, volviendo a la luz un intérprete más en la escena, o tal vez, en algunos casos, el único.

CONCLUSIONES

Es fundamental destacar que estas prácticas son altamente fructíferas ya que permiten la sistematización de experiencias para construir posibilidades metodológicas sobre la enseñanza del lenguaje lumínico. Por esto se hace énfasis en la importancia de la experimentación como eje rector de la enseñanza del Diseño de Iluminación. Es fundamental entender la observación como el punto de partida para vincular los saberes teóricos de tipo estético y técnico con la puesta en práctica de los conocimientos adquiridos. Sólo al observar realmente los fenómenos de los cuales hablan los textos es que es posible entender el por qué de los mismos y mucho más importante: cómo pueden implementarse. Al experimentar en el espacio, haciendo uso de los distintos artefactos de iluminación junto con sus accesorios (filtros, recortes, lentes, etc.), trabajando con elementos escenográficos, piezas de vestuario y cuerpos en escena, se hacen evidentes las

propiedades intrínsecas de la luz, esos conceptos que hemos leído y estudiado a partir de la bibliografía y que desde el hacer y la práctica es más fácil de entender y reflexionar.

Por esto es importante al plantear propuestas metodológicas del aprendizaje lumínico, poner la experimentación como hilo conductor, de manera tal que dicha experiencia permita a su vez de absorber los conocimientos esperados, descubrir nuevas formas de representación o disparadores de trabajo.

En relación a la práctica mencionada en este proyecto, más allá de entender el rol del Diseñador de Arte dentro de un proyecto audiovisual, y de la importancia del trabajo interdisciplinario, más en nuestro campo de acción, esta experiencia permitió a los estudiantes reflexionar sobre la importancia de la luz en la puesta en escena. Transponer lo observado en esta práctica de fotografía a nuestro medio teatral, a la instalación, a los eventos performáticos, entre otras opciones de producción escénica, nos permite generar formas de construcción de ejercicios que produzcan una metodología arraigada en una propuesta con eje en la experimentación y el descubrimiento de posibilidades y recursos lumínicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Arrese Igor, H (2015) Diseño escenográfico y sistema de producción teatral. Cuadernillo N° 1. La Plata, Cátedra De Escenografía, FDA, UNLP.

Arrese Igor, H (2015) Iluminación teatral. Cuadernillo N° 6. La Plata, Cátedra De Escenografía, FDA, UNLP.

Sirlin, E (2005) La luz en el teatro. Manual de iluminación. Buenos Aires, Atuel.

REFERENCIAS VISUALES

Cátedra de Iluminación y cámara 1A y Cátedra de Taller Básico de Escenografía 1 y 2 (2019) Proyecto “Espacios convergentes”, FDA, UNLP.

Mesa
«Gestión y Gestiones Teatrales»

ENCARNAR UNA CITA: EL ESPÍRITU MASOTTIANO EN INVOCAR EL ACTO

Mariana Moreno (IHAAA-FDA-UNLP)
morenomarianasoledad@gmail.com

RESUMEN

En el presente trabajo analiza la performance *invocar el acto* de Jorgelina Mongan, Gonzalo Lagos y Guillermina Mongan con diseño espacial de Luciana Lamothe realizada para la Bienal de performance 21 en vínculo con el happening *Para inducir el espíritu de la imagen* realizado por Oscar Masotta en 1966 en el Instituto Di Tella. Siguiendo el procedimiento creativo de la performance *invocar el acto*, que fue construida a partir de la obra de Masotta, se estudiarán las formas de aparición de la referencia Masottiana y su significancia en la actualidad. Se establecerá una relación entre ambas acciones a partir del concepto de invocación como una forma de modulación de la cita. Se hará un recorrido por el hilo que conecta ambas piezas no sólo a partir del diálogo intertextual como plantea Genette sino también, desentrañando la continuidad de un enlace de producción artística atravesado por lo corporal.

Se llevará a cabo un análisis a partir de las categorías para el estudio de la performance propuestas por Erika Fischer Lichte en Estética de lo performativo como la corporalidad, la espacialidad, la sonoridad y el ritmo. Se estudiará en cada una de estas dimensiones las apariciones de las referencias masottianas y su manera de ser habitadas en el cuerpo de la acción.

PALABRAS CLAVE

corporalidad; invocación; happening; política; espacialidad

INTRODUCCIÓN

Para inducir el espíritu de la imagen

El artículo de Masotta, [1967] (2017) *yo cometí un happening* fue una publicación que formó parte de un ciclo de conferencias y happenings que se llevaron a cabo en el Instituto Di Tella, organizado por Masotta junto a Costa, Jacoby, Telechea, Bony, Maler y Alicia Paez. Se trataba de una reflexión y explicación del proceso creativo del happening *Para inducir el espíritu de la imagen*. Allí, Masotta explicaba que la acción fue creada como respuesta a una crítica perteneciente al sector de la izquierda intelectual argentina que, por aquellos años, oponía el compromiso político en el arte para la transformación social a la frivolidad con la que se creaban y recibían los happenings. Masotta contestaba a esta crítica haciendo un happening con un gran compromiso político y a su vez, una reflexión sobre la belleza dentro de su propio funcionamiento. Se trata de una respuesta a través de una acción estética de compromiso político utilizando la estructura formal del happening. Acción que se vió reforzada con una publicación que a modo de paratexto se ofrece una clave de lectura en donde se ponen en crisis las antinomias propias de los debates intelectuales que se desarrollaron por aquellos años. Dicho artículo culmina con la ya célebre frase de Masotta, se trató de un acto de sadismo social explicitado (Masotta, [1967] 2017, p.198).

Invocar el acto

Como parte de la programación de la Bienal de Performance 2021 y se llevó a cabo *Invocar el Acto* en marzo del año 2022. Su primera edición fue en el espacio Chela, ubicado en el barrio de Parque Patricios. Allí, dentro de uno de los galpones que funcionaron como fábrica de amianto, se montó el espacio diseñado por Luciana Lamothe que consistía en ocho esculturas de caño de andamio y madera de pino de aproximadamente dos metros de alto. Por un lado se ubicaban tres esculturas con forma cuadrada con acceso a la parte superior por escaleras de andamio y por el otro cuatro esculturas de madera de pino con forma de embudo soportadas también por estructura de andamio y una última escultura a piso solo en madera con la forma de un medio moño de similar medida a los embudos. El espacio se podía recorrer libremente; se invitaba al público a acercarse o alejarse, siempre de pie. La acción se desarrollaba en el vínculo de cinco performers con el espacio y el movimiento que los objetos y el cuerpo fueran construyendo juntos. *Invocar el acto*, se concibió desde una partitura organizada en cinco estadios: Introducción: La respiración como atmósfera. I- Extrañar y provocar lo humano II- La suavidad de la provocación III- La reverberancia de la materia IV- Invocar una presencia gigante y muda.

A partir de esta organización creada por Guillermina Mongan, Jorgelina Mongan y Gonzalo Lagos, se fue trabajando la cercanía con la obra de Masotta *Para inducir el espíritu de la imagen* no sólo como una referencia o una cita sino como una invocación, un llamado o pervivencia corporal de las imágenes masottianas. Se trató de un largo proceso que fue guiado por las siguientes preguntas, también elaboradas por los tres artistas antes mencionados: ¿Cómo extrañar y provocar lo humano? ¿Qué tipo de gestos aparecen entre la reverberancia de la materia, el espacio y la invocación? ¿Cómo un espacio, una objetualidad nos induce hacia un estado de provocación? ¿Qué invocamos con otrxs al percibirnos ante un mismo acto? ¿Cómo se resignifican los gestos al convocar presencias inmateriales? ¿Cuánto conlleva de provocador invocar con otrxs?

El punto de contacto entre estas dos acciones es la gran pregunta que posibilita una reflexión escrita que se puede abordar a partir de los diferentes conceptos sobre el estudio de la performance que ofrece Erika Fischer Lichte y la experiencia propia dentro del proceso creativo de la acción.

Corporización

Erika Fisher Lichte (2011) utiliza el concepto de encarnación para desarrollar su reflexión y categorías en relación al cuerpo desde su dimensión performativa. Durante la segunda mitad del siglo dieciocho, se comenzó a utilizar el término encarnación para dar cuenta de una técnica de actuación en relación a la construcción de personajes. Los actores y actrices encarnaban papeles, personajes que estaban construidos con un sentido y significados específicos que provenían de la dramaturgia. Así, la interpretación sólo estaba al servicio de volver eficaces en el cuerpo los significados construidos narrativamente. En palabras de Fischer Lichte *el arte de actuación en su performatividad no debía producir significados nuevos, propios, sino que tenía que limitarse a darles expresión a los que el autor había hallado o inventado en su texto* (Fischer Lichte, 2011, p.160). Encarnar entonces, es ocultar el cuerpo fenoménico del actor o actriz en pos de la fiel interpretación de sentidos preconcebidos. Esta manera de entender el concepto de encarnación produce una división entre la carne y el espíritu y se sostiene sobre la base de la filosofía de los dos mundos como menciona la autora. El cuerpo orgánico del actor, su físico estar en el mundo debía ser eliminado para dar lugar a un cuerpo semiótico puro. Es decir, un cuerpo que funciona como instrumento vacío de significación propia y al servicio de significados superiores que pertenecen a un mundo intangible que se materializa a través del cuerpo del actor. Así, el concepto de encarnar, hacer carne algo intangible y supremo, da cuenta de un significado único que debe ser habitado de la misma manera por todos los cuerpos existentes. A partir de esta crítica al concepto ya obsoleto de encarnación es que la autora desarrolla su propuesta de corporización para pensar nuevas maneras del cuerpo interviniendo en la acción en donde se derriben los antagonismos y oposiciones que restringen la idea de corporalidad. En este sentido, el funcionamiento más ajustado para pensar la corporización es el que hace referencia a la relación del actor y el papel. Siguiendo a Grotowski, Fisher Lichte (2011) menciona cómo se derriba la teoría de los dos mundos del concepto de encarnación: *el actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (agency) a su cuerpo* (Fischer Lichte, 2011, p. 169).

Con el concepto de corporización se logra diferenciar lo que se considera una interpretación clásica basada en modelos regidos por la primacía del texto asociado con la mente por sobre el cuerpo y una nueva propuesta de interpretación vinculada a la acción y la performance en donde el cuerpo es en sí mismo la materialidad performativa que piensa con el cuerpo. Se trata de pensar en una mente corporizada y en un cuerpo espiritualizado. Si bien el concepto de corporización es necesario en función de su acento en el cuerpo, en la palabra encarnación se encuentra la acción de ser carne. Siguiendo junto con Fisher Lichte a Merleau Ponty *es a través de la carne que el cuerpo está vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, sólo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada* (Fischer Lichte, 2011, p. 171). Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas. Para el análisis del vínculo entre las obras seleccionadas,

resulta muy valioso volver al concepto de encarnación desde esta perspectiva propuesta por Fisher Lichte sobre la corporización y atendiendo a su etimología. La palabra encarnación procede del latín *Incarnatio*, de *in* (dentro) y *caro, carnis* (carne), por lo que significa dentro de la carne. En el caso de la referencia cristiana, esta acción hace alusión a un misterio supremo sobre el que se fundamenta la existencia terrenal de cristo siendo hombre y a su vez dios, es decir, la forma material de lo divino y supremo. El contacto que se establece entre *invocar el acto* y la performance para inducir el espíritu de la imagen, es a través de la invocación. Se trata de otro concepto que, a diferencia de la cita, hace mención a una vinculación o puente entre lo inmaterial y lo material, entre lo intangible y lo que se puede tocar. Invocar una acción no es solamente hacer funcionar la referencia a nivel textual, de significado y reconocimiento por parte de lxs espectadorxs. Es establecer un contacto corporal, en la fusión entre lo espiritual y lo terrenal, entre la mente y la carne. A través de la invocación, del llamado, es que se establece el vínculo para luego poder hacer carne, ser carne de aquello que se llama. Este vínculo abstracto se puede percibir a partir del funcionamiento de la cita especialmente en aquello que se deja reconocer y aquello que extraña y oculta. La referencia directa al happening de Masotta en *invocar el acto* ocurre a mitad de la obra que funciona a su vez como un puente, como un punto de quiebre, un clímax de tensión y suspensión. Se trata del momento en que lxs intérpretes luego de estar en movimiento constante, progresivo y continuo entre los cuerpos, con las esculturas y el espacio, motivados por la idea de la provocación masottiana, se colocan delante de una pared, en detención, dejándose mirar por el público mientras un sonido electrónico y muy agudo escala en volumen hasta resultar molesto a la audición. A un costado del friso de intérpretes y dentro del recorte de la imagen, se ubica un matafuego para acentuar la referencia. El pasaje a este momento de suspensión se da a través de un llamado, una invocación que a su vez utiliza una referencia sonora ritual. Una de las intérpretes desmonta un caño que forma parte de la estructura de la escultura, lo lleva entre sus manos y se ubica entre la audiencia. Luego comienza a golpear el piso con el caño produciendo un sonido muy agudo y fuerte. Como si ejecutara un instrumento de percusión hace vibrar el suelo construyendo un sonido rítmico entre el golpe del metal y el espacio. El sonido no es el que se produce en el vínculo con los objetos, entre el cuerpo de lxs intérpretes y su movimiento con las esculturas. Es el sonido que genera el fragmento que contiene la totalidad de la materia presentada, que pone en relación lxs cuerpos presentes a partir de la incorporación del suelo como el espacio de significación donde transcurre la acción. El suelo es también al igual que el caño la mínima expresión poética y material. A partir de allí, todo lo contenido dentro de ese espacio forma parte de la performance. Se incluye a lxs espectadorxs que están en contacto con el suelo que comienza a funcionar como caja de resonancia. La participación del público funciona de manera sutil, como inmersión sonora y también provocando una invitación. Se convoca al público a participar del ritual, el sonido llama a todo lo que está vivo, a lo presente material y espiritual. El público no es una audiencia confrontada a un acto como en la acción de Masotta, sino parte de las presencias que son convocadas, que son llamadas a un ritual mediante el gesto de golpear con un palo el suelo y producir un sonido que atraviesa todas las superficies. Se produce el golpe, emerge el sonido en el espacio y se espera a que se expanda por él hasta volver a producir otro golpe. La presencia inexorable de los cuerpos sobre los que golpea la sonoridad llamando a estar ahí, invocando aquello que sobrevuela la acción, quizás a Masotta y su provocación.

Espacio atmosférico

Más allá del diseño espacial, existe un concepto generador de espacialidad propio de la performance según Lischte que se encuentra presente en las obras analizadas que opera de diferente forma. Se trata del concepto de atmósfera, o espacio atmosférico. Por definición, este espacio se diferencia del espacio geométrico escénico al crearse a partir de la relación entre las cosas y las personas. A diferencia del espacio que se genera entre percepción de la presencia que se da entre personas y con cierta distancia, en el caso de la atmósfera, ésta solo se puede percibir estando inmersa en ella, estando dentro, rodaeadx y envueltx en ese espacio. Una atmósfera según Bernot Bohme son esferas de presencia de algo no están pensadas como algo que flota libremente, sino justamente, al contrario, como algo que proviene de las cosas, de las personas o de las constelaciones, y que es creado por ellas. Las atmósferas no se conciben como algo objetivo, como propiedades de las cosas: sin embargo, pertenecen al orden de las cosas, son algo que pertenece a las cosas en la medida que las cosas, por medio de sus propiedades –consideradas en tanto que éxtasis- articulan las esferas de su presencia. Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, definiciones de un estado mental, por caso. Y, sin embargo, son propias del sujeto, pertenecen a él en la medida que son sentidas por personas en su presencia física, y en la medida en que, al mismo tiempo, este sentir es para los sujetos un físico encontrarse en el espacio (Fischer Lichte, 2011 p. 235). Así, las cosas y las personas irradian su presencia singular, generan una extensión que va más allá de ocupar un tiempo y un espacio, configuran una espacialidad en donde todo lo presente es tocado. En ambas piezas, la cercanía con lxs intérpretes es importante para construir una atmósfera. En el caso del happening de Masotta, sobrevive algo de su primera experiencia del happening de La Mote Young sobre el cual se inspira y que tiene que ver con el observar durante mucho tiempo un comportamiento, y poder entrar en una especie de trance a través de la música. En invocar el acto, la atmósfera es el mecanismo más importante a tener en cuenta. La performance comienza con lxs intérpretes dispuestos en distintos puntos del espacio, cerca de los objetos. El público ingresa y el espacio ya se encuentra habitado y de pronto es invadido por el sonido de muchas respiraciones superpuestas, compuestas de manera coral por parte de lxs intérpretes, como un colchón sonoro de aliento. La respiración se puede percibir con más precisión y fuerza en la cercanía de lxs cuerpos que producen el sonido. Se distingue el origen del sonido en el gesto de la respiración, pero antes de este reconocimiento, el sonido es lo primero que sale al encuentro. Este procedimiento es el generador del espacio atmosférico, la respiración sale al encuentro de lxs otrxs, se expande, irradia, se ensancha, proyecta su presencia vital. El cuerpo resuena en la respiración y se expande al conectarse con la respiración de todo lo presente. La diferencia entre las presencias y sus respiraciones solo tiene que ver con el volumen y la intensidad. El contacto es posible, gracias al éxtasis del cuerpo y el espacio, al aire compartido, ese aire respirable que produce la atmósfera y supera fronteras, se establece una convivencia con el entorno que está entre las cosas y los cuerpos y dentro y fuera de ellxs a la vez. El sonido y el olor como menciona Lichte son fundamentales para la generación de atmósfera. Traspasan fronteras, penetran superficies, invaden, se comparten y perciben de manera corporal. El sonido, como antes se menciona, en *Para inducir el espíritu de la imagen* y en *Invocar el acto* está trabajado casi de idéntica manera. En el momento de la cita y ofreciendo compartir una incomodidad en el volumen alto y agudo. Es posible establecer una diferencia entre la espacialidad a partir de la atmósfera. Siguiendo Lichte, el espacio de representación se recepciona con distancia, con un alejamiento necesario para poder acceder al sentido a través de

la reflexión semántica. El espacio atmosférico, a diferencia del espacio semántico, se percibe y se recibe a través de los sentidos y la experiencia corporal. El polvo del matafuego descargado en la performance de Masotta es un elemento generador de atmósfera y es a esa referencia a la que se vuelve en esta nueva performance que busca contactarse con lo esencial de la experiencia masottiana. El sonido agudo y molesto funciona de igual manera en ambos casos y también organiza un habitar atmosférico. El recorrido libre en el espacio, el contacto elegido o no con los objetos y los cuerpos y la proximidad son elementos performativos del espacio atmosférico. Esta categoría fue además una de las que sirvió en los años cincuenta para definir el happening. Según Kaprow (1956) la definición de happening surge de las ambientaciones que tienen las características del espacio atmosférico, ambientaciones transitables, eventos y sucesos que ofrecen al público un recorrido y la experiencia de inmersión entre otras cosas. En Buenos Aires existió en los años sesenta un vínculo estrecho con la propuesta de Kaprow y sus manifiestos sobre el happening, algo de esta vinculación se puede ver en la obra de Masotta y es posible, a partir de ella analizar aspectos espaciales como coordenadas del espacio performático.

CONCLUSIONES

La posibilidad de reflexionar sobre la pervivencia de la acción de Masotta en la contemporaneidad se articuló a través de la experiencia. El proceso creativo de la performance *Invocar el acto* estuvo marcado por una reflexión constante y sistemática sobre los modos de hacer en la actualidad en relación a aquellas polémicas propuestas de los años sesenta. El movimiento que fue surgiendo de los cuerpos de las esculturas y nuestros propios cuerpos construyó un relato que sobrevoló puntos esenciales que fueron entendidos desde su posibilidad de trascendencia y significación en la actualidad. Los conceptos de Fisher Lichte, esquemas globales que con agudeza ponen el foco en el aspecto performático de cada elemento, posibilitaron un hacer que fue producto de la reflexión colectiva. Sumar imágenes a la genealogía del happening en Argentina constituye un gran desafío que se aceptó a partir de la utilización de preguntas como estrategia de creación que garantizara una contaminación entre la investigación y la práctica tal como propone Henk Borgdorff (2006). Se trata de la investigación en la práctica artística que asume el desafío de elaborar preguntas que sean dirigidas a la acción misma. Un entrelazamiento entre la creación artística producto de la reflexión de la investigación sobre el arte para luego devenir en una investigación en arte que considere la puesta en contacto corporal y experiencial con el punto de partida masottiano. A partir de la investigación de los procedimientos llevados a cabo por Oscar Masotta en su Happening *Para inducir el espíritu de la imagen*, se generaron preguntas que funcionaron como germen para la reflexión en la acción. Se fueron descubriendo en la práctica nuevas respuestas y más preguntas que cimentaron *invocar el acto*. Se ensayaron respuestas creativas que imaginaron si es posible en la actualidad poder generar reflexiones y formas de habitar lo artístico que contengan el espíritu de la utopía de los años sesenta. Preguntas que se iniciaron en la investigación y en un acto de invocación se encarnaron en un cuerpo colectivo con la esperanza de no encontrar más respuesta que otra pregunta cada vez más precisa y compleja como el arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borgdorff, H. (2006) *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam School of the Arts.
- Fischer, Lichte, Erika (2011) *Estética de lo performativo*. Abada.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos*. Taurus.
- Kaprow, Allan. (1956) *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams. Traducción de Angeles Rivero en el contexto del Seminario Modelos teóricos de la performatividad escénica dictado por Andrés Grumann en el Magíster de Dramaturgia Corporal de la Universidad Finis Terrae el primer semestre del año 2007.
- Masotta, O. (2017) *Revolución en el arte* (Ana Longoni ed.). Mansalva.
- Soto Calderon, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados.

ACÚSTICA, ARQUITECTURA E HISTORIA DE TEATROS DE ÓPERA Y AUDITORIOS

María Andrea Farina, Gustavo Basso

(CÁTEDRA DE ACÚSTICA MUSICAL / IPEAL - FDA - UNLP)

mfarina@empleados.fba.unlp.edu.ar, gbasso@empleados.fba.unlp.edu.ar

RESUMEN

La calidad acústica de una sala para música se puede inferir a partir de su forma arquitectónica básica –caja de zapatos, abanico, arena y herradura– si se cumplen determinadas condiciones. Se puede establecer un conjunto de valores para los parámetros acústicos más relevantes en función de cada tipología, siempre que se mantengan dentro de ciertos límites otros factores. En este artículo se describen los elementos principales que definen estos espacios integrando la acústica, la arquitectura, la historia y la práctica musical.

PALABRAS CLAVE

acústica; arquitectura; salas para música; análisis y diseño acústico

INTRODUCCIÓN

Una sala para música queda definida por su calidad acústica, que se obtiene sobre la base de los juicios de valor estético emitidos por los espectadores a partir de lo que oyen, sus expectativas musicales, sus gustos individuales y lo que han aprendido que es correcto para su época. Como toda evaluación perceptual, depende y está definida en gran parte por la cultura musical del grupo de sujetos consultados, que varía con el tiempo y el lugar que se tome en consideración. También puede variar de individuo a individuo. Es más, el mismo individuo puede modificar su evaluación sobre la calidad de un mismo espacio en diferentes momentos.

Por supuesto, la calidad acústica además depende del comportamiento físico de las ondas sonoras en el recinto. El gran tema del estudio científico de la acústica de salas es precisamente el vínculo –complejo, multidimensional y cambiante– entre los campos físicos y la percepción de esos mismos campos (Farina, 2019).

El primer intento histórico de relacionar un aspecto físico de un auditorio con lo que se oye en su interior fue realizado por Wallace Sabine a fines del siglo XIX. Sabine definió el tiempo de reverberación (TR) como el tiempo, medido en segundos, que tarda el nivel de presión sonora en caer 60 dB –hasta que deja de oírse– desde el momento en el que cesa la fuente de señal. Su cálculo vincula el tamaño del recinto y la cantidad de material acústico absorbente en su interior con una primera y sencilla concepción de calidad perceptual. Fue durante muchos años, y sigue siendo en parte, la principal variable a considerar en un proyecto acústico.

Otro aspecto físico que define la acústica de una sala es su tipología arquitectónica. La calidad acústica de un espacio se puede inferir a partir de su forma arquitectónica básica si se cumplen ciertas condiciones, como valores estándar de absorción en las superficies interiores y la inexistencia de defectos notorios como ecos, distorsiones o coloraciones espectrales. Existen regularidades que habilitan la división de las tipologías arquitectónicas más utilizadas en cuatro grandes grupos de características canónicas particulares –caja de zapatos, abanico, arena y herradura (figuras 1 y 2). En el apartado siguiente se reúnen y enumeran las características acústicas esperables de una sala para música en función de su tipología.

Figura 1

Symphony Hall de Boston (caja de zapatos), Sala Pleyel de París (abanico, documentación de 1994), plantas y cortes

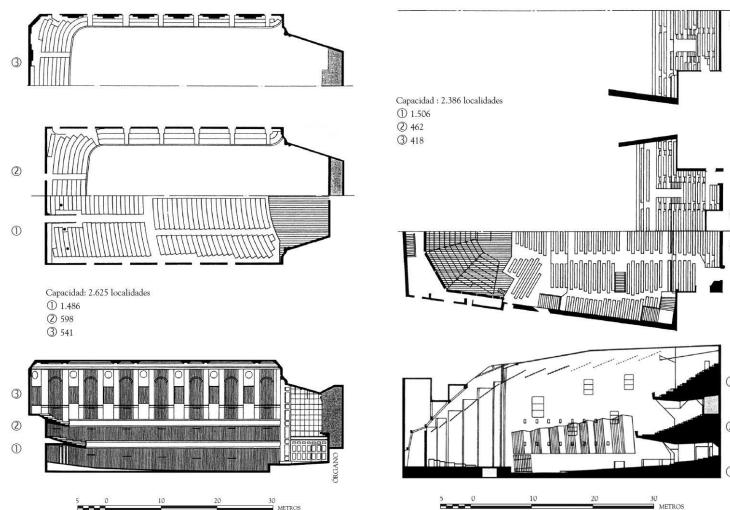
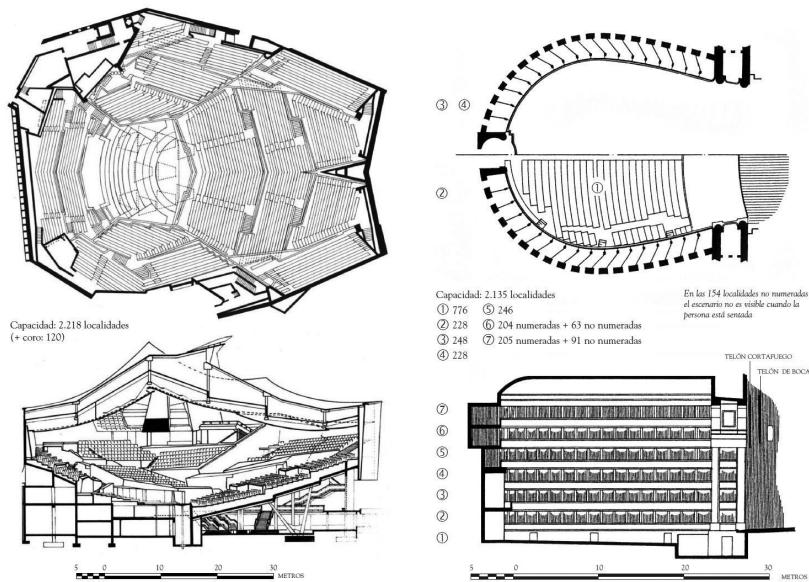


Figura 2

Philharmonie de Berlín (arena), Teatro La Scala de Milán (herradura), plantas y cortes



CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS DESTACADAS DE LAS DIFERENTES TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS

Caja de zapatos

La música sinfónica no existió como la conocemos hoy en día hasta fines del siglo XVIII. Los conciertos de música sinfónica temprana se realizaban en grandes salones de palacio y los de cámara, en espacios más pequeños. Es decir, hasta el siglo XIX no existieron lugares especialmente proyectados para interpretar música instrumental. Con la Revolución Francesa se modifica el significado social de la música, cuyo destinatario es ahora el ciudadano. Fue en esta época cuando se empezaron a construir los primeros auditorios de gran capacidad sobre la base de condiciones estrictamente arquitectónicas.

Estas nuevas salas tenían planta rectangular y altura constante. El ancho quedaba determinado por el tamaño de las vigas transversales de madera necesarias para sostener la cubierta que –por la disponibilidad y el costo económico– medían en promedio 22 m. El largo, por una cuestión de visuales, podía alcanzar como máximo los 50 m –de esta manera, el espectador más alejado vería en un tamaño razonable a los músicos en el escenario. La altura debía ser mayor a 12 m para permitir la renovación de aire por convección (Basso, 2009).

Los cielorrasos eran, por lo general, casetonados o artesonados que, junto a la abundancia de la ornamentación propia del estilo neoclásico imperante, difundían las ondas acústicas en un abanico de diferentes direcciones. Años más tarde se descubrió que la difusión es un factor importante en los auditorios de gran calidad acústica (Schroeder, 1975, 1979).

Esta tipología queda normalizada de manera exclusiva por cuestiones arquitectónicas y no de índoles acústicas. Estos auditorios –en los que se consolidó el orgánico de la orquesta sinfónica romántica con maderas a dos– perduraron como tipo estándar hasta la Primera Guerra Mundial y tuvieron una profunda revisión en la década de 1980.

Las características acústicas más relevantes de estas salas son:

- El TR es aproximadamente de 2 s para las frecuencias medias.
- Hay mucha plenitud de sonido que proviene de todas las direcciones –el oyente se siente inmerso en sonido reverberante.
- La claridad presenta valores altos.
- El espacio posee un gran rango dinámico y responde inmediatamente ante el menor cambio en la articulación de la orquesta.
- En general, presentan gran uniformidad en todas las ubicaciones.
- Entre los instrumentos existe un buen balance espectral y de sonoridad. Es muy bueno el ensamble entre los músicos.

En una caja de zapatos, al oyente le llegan la señal directa proveniente de la fuente acústica –la orquesta– y también muchas señales producto de las reflexiones en las paredes. El público percibe que está rodeado de sonido y comparte con la fuente el mismo espacio acústico. La calidad acústica de estas salas mejora si un número significativo de reflexiones laterales tempranas ocurren entre la llegada del sonido directo y los 80 ms.

La sensación de inmersión en el ambiente, uno de los factores más apreciados a la hora de evaluar la calidad de un auditorio, es muy alta –el campo acústico posee un valor de factor de espacialidad elevado.

De acuerdo con numerosos estudios, la forma de una sala para música sinfónica debería priorizar las reflexiones laterales. Éste es uno de los motivos por el que se prefieren las cajas de zapatos por sobre otras formas posibles en las propuestas arquitectónicas actuales.

Tres ejemplos paradigmáticos de esta tipología construidos en el siglo XIX son el Konzerthaus de Berlín, el Musikvereinsaal de Viena y el Concertgebouw de Ámsterdam. En el año 2003, Beranek realizó un estudio sobre 58 salas de conciertos para música sinfónica en el que compiló las opiniones de directores de orquesta, críticos musicales y aficionados y un análisis de diversos parámetros acústicos medidos. En un ordenamiento perceptual, estos tres auditorios se encuentran entre los cinco mejores del mundo por su calidad acústica. El Symphony Hall de Boston (figura 1) ocupa el tercer lugar en esa lista (Beranek, 2003). Esta sala fue la primera cuyo proyecto se realizó aplicando desde el comienzo la teoría acústica cuantitativa desarrollada por Sabine –gran parte de su prestigio se debe al éxito alcanzado en esta obra.

Abanico

Después de la Primera Guerra Mundial, las condiciones que habían definido la arquitectura y la acústica de las salas para música del siglo XIX habían cambiado. Las nuevas tecnologías y materiales de construcción permitieron a los arquitectos modificar las tipologías tradicionales dimensionalmente limitadas. La posibilidad de cubrir mayores luces sin apoyos intermedios permitió cambiar el ancho de los auditorios y la renovación de aire ahora podía hacerse de modo forzado liberando la altura de los recintos –el largo seguía limitado por las visuales. El resultado fue que las paredes laterales modificaron sus ángulos y se abrieron en una planta en forma de espátula o abanico. La pared posterior de esta tipología en muchos casos adopta una forma curva y el cielorraso es más bajo que en las cajas de zapatos tradicionales –sigue un desarrollo

equipotencial o isofónico. La calidad acústica de estos nuevos diseños quedaba supuestamente asegurada por la aplicación de la teoría sabiniana.

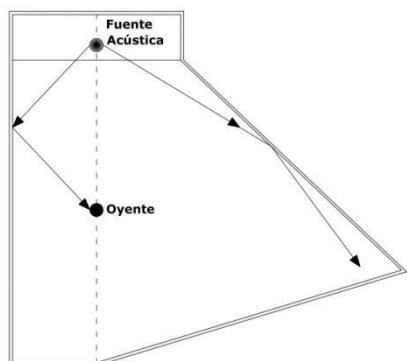
En una sala con planta en forma de abanico, el sonido directo llega al espectador con facilidad, pero el que proviene de las reflexiones en las paredes laterales se dirige hacia atrás: no hay posibilidad de que lleguen a la platea reflexiones desde los laterales (figura 3). Cuando se tiene únicamente sonido frontal que proviene de la orquesta, la fuente acústica se percibe adelante, lejana y separada del oyente. Al haber muy poca energía lateral, la audiencia no recibe la información espacial necesaria como para sentirse rodeada de sonido.

En un abanico:

- El TR es por lo general bajo, porque el volumen se reduce al disminuir la altura del cielorraso y aumenta el área de absorción del público. Por el contrario, los mejores ejemplos de esta tipología son los que logran alcanzar un valor alto de TR.
- Presentan muy baja claridad y los detalles de la música –los diferentes modos de acción y las articulaciones de la ejecución instrumental– se pierden.
- El ensamble en el escenario es difícil porque los músicos no se pueden oír entre ellos –el sonido se dirige hacia el fondo del auditorio y no vuelve a las fuentes.
- Pueden aparecer ecos prominentes. Las señales acústicas que llegan a la pared curva del fondo de la sala y a los frentes de las bandejas vuelven al escenario con gran energía.

Figura 3

Esquema que muestra el comportamiento de las reflexiones en una sala de planta rectangular y en una sala en abanico



La planta en abanico fue un modelo que se usó ampliamente a partir del período de entreguerras debido, en gran medida, a que permite albergar una mayor cantidad de público en comparación con una caja de zapatos (figura 4). Dos obras representativas son el Teatro Eastman de Nueva York, inaugurado en 1923 y la Sala Pleyel de París, construida en 1927 (figura 1).⁴

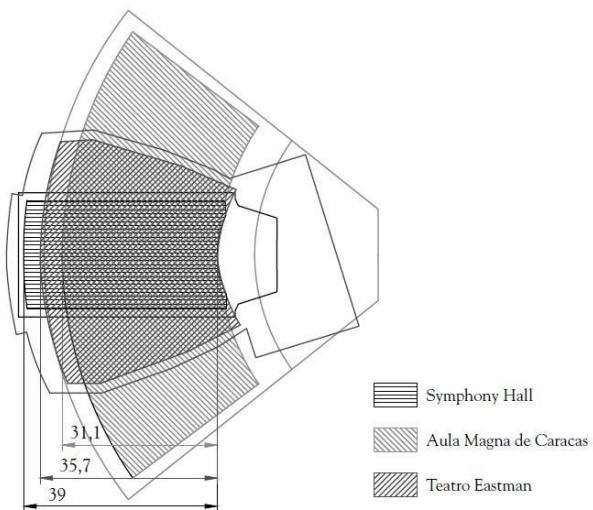
Según Beranek, un auditorio con forma de abanico puede ser efectivo para audiencias menores a 800 personas o, en ciertas circunstancias, superiores a 3.200 espectadores. En un espacio pequeño de esta tipología no hay reflexiones laterales que contribuyan o alteren el sonido

⁴ La planta en forma de abanico aparece anteriormente en el siglo XIX en una sala de ópera: en el Teatro del Festival de Bayreuth.

directo, lo que le otorga una relativa definición que podría juzgarse acústicamente buena (Beranek, 2014).

Figura 4

Esquema donde se compara el largo y el área de asientos en platea en una caja de zapatos y en dos abanicos. El Symphony Hall posee una capacidad para 2.625 personas, el Aula Magna de la Universidad de Caracas tiene prácticamente el mismo aforo (2.660 personas) y el Teatro Eastman posee 3.347 localidades.



Aunque desde la década de 1920 se construyeron gran cantidad de salas con planta en forma de abanico, no alcanzaron la calidad de los auditorios del siglo anterior. Recién hacia 1960 se logró una nueva tipología arquitectónica de base con el proyecto del edificio para la Orquesta Filarmónica de Berlín (figura 2).

Arena

Instaurado el modelo de Sabine en el siglo XX, el diseño de las salas de concierto supuso la posibilidad de independizarse de los modelos formales tipológicos del pasado y de su arquitectura interior. Sin embargo, la mayoría de las obras construidas mostraban una realidad diferente con una gran cantidad de ejemplos con un funcionamiento acústico deficiente. Entre ellos se encuentra, hacia 1960, el célebre caso del Philharmonic Hall del Lincoln Center de Nueva York. En este estado de situación, los mejores espacios para música seguían siendo las cajas de zapatos del siglo XIX.

Entre las excepciones podemos citar la Philharmonie de Berlín. Se trata de una sala que debía responder a la configuración y el orgánico de la orquesta sinfónica moderna que ya estaba estandarizada y cuyo esquema, tipo viñedo o arena, plantea una propuesta sumamente original para la tipología de auditorio.⁵

“Música en el centro” fue el postulado predominante del arquitecto Hans Scharoun que sentía que la posición normal de la orquesta –en un extremo del recinto– impedía a la audiencia y los

⁵ Su concepción fue posible gracias a los recursos tecnológicos de la época.

músicos comunicarse fluidamente (Beranek, 1996). Por eso propone un partido muy diferente que deshace la oposición escenario-platea y músico-oyente ubicando a la orquesta en un lugar no convencional. Además, los músicos, para llegar al escenario, debían pasar entre el público.

La arena o viñedo ofrece, para música sinfónica, una variante a la geometría de caja de zapatos clásica. El rasgo que las caracteriza es la ubicación del escenario cerca del centro de la sala y en un nivel más bajo que el público, que se ubica en bloques o terrazas elevadas.

En una arena es difícil producir gran número de reflexiones laterales porque la audiencia se ubica rodeando el escenario y los cierres verticales quedan lejos de los instrumentos. Se pierde, por lo tanto, la secuencia de reflexiones tempranas presentes en los auditorios rectangulares. Una técnica para compensar esta deficiencia consiste en ubicar a la audiencia en bloques cuyos frentes reflejen energía lateral hacia el público cercano al escenario y hacia otros bloques.

Las características acústicas más relevantes de las arenas son:

- Pueden albergar una gran cantidad de público.
- El TR puede alcanzar valores similares a los óptimos para música sinfónica.
- No son salas homogéneas y permiten muchas condiciones de audición diferentes.
- En las áreas de audiencia frente a los músicos el sonido es claro, balanceado, y con una definición tímbrica que envuelve completamente al oyente –hay sectores de la audiencia frente a la orquesta donde la calidad de la música puede ser tan alta como en una caja de zapatos.
- Por el contrario, en los asientos de la parte posterior del escenario se oye un sonido completamente diferente, con un balance instrumental casi invertido.
- Determinadas localidades, en las que el público puede observar la gestualidad del director de orquesta, son preferidas por motivos visuales, no acústicos.

En sentido contrario a lo afirmado en gran parte de la literatura especializada, la falta de homogeneidad del campo acústico no es necesariamente una desventaja. En una arena se pueden dar respuestas a las preferencias individuales mediante la elección de las ubicaciones que mejor se acomoden a cada clase de oyente (Wilkens y Plenge, 1975).

Herradura

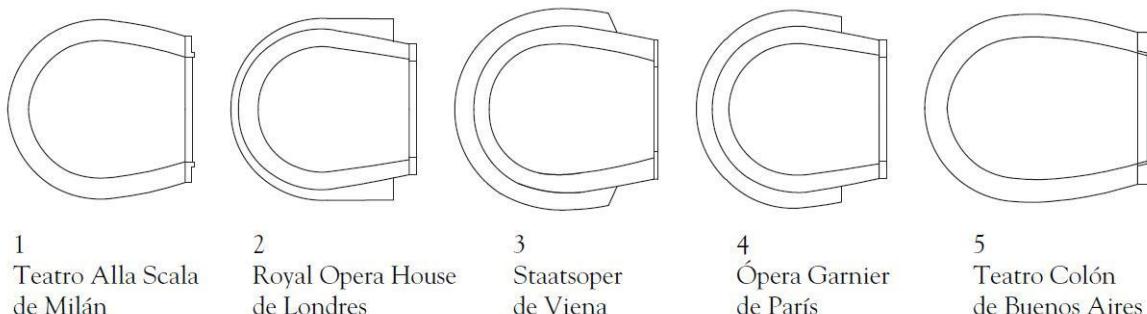
En 1637 se inaugura el Teatro San Cassiano en Venecia, que es considerado el primero de ópera construido con este fin específico. La tipología inicial fue modificada por el arquitecto Carlo Fontana que introdujo el diseño de herreradura y hacia mediados del siglo XVII queda estandarizada a partir de los siguientes elementos: la planta en forma de herreradura, la ubicación del foso por debajo del nivel de la platea, la caja escénica separada del espacio para el público y un TR acotado. Los grandes teatros de ópera del siglo XVIII, que tienen un aforo promedio entre 1.500 y 2.000 personas, mantienen un TR de alrededor de 1,5 s (por ejemplo, el Teatro Argentina de Roma, el Teatro San Carlo de Nápoles y el Teatro Regio de Torino). Estas salas de gran capacidad dieron lugar a los teatros del siglo XIX que conservaron todos los elementos de la tipología e incorporaron la decoración interior característica de la época manteniendo prácticamente invariante la acústica.

En la figura 5 se observan las variaciones en las formas de herreradura del Teatro La Scala de Milán –inaugurado en 1778–, del Royal Opera House de Londres –reconstruido en 1858–, de la

Staatsoper de Viena –que conserva la forma arquitectónica original de 1869–, de la Ópera Garnier de París –inaugurada en 1875– y del Teatro Colón de Buenos Aires –de 1908.

Figura 5

Plantas en forma de herradura de algunos teatros de ópera



Sus principales características son:

- El TR alcanza un valor cercano a 1,5 s independientemente del tamaño y del aforo. Este valor de TR resulta adecuado para que una sala de ópera cumpla con sus dos objetivos acústicos principales: la continuidad de la música y la inteligibilidad del habla.
- Incluyen dos grandes volúmenes acústicos acoplados: el escenario, que contiene toda la estructura de la caja escénica, y la sala propiamente dicha.
- La platea debe cumplir con la exigencia de que cada espectador posea un ángulo visual máximo en función del fondo del escenario y la boca de escena. La distancia máxima de la audiencia al escenario –en general treinta metros– queda limitada tanto por las visuales como por la acústica.
- Es muy bueno el balance acústico entre los músicos de la orquesta en el foso y los cantantes en el escenario –en los buenos teatros en herradura las fuentes ubicadas en el foso generan niveles entre 3 dB y 5 dB menores que las ubicadas en el escenario.
- La claridad presenta valores altos.
- En general, la calidad sonora es mejor en los niveles superiores que en la platea.

La acústica de los teatros donde estrenaron sus óperas Monteverdi, Mozart, Glück, Verdi, Britten o Ligeti (con excepción de Wagner que creó un teatro ad hoc) es similar. Una sala moderna de ópera puede albergar en forma perfecta una ópera barroca sin problemas porque conserva las mismas características acústicas desde hace 400 años. Estos espacios, armados según ensayo y error, se convirtieron en un modelo eficiente para el género y constituyen el caso de estabilidad acústica más destacado de la historia de Occidente. Los nuevos teatros de ópera se continúan construyendo con la acústica de esas salas originarias. Por supuesto, no mantienen la arquitectura, los materiales ni la decoración interior de esa época pero, en esencia, siguen siendo teatros italianos de herradura. Las estéticas musicales tan diferentes que se sucedieron durante cuatro siglos de historia conservan un mismo espacio estandarizado de manera internacional.

CONCLUSIONES

Cuando se interpreta música en un recinto queda de manifiesto un vínculo estrecho entre su arquitectura, su acústica y el estilo musical de la obra que se va a interpretar. Como consecuencia, los espacios para representación son considerados por muchos autores como una extensión natural de las fuentes acústicas.

En el proyecto de una sala para música cobra relevancia la forma arquitectónica de base. Durante mucho tiempo, la tendencia fue imitar modelos tipológicos acústicamente exitosos. Este método fue el de preferencia desde los comienzos de la era moderna y hasta principios del siglo XX. En la actualidad encontramos cuatro grandes grupos: salas tipo caja de zapatos, abanico, arena y herradura en los que existen un conjunto de valores óptimos para los parámetros acústicos en función de la tipología. Estos espacios para música de gran capacidad contribuyeron a configurar el sonido característico de los grupos instrumentales históricamente estandarizados.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo fue financiado por el Proyecto de Investigación y Desarrollo PID 11/B327 "Acústica de espacios no convencionales. Música para sitios específicos" y el Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica PICT 2020-03297 "Salas para música en la Argentina: tipologías arquitectónicas y caracterización del campo acústico".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Farina, M. A. (2019). Tipologías arquitectónicas y calidad acústica de salas para música. Editorial de la UNQ, Bernal.
- Basso, G. et al. (2009). *Música y Espacio: ciencia, tecnología y estética*. Editorial de la UNQ.
- Beranek, L. (2003). Subjective Rank-orderings and Acoustical Measurements for Fifty-Eight Concert Halls. En *Acta Acustica*, (89), 494-508.
- Beranek, L. (2014). Concert hall design: new findings. En *Proceedings of the Institute of Acoustics*, (36), 3.
- Beranek, L. (1996). *Concert Halls and Opera Houses. How They Sound*. Acoustical Society of America.
- Schroeder, M. (1975). New results and ideas for architectural acoustics. En R. Mackenzie (ed.), *Auditorium Acoustics*, Applied Science Publishers.
- Schroeder, M. (1979). Binaural dissimilarity and optimum ceilings for concert halls: More lateral sound diffusion. En *Journal of the Acoustical Society of America*, (65), 958-963.
- Wilkens, H. y G. Plenge (1975). The correlation between subjective and objective data of concert halls. En R. Mackenzie (ed.), *Auditorium Acoustics*, Applied Science Publishers.

EL TRAJE DE BALLET LA EVOLUCIÓN DEL TUTÚ CLÁSICO

Elisa D'Agustini (FDA - UNLP - IHAAA)
dagustinielisa@gmail.com

RESUMEN

Cuando se habla de vestuario para ballet, la primera palabra que se nos viene a la cabeza es Tutú. Y no estamos equivocados, los tutú, y particularmente, los tutús clásicos, han dominado los escenarios de las compañías de danza de los últimos 150 años.

Pero ello no se debe únicamente a la tradición, que en la danza clásica aún tiene un gran peso, sino a los requerimientos técnicos que requieren los movimientos efectuados por las bailarinas.

En esta ponencia, me voy a centrar en el desarrollo histórico y las variables generadas a lo largo del tiempo en el diseño específico de los tutús clásicos, con el objetivo de poner en evidencia los elementos artísticos que colocan al tutú, no como una pieza de museo sostenida en el tiempo, sino como un elemento de vestuario transformable que admite la búsqueda creativa del vestuarista en el proceso de diseño. Abriendo el imaginario de aquellos interesados en el traje de ballet sobre el mismo, generando un conocimiento más profundo en este tipo de prendas y de esta manera, ampliar las posibilidades que ofrece un estilo de vestuario teatral que se encuentra muy restringido tanto por las necesidades técnicas de los bailarines, como por la tradición.

PALABRAS CLAVE

Tutu Clásico, Ballet, Vestuario, Danza Clásica, Evolución

PETIPA Y EL SURGIMIENTO DEL TUTÚ CLÁSICO

La popularización de las grandes bailarinas en el ballet del Romanticismo generó un declive en el interés por los cuerpos de baile, y durante la segunda mitad del siglo XIX se produjeron pocos ballets destacables en la que, hasta ese momento, había sido el centro de la danza clásica, la Ópera de París. Esto generó que los bailarines, maestros y coreógrafos se mudaran a San Petersburgo, donde los zares, en un intento de europeizar la sociedad, les dieron gran acogida. Para finales del siglo XIX, el centro del ballet se había trasladado de Francia a Rusia. Para entonces, en el ballet se habían desarrollado dos escuelas: Por un lado, la escuela francesa, trasladada a Rusia por medio de Petipa, y la Italiana, de la que Cecchetti era un buen ejemplo. Es la época de los grandes compositores y coreógrafos: Tchaikovsky, Ivanov y Petipa, entre otros.

Mientras que la escuela Francesa/Rusa era más refinada, la italiana era más atlética, con mayores saltos y piruetas. La escuela francesa, por otro lado, tenía como principal exponente a Petipa, quién llevó el ballet a lo que conocemos hoy en día. Petipa conservó los actos blancos del período romántico en varias de sus obras, y de su mano el bailarín hombre recuperó su protagonismo en el ballet. Por otra parte, estableció la idea del ballet como gran espectáculo, equivalente a la Grand Opéra francesa, donde tanto la coreografía como la puesta en escena reflejaban todo el esplendor de la Rusia Imperial.

Este concepto de obra incidió mayormente en la relación entre música y coreografía. El objetivo era lograr una unidad y coherencia no sólo coreográfica, en tanto momentos de pantomima y escenas puramente bailadas, sino en relación con los tiempos musicales y la dramaturgia de la obra. Ello conllevaba la necesidad de un trabajo en equipo con los compositores durante el proceso creativo, a diferencia de los ballets previos, donde primero se componía la música y luego se armaba la coreografía en función de la misma.

Por otro lado, sus viajes a España lo pusieron en contacto con una cultura que le era exótica y atractiva a la vez, y ello conllevo a la creación de ballets que estuviesen situados en dichas lugares exóticos para el francés, primero con obras como Don Quijote, y posteriormente, expandiéndose a otras culturas en La Bayadera, La Hija del Faraón, o Raymonda, entre otras.

La producción de personajes exóticos lo llevó a la necesidad de documentarse ampliamente, no sólo para la creación emotiva de las variaciones, sino de los escenarios donde los situaba y, especialmente, de los trajes que usaban.

Técnicamente, el tutú diseñado para los ballets imperiales de Petipa, no difería demasiado de aquel con forma de campana que llegaba hasta la pantorrilla y que se venía usando en el Romanticismo, en el cual solos los complementos los que les daban el carácter del personaje. Pero hacia las últimas décadas del siglo, las faldas se comenzaron a acortar ligeramente hasta la parte de arriba de las rodillas,

aunque muy probablemente tendrían las capas superiores de tul cosidas entre las piernas con puntadas en hilos largos, para ocultar de la mirada del espectador las partes íntimas de las bailarinas que, a medida que pasaban los años, iban ganando en elasticidad y en las extensiones de sus piernas (Matamoros, 2021, p.200).

Si observamos el tutú utilizado por Marie Anderson para el personaje del Hada de Las Flores de La bella Durmiente, podemos observar que las telas utilizadas eran más pesadas que las de los vaporosos tutús románticos. En lugar de usar gasa o sedas, se usaban tules rígidos o tarlatán.

El corte al bies, plisado en tablas sueltas a la altura de la cadera, sumado a los puntos de costura, ayudaban a evitar que la tela se levantase demasiado al hacer piruetas.

Petipa había encontrado una manera de acortar el tutú que permitía mostrar la evolución técnica y estilística de la danza de una manera que no fuese inmediatamente rechazada por el público más tradicional.

Más allá de acortar las faldas, el traje en los diferentes ballets de Petipa variaba poco. Únicamente en elementos accesorios había diferencias entre los distintos personajes. Así, mientras Paquita llevaba una mantilla, Raymonda llevaba perlas y los ballets que sucedían en Egipto estaban pintados con jeroglíficos.

Curiosamente, con la expansión de este nuevo estilo, la estructura del traje se mantuvo consistente. Selma Jeanne Cohen, en su libro “Mariinsky and Bolshoi Ballets of the 19th century” explica que las mujeres usaban, independientemente del periodo o del lugar geográfico donde se situase la obra, medias rosas, zapatillas de punta, y tutús cortos. Y así, el tutú se convirtió en el vestuario tradicional del ballet.

LA INFLUENCIA ITALIANA EN LA ESCUELA RUSA

Mientras Petipa desarrollaba los Ballets Imperiales, fuertemente afianzados a la técnica desarrollada en el Romanticismo, en Italia las cosas eran diferentes. Los zapateros italianos habían desarrollado, a mediados de siglo, unas zapatillas de punta que permitían movimientos más complejos que las rusas. Ello generó que la escuela italiana evolucionara de una manera más atlética que la rusa.

Cuando en 1885, Virginia Zucchi viajó a St Petersburg, su técnica y sus habilidades expresivas dejaron anonadado al tanto público como a los bailarines rusos, acostumbrados a una estética que ya estaba en decadencia. De esta manera, Zucchi se convirtió en un punto de referencia para la siguiente generación de bailarines, que promovió el avance de la refinada técnica rusa a una más atlética, similar a la que los italianos habían perfeccionado a lo largo de todo el siglo. La incorporación de estos avances a la escuela rusa generó un mayor virtuosismo de sus bailarinas y en consecuencia, de los cuerpos de baile.

Paralelamente, las zapatillas de punta, se habían perfeccionado notablemente. Ello, sumado a que el acortamiento de los tutus hacía que se vieran cada vez más las piernas de las bailarinas, generaba que las técnicas desarrolladas en el Romanticismo -y que se centraban en los pies y el movimiento de las capas de los tutús- se vieran obsoletas.

Según Matamoros,

las escenas de los cuerpos de baile que habían llenado los ballets románticos con magia, también tuvieron su momento de gloria en las nuevas piezas clásicas de fin de siglo. [...] Sin embargo, la personalidad de las nuevas bailarinas y de las historias presentadas, que eran de alguna manera menos didácticas pero ciertamente más respetuosas con sus personajes femeninos, permitieron que el tutú clásico -el tutu italiano, considerablemente más corto- alcanzara a los cuerpos de baile. (Matamoros, 2021, p. 211)

Así, para 1900, todas las bailarinas de Bayadera llevaban el que ahora se conoce como tutú plato o pancake. Estos cambios en el largo de las faldas no solo fueron importantes en la técnica clásica

-haciendo los pies más importantes-, sino en la forma de construcción de los mismos. Y cuanto más se acortaban, más importante era cubrir la entrepierna. Es así como se incorpora la trusa, a la que se le cosen las capas de tul que conforman el tutu.

El tutú pancake alcanzará un punto en donde las capas de tul están cosidas tan juntas, y es tan corto que parecerá una única capa de tela cosida a la altura de la cadera de la bailarina.

LAS INNOVACIONES DE LES BALLETS RUSSES

Tras la Revolución Rusa la dance d'école, que había comenzado con Luis XIV y cuyo esplendor había sido en el ballet imperial Ruso, decayó, y en su lugar se extendió el estilo de ballet del Teatro Bolshoi de Moscú, más expresivo y de carácter más popular.

Es en este momento en que Isadora Duncan llega a Rusia. Duncan, que no provenía del ballet academicista, concebía una danza en la que el principal elemento era el movimiento y la expresividad. Por ello, durante sus actuaciones, eliminaba todo aquello que generase artificio: las puntas de ballet las sustituía por los pies descalzos, y los corset y tutús por largas y anchas túnicas que le daban completa libertad para experimentar nuevos movimientos.

Fue en este contexto donde surgió una compañía conocida como Los Ballets Rusos. Fundada por Diaghilev, únicamente trabajaba en giras fuera de Rusia, pues su objetivo era llevar las tradiciones rusas a otras partes del mundo y, en los 20 años que duro, su influencia se hizo mundial. No sólo llevando el ballet ruso al mundo, sino revitalizando un arte que estaba en decadencia.

Los espectáculos y estilo de Isadora Dunca influyeron sobre las nuevas tendencias dentro del ballet, especialmente en las generadas por el coreógrafo Mikhail Fokin, uno de los principales coreógrafos de Les Ballet Ruses. Fokin inauguró una nueva forma de hacer ballet, donde las estructuras formales que sostenían las coreografías y los argumentos dieron paso a una danza de carácter más naturalista y expresiva. En esta búsqueda del naturalismo, no solo se modificaron los pasos, sino que también los vestuarios. Y elementos como mallas, túnicas y otros trajes convivieron con los tutús tradicionales. Para lograrlo, introdujo el nuevo lenguaje vanguardista al ballet, desafiando los límites que tenía hasta entonces la danza, y ayudando a sentar algunas de las bases de lo que se convertiría en la danza moderna.

No sólo incorporó como diseñadores a artistas de la talla de Picasso, Matisse o Coco Chanel; sino que revolucionó el campo artístico al romper con el tutú como uniforme oficial de las bailarinas, incorporando trajes que se adecúen a la historia contada, en lugar de adecuar la historia a la silueta del tutú clásico. Los colores se hicieron más llamativos y muchos trajes adquirieron un aire oriental.

En 1927, para la puesta en escena de La Chatte, los constructivistas Naum Gabo y Antoine Pevsner diseñaron un tutú ultramoderno que tenía una sobrefalda transparente hecha de un material similar al plástico.

Balanchine, uno de los renombrados coreógrafos de los Ballets Ruses, creó otra de las grandes innovaciones en 1940 cuando la compañía le encargó la dirección del ballet "Cotillon". Los tutús clásicos, nacidos en la época de Petipa, presentaban un problema de índice técnico: estaban cortados por arriba de la rodilla, lo que impedía que tanto público como los mismos bailarines, pudieran ver bien las piernas. Christian Berard, diseñador y fotógrafo de gran renombre y prestigio, realizó el diseño y proporcionó un bosquejo general de lo que deseaban para el nuevo ballet; pero sería Karinska quién expuso y creó sobre el concepto creado por Berard, modificándolo, eligiendo la tela, la calidad y la cantidad, y decidiendo cómo sería el diseño final.

Acortar la falda del tutú era una solución y un reto, permitiendo así ver las piernas de los bailarines completamente. El nuevo traje Balanchine – Karinska tenía seis o siete capas de tul recolectada, cada capa era media pulgada más larga que la capa precedente. La alineación era fluida e inexacta. Las capas fueron clavadas con tachuelas juntas para permitir un efecto mullido, flojo y efímero del tul sobre las piernas del bailarín y para desaparecer, debajo de la cintura del bailarín. Nacía el tutú conocido actualmente como Power Puff.

A partir de ahí, Karinska, Balanchine, y Berard estudiarían cada ballet y colaborarían en la creación de su vestuario. Con el tiempo este tema sería dejado solamente a Karinska. Ella se convirtió en París, en la representante única de la creación de trajes para ballet. Y sería este el tutú en el que todos pensamos cuando hablamos de ballet.

Cuando, al morir Diaghilev la compañía se deshace, muchos de sus bailarines se instalaron en países a los cuales iban durante las giras, creando los ballets nacionales que continúan en la actualidad.

LA VANGUARDIZACIÓN DEL BALLET: EL DADAÍSMO Y LA ESCUELA DE LA BAUHAUS

Paralelamente al surgimiento de Les Ballets Russes, las vanguardias proveyeron los ingredientes para la creación de otras compañías como Les Ballets Suédois, basada en los preceptos del dadaísmo, que a pesar de su corta trayectoria de 3 años, desafiaron los límites aún más al punto que el concepto de danza era apenas reconocido por el público. En ella, las coreografías quedaron completamente subyugadas al vestuario, que mostraban a mujeres elegantemente vestidas a la moda de la época, a hombres en ropa interior o personajes como bomberos, ostras, cazadores, leones o telegramas, entre otros personajes.

La Bauhaus también experimentó con los trajes del ballet, creando figuras geométricas a partir de materiales como el cartón, alambre, madera y lienzo, que los bailarines utilizarían para crear coreografías donde los bailarines se convertirían en figuras planas y bidimensionales (Matamoros, 2021, p.311) que solo podían bailar de manera que su cuerpo estuviese siempre frente al público, pues si giraban se perdía el efecto. La coreografía, entonces, se basaba en crear cuadros abstractos con dichas formas.

Pero fue en el Ballet Triádico de la Bauhaus donde estos elementos experimentales se mezclaron con los trajes tradicionales del ballet y los tutús clásicos adquirieron una nueva dimensión. Ésta obra estaba compuesta por tres actos: en el primero aparecía como personaje principal una bailarina en un tutú campana y zapatillas de punta. En el segundo, había un tutú plato invertido, que simulaba la estructura de un órgano o un acordeón, y otro tutú colorido con pelotas. Finalmente, en la tercera parte, un tutú en espiral, y un tutú confeccionado con espirales de alambre a la vista. Todas estas bailarinas, convivían con personajes con trajes geométricos, completamente rígidos y en colores plenos, cuya pregnancia ponía en juego el rol de la bailarina como protagonista absoluta de la obra.

LA EVOLUCIÓN HACIA LOS TUTÚS CONTEMPORÁNEOS

Durante la década de 1940, se comenzaron a incorporar aros de alambre que mantenían la rigidez del tutú a la altura de la cadera de la bailarina, y que se utilizan hasta hoy en día. Si bien ello

ayudaba a mantener la forma de plato con los usos, tenía la desventaja de la poca movilidad del mismo al saltar o cuando la bailarina compartía escenario con el partenaire en los pas de deux. La solución llegó con los nuevos materiales sintéticos, y el tul, el rayón, y otros materiales con altos componentes de nylon sustituyeron al tarlatán. Estas capas, cosidas con puntos sueltos en lugares estratégicos, permitían una mayor movilidad en el tutú, sin perder la forma. Actualmente, los tutús de mejor calidad se encuentran confeccionados de esta manera, aunque las técnicas de puntadas son poco conocidas por fuera de los profesionales que los realizan en los grandes teatros.

Con los años, se siguieron experimentando con los diseños, formas y materiales de estos trajes. En 1994, el Ballet Australiano presentó el ballet Divergence, en donde las bailarinas llevaban un tutú realizado con las mallas aislantes que se utilizan para el aire acondicionado, un material sintético formado al vacío con nailon y rafia. Éste material se plegaba en forma de dobles pliegues, a semejanza de las gorgueras isabelinas, con un ribete naranja en seda en el contorno, que evitaba que los bailarines se lastimen por la rigidez del material, y unido a una trusa elástica en la cadera. El cuerpo estaba moldeado al vacío con espuma de poliuretano como si de un traje de neopreno se tratara. Curiosamente, como dicho material únicamente venía en blanco, el departamento de vestuario se vio obligado a pintarlos con pintura para autos.

En 1996, Stephen Galloway diseñó un tutú con forma de disco plano en terciopelo verde, para la obra The Vertiginous Thrill of Exactitude, de William Forsythe que se convertiría en un ícono de las diferentes posibilidades que permitían estos trajes, siendo reconocidos aún como un tutú clásico. Llegando a la actualidad, con la pandemia del Covid-19, el Ballet Nacional Danés (The Dutch National Ballet) creó un tutú de distanciamiento social, realizado en jean, que medía tres metros de diámetro. De esta manera, el traje tradicional de la bailarina, se actualizaba y contextualizaba, conservando al mismo tiempo la rica historia del ballet, pero interconectándolo con la moda y el contexto social.

CONCLUSIONES

Así como la tradición es clave en la continuada existencia del ballet como disciplina, la evolución sociohistórica y técnica del mismo permitieron la evolución del traje típico de las bailarinas. El tutú, junto a las zapatillas de puntas, siguen siendo los elementos de vestuario que definen a la bailarina clásica. Lo han hecho a lo largo de los últimos dos siglos, y no parece que vayan a desaparecer pronto. Sin embargo, la aparición de nuevos materiales y nuevas tecnologías han permitido una gran diversidad de acercamientos a este tipo de traje.

En función de ello, se puede deducir que hay dos grandes ejes verticuladores en las modificaciones que sufrieron los tutús clásicos.

El largo, que se fue acortando con la evolución de la técnica y las habilidades de las bailarinas; y la materialidad, que se fue modificando a partir de la experimentación y la intención de innovar. Estos cambios se generaron debido a las necesidades técnicas de las bailarinas, ya que a medida que avanzaba la dificultad, era más necesario liberar y mostrar las piernas, lo que influía directamente en el largo de los tutús.

Por otro lado, las vanguardias artísticas tuvieron un gran impacto tanto en la danza como en el diseño de vestuario. Y obviamente, el contexto social, que cumple siempre una gran influencia en la manera en que se percibe el ballet socialmente, y las adaptaciones que éste sufre para sobrevivir.

La tipología de traje que hoy en día lleva ese nombre es el resultado de la evolución, la búsqueda e innovación de los distintos coreógrafos y vestuaristas durante los últimos 130 años.

En este sentido, y a pesar de que en la mayoría de los casos las escuelas y compañías de ballet clásico tienden a utilizar el tutu pancake/plato como el más habitual, éste no es el único diseño disponible. Y a pesar de la fama de tradicional que tiene la danza clásica, en esta ponencia se puede ver como, durante el tiempo en que se lleva practicando, ha estado dispuesta a experimentar con los diferentes tipos de traje.

Esta dicotomía entre tradición y contemporaneidad en el diseño del tutú ha existido desde el surgimiento del mismo, manteniéndose hasta hoy en día. Y es en este intersticio en donde aparece la creatividad del vestuarista, y en donde se debe poner el foco si queremos evitar que el tutú se convierta en una pieza museística.

Y es ello lo que considero más importante, particularmente pensando en los alumnos que se han sentido limitados por la idea de que el ballet solo admite un tipo de estructura, y que los vestuarios deben hacerse de esa manera. Los trajes deben adecuarse a las necesidades técnicas de los bailarines, en general sí (a menos que la idea sea precisamente lo opuesto), pero más allá de eso, incluso sin alejarse de los modelos icónicos de tutús, las posibilidades de diseño y experimentación son enormes. Y como digo en estas conclusiones: tomar como referencia de trabajo un tipo de tutú particular, en este caso el clásico, pero podría ser cualquier otra tipología, no debe tomarse como un limitante, sino como un lienzo sobre el que plasmar la visión individual que se tenga sobre los personajes y la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Albizu, Ibis (21 de Marzo de 2012). Un aperitivo: la exposición de «Los ballets rusos de Diaghilev». Teoría de la danza.
<https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/03/21/un-aperitivo-la-exposicion-de-los-ballets-rusos-de-diaghilev>

Arizona Ballet. (3 de Marzo, 2022). Ballet 101: Types of Tutus. Balletaz
<https://blog.balletaz.org/ballet-101-types-of-tutus/>

Arts Centre Melbourne (s/f). Tutu skirt worn by Justine Summers in Divergence, The Australian Ballet, 1994. Arts Centre Melbourne.
<https://collections.artscinemelbourne.com.au/#details=ecatalogue.24983>

Dutch Nationale Opera & Ballet (s/f). G-Star Raw & Dutch National Ballet. Opera Ballet.
[https://www.operaballet.nl/en/g-star\(raw\)-dutch-national-ballet](https://www.operaballet.nl/en/g-star(raw)-dutch-national-ballet)

Hamilton, Caroline (21 de Diciembre, 2020). A Brief History of Tutus, From the Romantic Era to Today. Pointe magazine. <https://pointemagazine.com/tutus/>

Huston Ballet (5 de Marzo, 2012). Costumes take center stage with rock, roll & tutús. Houston Ballet.
<https://houstonballet.wordpress.com/2012/03/05/costumes-take-center-stage-with-rock-roll-tutus/>

Looseleaf, Victoria (1 de Octubre, 2007). The Story of the Tutu. Dance magazine. <https://www.dancemagazine.com/the-story-of-the-tutu/>

Matamoros, Elna (2021). Dance and Costumes: A History of Dressing Movement. Alexander Verlag Berlin.

Sandall, Emma (5 de noviembre, 2021). From Costume Design to Choreography, Stephen Galloway Sees Infinite Possibilities. Dance magazine. <https://www.dancemagazine.com/stephen-galloway/>

SÍNTOMAS DISCURSIVOS CONTEMPORÁNEOS

LA EXPERIENCIA DE OBSERVAR “ANSÍO LOS ALPES 3. ASÍ NACEN LOS LAGOS. EL PAISAJE Y LA LECTURA”

Macarena Díaz Posse (FA- UNICEN/ ETLP/ FDA- UNLP)

macadiazposse@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo pretende analizar algunos conceptos claves en el debate situado en torno al arte contemporáneo. Estos serán visualizados y puestos en diálogo con la puesta en escena de la obra de teatro Ansí los alpes III. Así nacen los lagos. El paisaje y la lectura, dirigida por Victoria Hernández y desarrollada en la Sala Urdapilleta de la TAE, Teatro Argentino, La Plata en el año 2019. Se indagarán los síntomas de lo contemporáneo. Aquellos rasgos que permiten pensar lo como algo diferente a un sistema de arte moderno. Se abordará la redefinición del objeto artístico a través de lo experimental e intermedial y la redefinición de las prácticas artísticas. A partir de esto podremos establecer algunos interrogantes: ¿Qué síntomas de lo contemporáneos encontramos en esta puesta?, ¿La podemos pensar como obra de arte, o el término de producción artística sería más adecuado?, ¿Qué hay de presentación y qué de representación en ella? Para aproximar algunas respuestas se analizarán características, materialidades y técnicas usadas. La puesta presenta un discurso no lineal, heterogéneo, con una convivencia entre lenguajes sonoro, visual y teatral. Hay materialidades variadas: sonidos, objetos naturales, objetos ficcionados, cuerpos, vestuarios. Se buscan nuevas maneras de componer en una creación que continuamente se arma y desarma en escena, como una producción inacabada en constante cambio. A su vez, esto se acompaña con la posibilidad de que la misma puede ser observada de manera tradicional, a la italiana, de forma “correcta” podríamos pensar, pero también desde atrás de escena, en este caso desde el lateral de escena.

Ansí los alpes da cuenta de síntomas discursivos contemporáneos. Tensiona la idea de obra como objeto estético acabado, se interesa por lo extra artístico. Es en definitiva una práctica que no tiene por fin representar una ficción lineal, sino más bien presentar una experiencia.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, síntomas, práctica artística, experimental, intermedial

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende analizar algunos conceptos claves en el debate situado en torno al arte contemporáneo. Estos serán visualizados y puestos en diálogo con la puesta en escena de la obra de teatro contemporánea Ansío los alpes III. Así nacen los lagos desarrollada en la Sala Urdapilleta de la TAE⁶, Teatro Argentino, La Plata, año 2019.

Se indagarán los síntomas (Giunta) de lo contemporáneo. Aquellos rasgos que permiten pensarlo como algo diferente a un sistema de arte moderno (Millet).

Se abordará la redefinición del objeto artístico a través de lo experimental e intermedial (Kosak) y la redefinición de las prácticas artísticas (LSA).

DESARROLLO

Para iniciar el análisis tomaré como objeto de estudio la producción escénica contemporánea Ansío los alpes III. Así nacen los lagos.

Ansío los alpes es una obra compuesta de dos grandes soliloquios creada en 2001 por el director de cine y autor austriaco Klau Händl.

La versión que desarrollaré en el análisis será la realizada por el grupo Didascalia en coparticipación con el alumnado de la TAE, Escuela de Artes y Oficios del Teatro Argentino. Está se constituye en la tercera versión de la misma obra dirigida por Victoria Hernández, titulada Ansío los alpes III. Así nacen los lagos. El paisaje y la lectura. La misma fue montada en 2019 en la Sala Urdapilleta de la TAE.

Esta puesta estaba condicionada por el espacio en el que se desarrollaba. La sala que habita y cocrea la tercera⁷ versión es un espacio angosto y muy profundo, oscuro, con una materialidad rígida y fría propia del concreto, sumado a la densidad simbólica de ubicarse en un subsuelo del Teatro.

La puesta apelaba a la multiplicidad de lenguajes, objetos reales y escenográficos creaban el ambiente, cuerpos de actores que ficcionaban la escena y de performers/ tramoyas que armaban el espacio. Una voz femenina que narraba la historia, con cuerpo presente en un margen del espacio, se fundía con sonidos reales y ficcionados de la escena. Un escenario frontal a la italiana, angosto y muy profundo proponía jugar la escena en planos secuenciados, en algunos casos muy distantes del observador. Una propuesta de espectación particular que permitía apreciar la escena de manera tradicional o convertirse en un espía del proceso, al ver esta puesta desde un detrás de escena.

Figura 1

Fotografía de la puesta en escena Ansío los Alpes III (Escuela Espacio TAE, 2019)

⁶ TAE. Escuela de arte y oficios del Teatro Argentino de La Plata

⁷ Le antecedieron dos versiones de la misma obra, desarrolladas en distintos espacios.



PRIMERAS DEFINICIONES

Para empezar este análisis creo necesario comenzar definiendo algunos conceptos que serán esenciales en el desarrollo del trabajo.

El término *contemporáneo*, según Giunta (2009) hace referencia al tiempo de quien lo vive, hay ciertos acuerdos que plantean cambios estéticos signados por algunas características como ser: lo veloz, lo simultáneo, lo confuso, lo anacrónico, lo heterogéneo. Estos indicadores o síntomas - como ella los llama- marcan de algún modo el estilo contemporáneo.

El arte contemporáneo a su vez se caracteriza por irrumpir en el mundo de la obra, y se diferencia del arte moderno porque no busca evolucionar, progresar o resolver problemas que los estilos anteriores no han resuelto.

El arte contemporáneo reformula conceptos centrales de la institución moderna de arte. La figura de *Artista* y su producto la *obra de arte* ya no tienen el mismo peso. Para definir esto nos remitiremos a los postulados de LSA⁸. «No somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores” (...) “No existen “obras de arte”. Existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas». (LSA, 2006, p.42)

A partir de ellos podemos comprender que el estatuto de obra ha sido reformulado, el trabajo producido no tiene por fin representar algo ajeno a la obra sino presentar algo, que no es un objeto específico ni estético. Esto que se presenta apela a generar algo en el otro, a establecer una relación atravesada por efectos simbólicos, intensivos y afectivos. El artista es comprendido entonces como un productor que participa de los intercambios sociales. Y aquello que produce en consecuencia es una *producción artística*.

A partir de esto podemos establecer algunos interrogantes: ¿Qué síntomas de lo contemporáneos encontramos en esta puesta?, ¿La podemos pensar como obra de arte, o el término de producción artística sería más adecuado?, ¿Qué hay de presentación y que de representación en ella?

⁸ La Société Anonyme es un grupo de artistas y teóricos de composición variable, fundado en 1990 y dedicado específicamente a investigar y desarrollar experimentalmente las relaciones entre las prácticas artísticas y el pensamiento crítico

Ansío los Alpes se constituyó como una puesta con propuestas innovadoras en distintos aspectos. Para organizar el análisis abordaré tres enfoques, que desde mi lectura organizan el relato, y ponen en evidencia tensiones en el concepto de obra de arte tradicional.

1º aspecto: Características, materialidades y técnicas.

Victoria Hernández (2019) , la directora explica en referencia a su puesta en escena:

están quienes leen, como si fuésemos niños a los que nos cuentan historias por la noche; quienes construyen la escena, físicamente, en vivo –el montaje y el desmontaje es parte de la obra-; y quienes interpretan, dan vida a los personajes narrados en el texto⁹

La puesta presenta un discurso no lineal, heterogéneo, con una convivencia entre lenguajes sonoro, visual y teatral. Propone una narración constante en toda la puesta, que no siempre se logra decodificar ya que incluye frases en alemán. Dos voces en vivo cocrean el relato, dos actrices las interpretan pero solo vemos a una de ellas. A su vez esas sonoridades por momentos son protagónicas, y por momentos pasan a un segundo o tercer plano. Lo escenográfico, el armado visual de la puesta y las acciones reales y ficticias también van cobrando diferentes protagonismos. Todo sucede en simultáneo.

Figuras 2 y 3

Fotografías de la puesta en escena Ansío los Alpes III (Escuela Espacio TAE, 2019)



No existe un lenguaje específicamente contemporáneo sino justamente una desdefinición de sus límites. Los medios, los soportes y las materialidades coexisten. (Giunta, 2014)

Esta producción podemos entenderla como interdisciplinar e intermedial. El teatro y la plástica visual se articulan en equilibrio. Lo intermedial apela a una mixtura de medios y/o lenguajes (Kozak, 2012) y propone un trabajo que habilite una función conceptual en las obras a través del uso combinado de las materialidades, inclusive cuando sean utilizadas de formas preestablecidas

⁹ “Ansío los alpes. Así nacen los lagos”: un texto que se transforma , 2019

(Higgins en Kozac, 2012). Observamos distintas técnicas en escena: técnicas vocales, actorales, pictóricas y escenográficas. El arte contemporáneo se caracteriza por el uso de diversas materialidades, objetos naturales y objetos manufacturados, así como el cuerpo del artista (Millet, 2006).

En esta puesta percibimos materialidades variadas: sonidos, objetos naturales, objetos ficcionados, cuerpos, vestuarios. Conviven diferentes presencias del cuerpo. El cuerpo de quien narra. Los cuerpos de las actrices y los actores que se proponen como tales con su carácter ficcional; los cuerpos de los tramoya, que entran a armar y desarmar el espacio escénico. También la escenografía establece cruces entre las materialidades reales y ficcionadas. Se construye un espacio desde la presentación de elementos que fragmentan el espacio-tiempo ficcional de la representación. Podemos señalar como ejemplo de esto la presencia de pesados troncos que ingresan a escena y luego son quitados. Estos tramoyas /performers dejan ver y sentir desde un lugar sensorial la real materialidad de los mismos, su peso. Entran una y otra vez cargando los materiales que su cuerpo les permite. Y a su vez estos elementos naturales conviven con imágenes fotográficas de un bosque en un gran juego conceptual. Y en simultáneo se suman materialidades ficcionadas, construidas a los fines teatrales, utilería y decorado escenográfico. El relato presenta una gran heterogeneidad. Un diálogo conceptual y poético entre troncos reales, fotos de un bosque y un árbol escenográfico por ejemplo. Toda esta simultaneidad construye una producción artística, que claramente habilita una función conceptual.

Figura 4

Fotografía de la puesta en escena Ansío los Alpes III (Escuela Espacio TAE, 2019)



La puesta rompe con la idea de espectación pasiva, contemplativa pero a su vez se remonta a ello. Todo está presentado como un cuadro en movimiento, cada escena propone una especie de postal visual. Pero en sus técnicas y sus materialidades irrumpen esta idea de pasividad. Nos quita de este tiempo-otro y nos lleva a un tiempo real, presente. Propone una recepción activa y conceptual. Lo hace utilizando la ruptura y lo experimental como poética. Entenderemos por

experimental a una sucesión de operaciones desarrolladas sobre diversos materiales e ideas, con el objetivo de descubrir, en un proceso exploratorio, nuevas posibilidades formales y conceptuales (Kozac, 2012)

La puesta tensiona las lógicas tradicionales, incluye nuevos recursos y materialidades, combinados con soportes clásicos. Nos invita a una experiencia que por momentos juega con la representación ficcionada pero se combina con elementos reales, con cuerpos que dejan en evidencia su realidad concreta. Se construye un tiempo real y un espacio para habitar por la ficción, y en este juego dialógico se propone a las y los espectadores un rol activo. Hay una búsqueda estética claramente, pero esta se conjuga con una búsqueda conceptual y simbólica, que desplaza la idea del objeto obra para pensar en una producción, en un montaje en tiempo directo. Para proponer en lugar de una recepción pasiva, una interpretación de lo diverso.

Figura 5

Fotografía de la puesta en escena Ansío los Alpes III (“Ansío los alpes. Así nacen , 2019)



Hasta aquí podemos esbozar algunos síntomas contemporáneos: es una puesta heterogénea, en proceso, interdisciplinar, intermedial, experimental. Pero desde mi mirada tiene un elemento que le suma potencialidad a la misma. La puesta tensiona las lógicas tradicionales, incluye nuevos recursos y materialidades, combinados con soportes clásicos. Mezcla lenguajes discursivos en un eficaz collage. Busca nuevas maneras de componer en una creación que continuamente se arma y desarma en escena, como una producción inacabada en constante cambio. Una práctica que no tiene por fin representar una ficción lineal, un relato en el sentido tradicional, sino presentar una experiencia.

2º aspecto: El producto y el proceso

La obra puede ser observada de manera tradicional, a la italiana, de forma correcta podríamos pensar, pero también puede ser observada desde atrás de escena, en este caso desde el lateral de escena. El espacio correcto se observa como un rectángulo, angosto y muy profundo, que propone una especie de postales visuales, organizadas en una sucesión de planos superpuestos unos sobre otros. Distintos paisajes armados de dispositivos que ingresan y egresan por el lateral derecho.

Pero esta obra también podía observarse de la manera incorrecta, con un espacio inverso, de menor profundidad por ende más cercanía y de un ancho bastante considerable. Aquello que se ocultaba al público privilegiado a la escena, también podía verse desde una grada, a modo de espía de lo incorrecto, siendo cómplices del proceso de armado y desarmado de la puesta.

Este aspecto de la propuesta creo que concentra un gran carácter experimental; «*El artista experimental atenta contra el discurso del arte al tergiversar las formas, gramáticas, estructuras, morfologías y sintaxis habituales; en esta tarea elabora un discurso otro con el afán de articular un nuevo lenguaje*» (Kozac, 2012, p. 109)

Actores y actrices que entraban y salían de la zona visible, en instancia netamente real, fuera de la ficción. Personas que ya no habitaban los personajes, solo esperaban en tiempo real ingresar a escena y en ese mientras tanto bebían, charlaban y jugaban. Acciones que aunque parezca absurdo mencionar mostraban lo cotidiano, el cruce arte/vida, el límite entre la ficción y la realidad. Los performers entraban y sacaban elementos de escena una y otra vez. Aquí se observaba lo oculto, que estaba dispuesto a ser mostrado. También se descubría quien daba cuerpo a esa otra voz que se oía y que constituía es relato constante.

Se proponía otra gramática, la construcción de un nuevo discurso, parcializado, fragmentado, incorrecto. Se mostraba el proceso, lo inacabado. Se nos hacía partícipes de ese proceso de producción artística.

3º aspecto: Lo real y la ficción

Y por último desarrollaré un hecho anecdótico, pero no por eso menos importante, ocurrido el día que participé como espectadora del proceso, de esa mirada cómplice del detrás de escena.

Luego de los aplausos que referencian que la obra había concluido - al no verla había que apelar a los otros sentidos para suponer lo que allí pasaba- se oyen pedidos de ayuda. Aparentemente alguien se había descompensado. Hasta aquí nada de gran valor aparente, pero al salir todos murmurábamos si esto era parte de la puesta o era algo real, que estaba sucediendo. Aquí se conjugaba lo presentado y lo representado una vez más, en esta propuesta que jugaba todo el tiempo con esa dualidad esto funcionaba como corolario de esa situación. Ese pedido de auxilio sería real de algún espectador o bien era un juego conceptual y poético de las actrices y los actores. Esta intriga quedó abierta claramente, pero de algún modo, haya sido una situación real, o una acción performática, posibilitó esta pregunta justamente por la discursividad instaurada en la obra. En un juego incesante de presentación y representación. De realidad y de ficción. De experimentación y mixtura propias de un relato de la contemporaneidad.

CONCLUSIONES

A partir de lo desarrollado, y aproximando algunas respuestas a las preguntas que se formularon al principio del escrito, puedo afirmar que esta producción artística tiene un carácter contemporáneo. No solo porque ha sido producida en nuestro tiempo sino porque da cuenta de síntomas discursivos contemporáneos, porque no responde a lógicas tradicionales de creación artística.

Figura 6

Fotografía de la puesta en escena Ansío los Alpes III (Escuela Espacio TAE, 2019)



Tensiona la idea de obra como objeto estético acabado, realizado por un artista con saberes especiales. Se interesa por lo extrartístico más que por lo bello, por los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje (Escobar en Giunta, 2014). En su lugar permite pensarlo como un producto, realizado por el trabajo de distintas personalidades y materialidades incluso extra artísticas. Con un fin que ya no pretende hacer creer una ficción sino crear un efecto. Como dice Prada «*El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir (...) en un mundo imaginado, sino promover formas de alteridad en este mundo en el que vivimos*» (Prada en Giunta, 2014: p.21) Ansío los Alpes III. Así nacen los lagos responde a una producción artística contemporánea que con su carácter interdisciplinar, experimental e intermedial genera diálogos entre lo real y lo irreal, y pone en tensión la presentación y la representación, para apelar a una mirada poética y reflexiva por parte de quienes observen la obra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Giunta, A. (2014), *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación Arte BA, Buenos Aires.
<http://www.arteba.org/dixit2014/Libro-Dixit-2014.pdf>

Kozac, C. (2012), *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos aires: Caja Negra.

La Socité Anonyme. (2006), “La redefinición de las prácticas artísticas”. Ramona 66,
<http://www.ramona.org.ar/node/59315>

Millet, C. (2006), *El arte contemporáneo*. La Marca, Buenos Aires: La marca.

“Ansío los alpes. Así nacen los lagos”: un texto que se transforma en las particularidades del espacio. (11 de Abril de 2019) *El día*.

Escuela Espacio TAE [@escuelaespaciota]. (Abril y Mayo de 2019). Ansío los alpes . Así nacen los lagos. [Fotografías] Instagram. https://instagram.com/escuelaespaciota?utm_medium=copy_link

Mesa

«Teatro, Género y Disidencias (Parte 1)»

CUERPOS VIOLENTADOS

¿Cómo representar la violencia de género en las artes escénicas?

Natalia Ailén Carod (IHAAA-FDA-UNLP)
nataliacarod26@gmail.com

RESUMEN

¿Cómo representar el dolor, el miedo, las fisuras que marcan a los cuerpos?; ¿Cómo reflexionar sobre la violencia que se les ejerce? Este trabajo de investigación tiene por objeto analizar las representaciones de *cuerpos violentados* que se producen en obras escénicas performáticas que abordan, en su contenido, la problemática de violencia de género. Para ello, se toman los aportes de Erika Fischer Lichte en torno al proceso de construcción de la corporalidad; los estudios de Ileana Dieguez Caballero sobre la representación de cuerpos sin duelo (2013) y cuerpos liminales (2021) en propuestas performativas; y los aportes de Jorge Dubatti en torno a la generación de la poiesis. A modo de estudio, se analizarán dos propuestas escénicas de carácter performático: *Varonera* de la actriz Rocío Passarelli, y *Helena* de la bailarina Natalia Lopez Godoy; acontecidas en el circuito artístico de la ciudad de La Plata durante el año 2021.

PALABRAS CLAVE

performatividad, corporalidad, poiesis, violencia de género, feminismo

INTRODUCCIÓN

“Las prácticas artísticas constituyen un testimonio desde el cual pensar y reflexionar la vida y la persistencia bajo las violencias extremas, antes las que son insuficientes las leyes y las estructuras de los estado”
Ileana Dieguez Caballero (2021)

“¿Cuál puede ser la reflexión sobre la corporalidad en un espacio donde la categoría fundamental es la de los cuerpos fragmentados, mutilados, desollados, sacrificados?”
Ileana Dieguez Caballero (2013)

Estas dos citas de Dieguez Caballero las comparto con ustedes a modo de inicio del trabajo que voy a exponer hoy. Desde la obtención de mi beca doctoral, mi investigación tiene por objeto relevar y analizar estéticamente y conceptualmente las representaciones de cuerpos femeninos que se producen en el circuito escénico platense a partir del año 2015. El recorte cronológico que tomo se debe a que en ese año acontece la primera movilización Ni Una Menos en la Argentina, considero a esta fecha un punto de inflexión para los movimientos feministas porque si bien se han producido manifestaciones y movilizaciones previas que han velado y luchado por los derechos de las mujeres, este colectivo se lanza a las calles con una consigna potenciadora y movilizadora que resuena con semejante potencia, produciendo un eco que invade poco a poco todos los cimientos del campo social, el campo del poder, el campo cultural y el campo artístico.

Argentina fue uno de los primeros países en 2015 en tomar las calles y en proponer el lema Ni Una Menos (NUM) que se replicó en los medios de comunicación, pero también en las escuelas, en los gremios, en las universidades y en las oficinas públicas y privadas. (Trebisacce, 2020, p.119)

En lo que respecta al campo artístico se podría considerar que se produce una multiplicación e intensificación de prácticas artísticas que en su contenido, es decir en el discurso poético y político que enuncian, se visualizan consignas y temáticas vinculadas a la de los movimientos feministas. Entre este compendio de producciones, se encuentran aquellas que trabajan a partir del uso del cuerpo. Las propuestas que trabajan a partir de una estética de lo performativo comprenden al cuerpo como un espacio donde se configuran los discursos sociales y culturales que determinan las realidades corporales, y también como un espacio de materialización de dichos discursos. El cuerpo, entonces, lejos de ser comprendido meramente como un objeto de representación estética, es entendido como un cuerpo sujeto, atravesado por la realidad que lo circscribe, capaz de responder políticamente. En *El lugar del arte en las acciones políticas feministas* Ana María Castro Sanchez (2018) afirma:

Tanto el movimiento como las artistas feministas desde sus inicios comprendieron que el cuerpo, al ser uno de los lugares donde se inscriben las relaciones de poder, puede ser al mismo tiempo fuente de subversiones. En este sentido, si comprendemos el cuerpo como campo político, que puede ser tanto disciplinado como subvertido, implica que el cuerpo de las mujeres puede convertirse en un cuerpo sujeto.(Castro Sanchez, 2018, p.26)

Como el título de este trabajo enuncia, en este momento me encuentro reflexionando en torno a la representación de cuerpos violentados en producciones escénicas de carácter performático. Entre las temáticas trabajadas en las propuestas escénicas contemporáneas que analizo, se encuentran aquellas que hacen especial énfasis en la problemática de violencia de género,

específicamente en el femicidio y la violencia sexual, unas de las principales causas que ha desencadenado el grito Ni Una Menos:

Y entre las cosas que venía a develar el feminismo al público masivo se encontraban la existencia de múltiples violencias ejercidas sobre las mujeres (cis) en distintos ámbitos de la vida y en dimensiones de su existencia. (Trebisacce, 2020, p.119)

Como disparadores propongo dos preguntas: ¿Cómo representar el dolor, el miedo, las fisuras que marcan a los cuerpos?, ¿Cómo reflexionar sobre la violencia que se les ejerce? Para responder de manera tentativa a estas preguntas se toman como objetos de estudio las obras de teatro performático Varonera (2021); y de danza performática Helena (2021).

Sobre las obras a analizar

Varonera es una obra de teatro performática dirigida e interpretada por Rocío Pasarelli en 2021. Esta propuesta narra la historia de Varonera: una mujer cis invadida por discursos sobre la feminidad, que recae constantemente en estereotipos de género construidos por una mirada misógina, propia del sistema patriarcal. Ni bien comienza a transcurrir la obra, Varonera alude por medio del monólogo que construye y las acciones que realiza en escena, saber de algo que ha sucedido pero que no puede nombrarlo, no puede decirlo en voz alta, y solo lo reconoce a medida que encuentra vestigios (objetos) que le recuerdan al hecho sucedido. Recién al final de la obra devela qué es aquello que la atormenta: el recuerdo de un femicidio. La propuesta escénica se carga de tensión a medida que el personaje intenta dar indicios a lxs espectadorxs sobre qué es aquello que la persigue, que la atormenta, que no la deja respirar y vivir tranquila. Esta propuesta da cuenta del índice de femicidios que acrecenta día a día en la sociedad argentina, poniendo énfasis en el impacto psicológico que genera en los sujetos vulnerados por este tipo de violencias, entre ellas las mujeres (cis); acrecentando el miedo, la impotencia, el dolor, el enojo, y la necesidad de movilizarse por ello.

Helena es una obra de danza performática dirigida e interpretada por la bailarina Natalia Lopez Godoy. En esta propuesta de danza performática la artista interpreta al personaje Helena, una mujer que vive una situación de violencia de género, específicamente es víctima de una violación. A través del vestuario, diversos géneros musicales, e interpretaciones coreográficas pertenecientes a diferentes técnicas de danza -contemporánea, clásica, salsa, tango, y registros de butoh-, Lopez Godoy revive la experiencia de Helena. Sostenida por una voz en off donde la persona del cual se basa este personaje relata lo acontecido, la bailarina hace cuerpo de esta narrativa externa, la interioriza volviéndola propia. El recuerdo de lo sucedido toma forma poética para exponerse frente a lxs espectadores, y trazar con ellos un recorrido del dolor, del miedo, y de la añoranza.

Ambas propuestas tomadas como unidades de análisis corporizan en el acontecimiento poético los discursos sobre la violencia de género que circula en el entramado social; los hacen cuerpo, gesto y voz, para construir las corporalidades violentadas.

Erika Fischer Lichte plantea que la corporalidad es algo que se produce performativamente en escena, es constituida a partir del cuerpo de quien interpreta a la vez que se toma en cuenta las maneras de posicionarse frente al personaje y la forma en que se da a ver al público. Se trata de un cambio de paradigma <<del actor decimonónico que busca “encarnar” fielmente al personaje, al表演者 contemporáneo que trabaja la corporización (embodiment) de estados físicos,

mentales, energéticos o anímicos, no necesariamente vinculados con un personaje>> (Stambaugh & Feldiuk, 2016, p14).

Este proceso de construcción de la corporalidad se produce dentro del acontecimiento poiético. La poiesis es un proceso escénico y poético que se da dentro del transcurrir el acontecimiento escénico, manifestado a partir del cuerpo de quien interpreta. Es un momento donde la creación poética se ve atravesada por el cuerpo escénico. El investigador teatral Jorge Dubatti comprende al acontecimiento poiético como el proceso de producción donde una actriz/ un actor acciona de manera física o física-verbal con su cuerpo presente (Dubatti, 2011).

Ileana Dieguez Caballero problematiza sobre la dimensión performativa de prácticas políticas y estéticas que rozan los límites entre realidad y ficción, entre producción artística y acción política, a partir del cuerpo y de los vestigios que de este se desprenden. La autora plantea dos categorías como referencia: las nociones de cuerpos sin duelo (2014) y cuerpos liminales (2021). Para la definición de cuerpos sin duelo se podría pensar en una doble dimensión de la corporalidad; por un lado son aquellos cuerpos que no han tenido un estado de duelo; refiriéndose a los cuerpos ausentes, desaparecidos, fantasmagóricos que sufrieron situaciones de muerte violenta, y que no han podido ser velados y despedidos por sus familiares; y también podría considerarse aquellas corporalidades que no han podido atravesar el estado de duelo, la despedida dolorosa de un ser querido: se trata de los cuerpos de familiares de víctimas de desaparición forzada. Familiares que cargan en su cotidaneidad la ausencia de sus seres queridos, la no despedida de ellos, y la no recuperación de sus respectivos cuerpos. Los cuerpos liminales que refiere Dieguez, tratan de una dimensión de la corporalidad expandida, los cuerpos de quienes buscan hacen lugar en su carne, en su piel, en su sangre para sostener la ausencia de quienes les faltan, dándoles parte de su presencia.

El cuerpo es siempre una encrucijada de afecciones, relaciones y vínculos con otros cuerpos. El cuerpo liminal es un cuerpo político cuya corporalidad está redimensionada desde un limen o frontera. Más allá de la individualidad, la presencia - ausencia que la desaparición forzada de una persona produce en otra, modifica y determina su estar en la vida. Los cuerpos liminales son cuerpos afectados, cargados de afectos, habitados por la ausencia - presencia de otros cuerpos. (Diéguez Caballero, 2021, p.129)

Si bien mis objetos de estudio aquí presentados bregan por otras líneas, me resulta interesante cómo la autora pone palabras para nombrar y conceptualizar aquello que existe, aquellos cuerpos liminales, umbrales, que se producen en determinados contextos de producción Y esta intención de conceptualizar que dispara la autora es la que retomo para hacer mi reflexión. La categoría de cuerpos liminales es tomada en este trabajo para comprender cómo los cuerpos presentes, alojan ausencias. Como un cuerpo poético, un cuerpo en escena puede dar lugar a cuerpos fantasmagóricos. El cuerpo en escena de Varonera busca corporizar a la víctima de violencia de género que toma como referencia en su propuesta. Hace cuerpo aquel suceso; lo materializa en una encrucijada de afectos, emociones, gestos, acciones corporales, vinculando también al espacio escénico y a los objetos que allí se disponen. Lo mismo ocurre en el caso de la obra de Helena, quien pone su cuerpo escénico y construye la corporalidad del personaje, a la vez que invita a un duelo de lo acontecido, esta obra habilita no sólo la reconstrucción del hecho (de manera poética y ficcional) sino también su enfrentamiento.

Los acontecimientos escénicos, al ser del orden de lo ficcional, y por tanto de lo metafórico, agencian en su génesis la posibilidad de problematizar situaciones relevantes que atraviesa la sociedad en su realidad concreta, a la vez que habilitan otras maneras de trazar y recorrer el espacio social. Se produce la politización de hechos puntuales, permitiendo la construcción de otros significados posibles para nombrarlos y problematizarlos: en este caso para dar cuenta de corporalidades que existen, cuerpos violentados, que están atravesadas en una realidad concreta: la violencia de género; que lo que no se nombra, en este caso lo que no se muestra, no existe: y estos cuerpos existen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Castro Sánchez, A. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configuraciones*, (22), 13. <https://journals.openedition.org/configuracoes/6268>
- Fischer Lichte, E. (2007). *Estética de lo performativo*. Abada Editores
- Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Diéguez Caballero, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Mano de Papel
- Trebisacce, C. (2020). Un nacimiento situado para la violencia de género. *Indagaciones sobre la militanciafeminista porteña de los años 80. Anacronismo e Irrupción*, Vol. 10, (18), 118. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/5258>

LA «MUJER» COMO EFECTO DE SENTIMIENTOS Y EMOCIONES

RESEÑAS TEATRALES DEL «FESTIVAL DE LA MUJER» DE LA COMEDIA

MUNICIPAL DE LA PLATA (2014-2020)

María Guimarey (CONICET / IHAAA-FDA-UNLP)
mariaguimarey@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo problematiza las construcciones discursivas en torno a la «mujer», presentes en las reseñas de las obras programadas en el *Festival de la Mujer* de la Comedia Municipal de La Plata entre 2014 y 2020. Con este fin, se entiende a la mujer no como una realidad concreta, sino como una construcción política e ideológica, y a lo femenino, como conjunto de atributos dinámico, relacional y contingente de las identidades, que varían constantemente. Retomando algunas categorías del Análisis del Discurso, se aborda el estudio propuesto, entendiendo a las reseñas como discursos, cuyos enunciados no son neutrales, que ponen en relación, en tanto práctica social, a sujetos productores y destinatarixs, produciendo y reproduciendo valoraciones de los objetos referidos. Se concluyó que estas reseñas, construyen a esa Mujer, como generalidad indistinta, privada de subjetividad, que se materializa por efecto de la circulación de sentimientos y emociones, cuya proyección produce el efecto de materia, en un cuerpo que los encarna. Esos sentimientos, serían, además y sobre todo, de dolor, de sufrimiento y de tristeza, por lo que lo femenino, a su vez quedaría restringido no solamente al sentir, sino a sentir desde el displacer de ser mujer.

PALABRAS CLAVE

Festival de la mujer; marcas de género; mujer; femenino; categoría política

INTRODUCCIÓN

“Vamos al teatro, en suma, a construir nuestro vínculo con el arte y con la vida.”
Jorge Dubatti (2007)

El siguiente trabajo, aborda un recorte del proyecto de tesis doctoral, que busca identificar las marcas de género que se producen al interior de los «Festivales de la Mujer», organizados por la Comedia Municipal de La Plata, entre 2014 y 2020¹⁰. Estos festivales, se celebraron durante el mes de marzo, en relación al llamado «mes de la mujer», y programaron un total de veintitrés obras, teniendo como criterio de selección el siguiente requisito, *Mujeres como protagonistas o una temática femenina*¹¹. De este criterio se derivan los dos puntos de problematización aquí propuestos. Por un lado, ¿qué construcciones discursivas en torno a la «mujer» subyacen en relación a esas protagonistas?, y por el otro, ¿qué suposiciones se ponen en juego al momento de relacionar a la «mujer» con lo femenino?. Para ello, se aborda el análisis de las reseñas que acompañaron cada una de las obras presentadas, entendiendo que la «mujer» no es una realidad concreta, sino una construcción política e ideológica. Como dice Monique Wittig (2006), «la mujer es una construcción sofisticada y mítica, una formación imaginaria que reinterpreta rasgos físicos» (p34). Tomar esta definición, permite alejarse de conceptualizaciones que reifican la identidad de la mujer, y ampliarla en toda su complejidad, evitando caer en definiciones ancladas en el dato físico-biológico, cis-hetero en todo caso. En esta dirección, se retoma, también, a Judith Butler (2018) quien entiende a lo femenino, como conjunto de atributos que producen efecto de sustancia, y se imponen por repetición estilizada de actos, gestos y deseos, constituyendo una identidad socialmente construida. Con esta definición que propone Butler (2018), de repensar lo femenino en términos de este conjunto de atributos, contribuye a su vez, a abrir estas categorías, y a pensar lo femenino en términos relacionales, desmantelando así, nuevamente, las perspectivas normativas. El análisis aquí propuesto, podría señalar que la interrelación tácita de la mujer con lo femenino, conlleva la perpetuación de las subjetividades femeninas de tendencia genitalista y cishetero.

La «mujer» como mito y marca

“El género es un campo de diferencia estructurada y estructurante, donde los tonos de extrema localización, del cuerpo íntimamente personal e individualizado, vibran en el mismo campo con emisiones globales de alta tensión.”
Donna Haraway (1995)

Según Wittig (2006), y como se expuso hasta aquí, la mujer no es más que «la construcción imaginaria que oculta la realidad de ‘las mujeres’» (p.39), teniendo esta construcción valor de mito, en la medida en que es asumida como dada y verdadera, es decir, como algo que está ya ahí,

¹⁰ Este Proyecto está financiado por la Beca Interna de Doctorado de CONICET (2022-2024).

¹¹ Véase Blog de Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata, Recuperado de: <https://teatropasaje.blogspot.com/2013/10/convocatoria-2014-festival-mes-de-la.html>

en el supuesto dato biológico (genitalista) del ser mujer. Por otro lado, definir a la mujer por medio de los atributos de lo femenino, estaría negando la realidad dinámica, relacional y contingente de las identidades, que varían constantemente, alejando a los individuos reales de toda posibilidad de desmarcarse de estas miradas esencialistas. En palabras de Donna Haraway (1995), la mujer se constituye como tal desde «la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar» (p.314). De esta manera se entiende al hacer masculinista, como una posición autoidéntica, que produce marcas que identifican a la mujer como aquel colectivo que lleva, en sí mismo, escrita esa marca. Sin embargo, Wittig (2006) advierte que esta marca, que constituye a la mujer, y que podríamos considerar como causa y origen de la opresión, es en realidad «la marca que el opresor impone sobre los oprimidos: el ‘mito de la mujer’» (p.34). Es interesante, cómo esta autora piensa lo *marcado* y lo *no marcado*, la aparente neutralidad de cierto lugar de enunciación, respecto de otro grupo o colectivo, que está siempre encarnado, porque, como también sostiene Haraway (1995), a la «mujer» no se le permite no tener un cuerpo. La mujer, entonces, es vista de una determinada manera, porque antes debió ser construida como tal. Esas construcciones, según Wittig (2006), se encuentran inscriptas en el lenguaje, que «proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social marcándolo y dándole forma violentamente» (p.70). Para esta autora, en definitiva, «el lenguaje es realidad» (Wittig, 2006, p.50). Por otro lado, y en consonancia con esto, Judith Butler (2018) también proponer pensar a la discursividad como parte del acto performativo (en tanto producto del lenguaje, entendido como práctica social que pone en relación a los sujetos), en la medida en que otorga sentido y significado a las categorías de hombre y mujer. Esta autora sostiene, que «la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos» (p.266).

Si tenemos en cuenta que las reseñas teatrales, en tanto género discursivo, tienen como función difundir el contenido de una obra y darnos la «ubicación de la obra fuente en un universo de trabajos de temática común» (Aguilar Funes, 2012, p.9), la reunión de obras bajo la categoría de *Festival de la Mujer*, puede ser revisada, desde lo discursivo, en términos de enunciaciones y de subjetividades que allí se reproducen, y son producidas.

El Análisis del Discurso como herramienta de abordaje

“Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto.”
Émile Benveniste (2007)

El Análisis del Discurso se desmarca de la concepción de la lengua como representación del mundo, para pensarla más allá de la abstracción de la oración. Esta perspectiva, considera al sujeto hablante como parte integrada al funcionamiento del enunciado, entendido como formación ideológica. Para Mijail Bajtín (2011) y Émile Benveniste (2007), ambos representantes de la corriente francesa, el sujeto se configura a la vez como productor y como producto del discurso.

Según Bajtin (2011), «el lenguaje participa en la vida a través de los enunciados concretos que lo realizan, así como la vida participa del lenguaje a través de los enunciados» (p.251) y es por esta razón que «un enunciado absolutamente neutral es imposible» (p.274). Para este autor, el objeto

al cual refiere el enunciado, ya ha sido discutido, vislumbrado y valorado, porque es en el discurso donde convergen las visiones del mundo.

Por otro lado, y como dice en el epígrafe de este apartado, Benveniste (2007) considera que el sujeto aparece a través del uso individual del lenguaje, es decir en el acto de habla. Esto a su vez, determina que

Cada enunciación es un acto que apunta directamente a ligar el oyente al locutor por el nexo de algún sentimiento, social o de otro género. Una vez más el lenguaje en esta función no se nos manifiesta como un instrumento de reflexión sino como un modo de acción (p.90).

De esta manera, se propone aquí abordar al discurso como una práctica social, en la cual, y desde la cual, se instalan, habilitan, producen y reproducen, valoraciones, posicionamientos, sentimientos, etcétera, con una fuerte carga ideológica. En términos de Alfredo Laverde Ospina (2017), «el discurso se caracteriza por concretar la presencia de las determinaciones políticas e ideológicas que, a la postre, erigen las formaciones hegemónicas y antihegemónicas en las construcciones de la realidad» (p.208). El análisis de las reseñas teatrales, entendidas como discursos, cuyos enunciados no son neutrales, que ponen en relación, en tanto práctica social, a sujetos productores y destinatarixs, produciendo y reproduciendo valoraciones de los objetos referidos, ofrece un posible punto de partida para comprender las marcas de género producidas en y por el «Festival de la Mujer» organizado por la Comedia Municipal de La Plata entre 2014 y 2020.

Las reseñas teatrales del «Festival de la Mujer» como huellas

“Aquellas palabras aladas son ahora cachiporras, el lenguaje es un señuelo, el paraíso es también el infierno de los discursos, ya no hay confusión de lenguas como en Babel, o discordia, sino un gran orden, la imposición de un sentido estricto, un sentido social.”

Monique Wittig (2006)

En función del objetivo planteado en el presente trabajo, las reseñas teatrales del Festival de la Mujer, serán citadas en la medida en que resulten útiles a los fines de problematizar las cuestiones señaladas.

Lo primero que destaca en las reseñas de las veintitrés obras teatrales, es el uso de la tercera persona. Si bien se trata de un rasgo que, en general, distingue a este género discursivo, es posible hacer una primera problematización de este aspecto. Siguiendo a Benveniste (2008), la tercera persona es aquella que no remite a un individuo particular, pero que a su vez existe y se caracteriza por oposición al yo del locutor, que al enunciarla, la ubica como «no-persona». Para que exista un él/ella tiene que haber necesariamente un yo, pero que en el caso de la tercera persona, está borrado, diríamos. Esto, podría estar remitiendo al lugar de neutralidad auto-idéntica del hacer masculinista, que se esconde como enunciador y a su vez señala a quien está enunciando. Las mujeres protagonistas de las obras, que cobran apariencia de sustancia por medio de estos enunciados, cuyo sujeto enunciador finge neutralidad a través del uso de la abstracción, aparecen como particularidades frente a esa generalidad absoluta, que es «lo masculino». Mientras la masculinidad se auto-asume por fuera de la discursividad que constituye

al mundo en el que vivimos, la mujer se encuentra inmersa en él, como una singularidad encarnada, reforzando el supuesto de que «los hombres son seres sociales y las mujeres son seres naturales» (Wittig, 2006, p.67).

Continuando con el análisis, ¿cómo se nombra a estas mujeres protagonistas en las reseñas? ¿Qué tipos de palabras se utilizan a tal fin? Este enunciador abstracto, hace referencia a quienes protagonizan las obras, a través del uso de sustantivos comunes. Solamente ocho, de las veintitrés obras, presentan a las mujeres que las protagonizan por sus nombres propios. Todas las demás, refieren a sus personajes protagónicos como «una mujer...» o «dos mujeres...». Se ve aquí un grado de generalización, que estaría diluyendo la subjetividad de estas mujeres, a su vez que negándoles la posibilidad de enunciarse a sí mismas. Como advierte Audre Lorde (1984) «No son nuestras diferencias las que nos separan, sino la renuencia a reconocer las diferencias y a desmontar las distorsiones derivadas de hacer caso omiso» (p.43). No habría, entonces, en la referencia a *una mujer...* o a *dos mujeres...* un yo, que pueda asumir el lugar de enunciador, alrededor del cual se estructura la discursividad. De esta manera, y para definir a estas mujeres, se estaría habilitando el nivel de lo prediscursivo, en tanto que definidas en sí mismas, por el mero dato previo de su ser biológico.

En las reseñas analizadas, se mencionan, además, gran cantidad de sustantivos abstractos¹². Así, por ejemplo, se encuentran palabras como *lucha; esperanza; amor; libertad; justicia; alma recuerdos; sentimientos; mitos; encuentro; experiencias*, que refieren a conceptos socialmente valorados como positivos. Por otro lado, encontramos estos otros sustantivos abstractos: *acusaciones; silencios; abandono; desamor; frustración; destrucción; penas; dificultades; contrariedades; resignación; obsesión; encierro; ausencias; opresión; locura; peligro; dolencias; miedo; malentendido; violación; asfixia; dolor; perdida; ansiedad; dudas; violencia; negación; frustraciones; muerte; desencuentro; fisuras*. En este segundo grupo, compuesto por treinta y un sustantivos, que, en muchos casos, se repiten en más de una reseña, se incluyen sentimientos y sensaciones relacionadas al sufrimiento y al dolor. Para la teórica Sara Ahmed (2015), quien retoma el giro performativo de Butler y lo redefine en términos afectivos, son las emociones, las que, lejos de residir en las particularidades de la subjetividad, circulan produciendo efectos de superficies y fronteras, moldeando los cuerpos individuales y sociales. Esta autora sostiene que «las emociones están vinculadas a las mujeres a quienes se representa como ‘más cercanas’ a la naturaleza, gobernadas por los apetitos y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio» (Ahmed, 2015, p.22). La profusión, en estas veintitrés reseñas analizadas, de estos sustantivos abstractos que refieren a sentimientos y emociones, podría estar indicando que es la circulación de esta afectividad emocional la que relaciona a la «mujer» con ese «ser natural» del par binario «naturaleza/cultura» donde el hombre y lo masculino se entienden como el «ser social», desde una lógica de dominación (Haraway, 1995). Si, la «mujer» como protagonista, se ve privada de su subjetividad, en una fórmula que la generaliza como «una mujer», alejada de toda individualización, es justamente el hecho de sentir, y de sentir específicamente dolor, el que la encarna en una corporalidad a la cual no puede renunciar, por su misma «naturaleza». El ejercicio de establecer la diferencia, es un acto esencialmente normativo, que constituye la marca que el opresor impone al oprimido, ofreciéndose como hecho dado, como un ya ahí, que a su vez, niega al oprimido toda posibilidad de desmarcarse. Como dice Wittig

¹² Según el Diccionario de la Real Academia Española, los sustantivos [o Nombres] abstractos se refieren a cosas con las que no podemos interactuar físicamente, siendo conceptos típicos de ámbitos como los sentimientos, las sensaciones o los pensamientos.

(2006), «la dominación es negada, no hay esclavitud de mujeres, hay diferencia» (p.55). En esta misma lógica, Ahmed argumenta que

los sentimientos negativos aparentemente compartidos no posicionan a la lectora y a la víctima en una relación de equivalencia, o lo que Elizabeth Spelman llama co-sufrimiento. Más bien nos sentimos tristes acerca de su sufrimiento, un “acercadeísmo” que asegura que ellos permanecen como el objeto de “nuestro sentimiento” (...) Las historias de dolor involucran relaciones complejas de poder (...) La sobrerepresentación del dolor de los otros es significativa en tanto fija al otro como el que “tiene” dolor y puede sobreponerse a él solo cuando el sujeto occidental se sienta lo suficientemente conmovido para dar (pp.48, 49)

Esas «mujeres» protagonistas, son habladas por sus sentimientos de dolor y sufrimiento, antes que por su propio decir, porque, «el dolor no es únicamente un trauma corporal, también se resiste a la lengua y a la comunicación o incluso “la hace añicos”» (Ahmed, 2015, p.50).

Según Claudia Suárez y Claudia Festa (en Valentino & Fino, 2015), en el caso del uso y análisis de los adjetivos, «todo se vuelve un poco más relativo» (p.115), aunque se pueden establecer algunos rasgos comunes y agrupamientos. Las autoras señalan que hay, en principio, dos clases de adjetivos: los objetivos y los subjetivos. Los primeros serían neutrales aunque, advierten las autoras, «su neutralidad siempre es relativa a su contexto» (Suárez y Festa en Valentino & Fino, 2015, p.115) y los segundos «expresan no solo una propiedad del objeto sino también una reacción emocional o valorativa respecto del referente denotado» (p.115). En el caso de las reseñas teatrales aquí abordadas, encontramos los siguientes adjetivos referidos a los personajes protagónicos: «sincera» «apasionada» «adúlera» «pobre» «mísera» «desnudas» «sustituta» «perdida» «encerrada» «sola» «atascada» «avasallada» «ausente» «complejas» «doliente» «asesina» «enigmática» «femeninos» «desgarradas» «encerrada» «inventada». Los adjetivos, acompañan a los sustantivos, calificándolos y expresando sus características y cualidades, en relación a un contexto, porque hablar, supone hacerlo siempre desde un tiempo y un lugar determinados (un cronotopo). Los adjetivos aquí referidos describen, en su mayoría, estados de ánimo y sentimientos, lo que conduce también a pensar a la «mujer» como un ser alejado de la posibilidad de lo racional y atrapada en el torbellino de su «naturaleza», turbada por las emociones. En definitiva, podría establecerse la siguiente regla suprematista: para que una obra resulte meritaria de forma parte del «Festival de la Mujer», organizado por la Comedia Municipal de La Plata, debe presentar a «mujeres» que experimenten emociones y sentimientos, expresando la «naturaleza femenina» en su plenitud.

CONCLUSIONES

Las reseñas de la programación del Festival de la Mujer, organizado por la Comedia Municipal de la ciudad de La Plata, construyen a esa Mujer, como generalidad indistinta, privada de subjetividad, que se materializa únicamente por efecto de la circulación de sentimientos y emociones, cuya proyección produce el efecto de materia, en un cuerpo que los encarna. Esos sentimientos, son, además y sobre todo, de dolor, de sufrimiento y de tristeza, por lo que lo femenino, a su vez, quedaría restringido no solamente al sentir, sino a sentir desde el placer de ser mujer.

Si, como dice Dubatti (2007) en el epígrafe citado en la introducción, «Vamos al teatro, en suma, a construir nuestro vínculo con el arte y con la vida» (p.167), esta construcción de lo femenino y, por

implicancia de la «Mujer», vuelve a ubicarla en un lugar de asimetría, en tanto ser suficiente que es objeto de la mirada compasiva, general y abstracta atribuida al hacer masculinista.

Este trabajo, no pretende ser exhaustivo ni conclusivo, atendiendo a su brevedad, dado que, sin duda, es posible ampliar los alcances del análisis aquí desarrollado a otros subjetivemas (verbos, adverbios, etcétera) presentes en las reseñas abordadas. Así también, puede ser extensible a otros enunciados y discursividades, que acompañaron al *Festival de la Mujer*. Por último, y para concluir, lo que es importante señalar es que

los discursos son construcciones y no simples reflejos de la realidad. De ahí la necesidad de deconstruir sentidos que se nos presentan como hegemónicos, luchar por la circulación de otras significaciones o resemantizar las existentes para dar lugar a nuevas interpretaciones y promover la creación de instancias “críticas” (Martínez, Servera & Del Manzo, 2015, p.29)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Ahmed, S., (2015) *La política cultural de las emociones*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.

Aguilar Funes, E., (2012) Reseñas, en Sorókina T. (coord.) *Géneros discursivos. Breve guía universitaria*. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Disponible en [\[https://biblioteca.xoc.uam.mx/docs/ahistorico/generos_discursivos.pdf\]](https://biblioteca.xoc.uam.mx/docs/ahistorico/generos_discursivos.pdf)

Bajtín, M. ([1979] 2011) El problema de los géneros discursivos, en *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores.

Benveniste, E. (2007) De la subjetividad en el lenguaje. En *Problemas de lingüística general I*. Siglo XXI Editores.

Benveniste, E. (2008) El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II*. Siglo XXI Editores.

Butler, J. (2018) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.

Haraway, D.J. (1995) *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra

Laverde Ospina, A., (2017). Reflexiones en torno al discurso estético literario. Una lectura de «Crónica de una muerte anunciada» de Gabriel García Márquez. Lingüística y Literatura N.º 72, 192-223 Recuperado de [\[http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n72/0120-5587-linli-72-00192.pdf\]](http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n72/0120-5587-linli-72-00192.pdf)

Lorde, A., (1984) *La Hermana, La Extranjera. Artículos y conferencias*. Horas y Horas. Recuperado de <https://www.caladona.org/grups/uploads/2017/07/audre-lorde-la-hermana-la-extranjera.pdf>

Martínez, M.S., Servera, R., y Del Manzo, M. B., (2015) Aproximaciones a los estudios del discurso: perspectivas teóricas analíticas. En Valentino, A., y Fino, C., (comps), *La información como discurso. Recorridos teóricos y pistas analíticas* (pp13 - 31). EDULP. Recuperado de: [\[https://www.academia.edu/26000412/APROXIMACIONES_A_LOS_ESTUDIOS_DEL_DISCURSO_PERSPECTIVAS_TE%C3%93RICAS_ANAL%C3%88DTICAS\]](https://www.academia.edu/26000412/APROXIMACIONES_A_LOS_ESTUDIOS_DEL_DISCURSO_PERSPECTIVAS_TE%C3%93RICAS_ANAL%C3%88DTICAS)

Dubatti, J., (2007) *Filosofía del Teatro I Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Atuel.

Suárez, C.I., Festa, C.M., (2015) El valor de la subjetividad en las palabras. En Valentino, A., y Fino, C., (comps), *La información como discurso. Recorridos teóricos y pistas analíticas* (pp. 113 - 120). EDULP

Wittig, M (2006) *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales

(DES)TEJER ESCENAS DE MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

Leonardo E. Huici Capra (DAD/UNA - EIDAES/UNSAM)
leonardohuicicapra@gmail.com

RESUMEN

El contexto pandémico construyó un escenario disruptivo en la forma de planificar, acceder, construir y crear producciones escénicas. Una instancia de excepcionalidad dicotómica, como afirma Judith Butler (2020, p.59) “nos piden secuestrarnos en unidades familiares, domicilios individuales (...) relegados a esferas de relativo aislamiento; por otro lado, nos enfrentamos a un virus que cruza rápidamente las fronteras, ajeno a la idea misma de del territorio nacional” La idea de pura individualidad parecía entremezclarse con la plena interconectividad.

Desde una perspectiva situada (Haraway,1995) y a través de una metodología etnográfica, el trabajo pretende esbozar algunas notas preliminares en la construcción de producciones escénicas universitarias durante el 2021¹³, poniendo foco en las formas, procedimientos y fugas previstas a la hora de construir masculinidad(es). En primer lugar se intentará definir en plano teórico el concepto *masculinidad hegemónica* (Connell, 1995) sus posibilidades y revisiones. La segunda instancia describirá algunas propuestas escénicas universitarias, entrenamientos y ejercitaciones que pongan en diálogo formas de resistencia a la hora de (des)tejer el concepto (en Mayúscula): *Masculinidad*, con el propósito de pensar y seguir con el problema (Haraway, 2019).

PALABRAS CLAVE

representación escénica; masculinidad hegemónica; masculinidades; feminismos

¹³ Las notas de campo forman parte de mi tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural -(aún en construcción), se observaron durante el 2021, por plataforma zoom, proyectos finales de graduación en el Departamento de Artes “Antonio Cunill Cabanellas” de la Universidad Nacional de las Artes.

OVILLOS DE MASCULINIDAD HEGEMÓNICA

Desde chiquito vi a mi abuela y después a mi mamá todos los inviernos sostener dos agujas metálicas, ovillos de lana mediante, crear numerosas bufandas, gorritos, sweaters... para toda la familia. Una curiosidad que me llamaba la atención era el *destonejo*, horas de desarme, de montaje y desenredo para reciclar viejos sweaters y crear nuevos patines para el piso de parquet.

Una acción que intenté aprender, pero nunca surtió efecto, no obstante, me dio pistas de sabiduría epistemológica en la construcción de muchos conceptos, tanto en las artes escénicas, como en las ciencias sociales y estudios sobre masculinidades.

Un término redundante, a la vez fundante, en los estudios actuales sobre masculinidades es el de Rawin Connell (1985) *Masculinidad hegemónica*, como modelo de masculinidad ideal, que configura un orden de normal y modelo a seguir,

Por otro lado, si bien existe una conexión entre masculinidad hegemónica y violencia patriarcal, Connell (1987:184) señala que "[...] hegemonía no significa dominio cultural total, eliminación de alternativas. Significa el poder alcanzado dentro de un equilibrio de fuerzas, es decir, un estado de situación". Por tanto, lo que interesa no es necesariamente lo poderosos que son los hombres sino lo que sustenta su poder, lo consciente y lo reproduce. (De Martino, 2013:p 287).

De este modo, un tejido de masculinidad hegemónica prevee algunos recaudos, si bien existen múltiples maneras de ser hombre, en base a modelos de género que le otorga mayor valoración a lo masculino por sobre lo femenino, promoviendo en los hombres ciertos comportamientos como belicosidad, demostración de virilidad, la búsqueda del riesgo y el uso de la violencia, algunos estudios de carácter identitarios como distingue Luciano Fabbri (2020) donde «el carácter hegémónico no es situado en un análisis concreto del contexto de relaciones de poder en el que se erige como tal, sino en un sentido descriptivo, listando una serie de características y atributos que darían cuenta de esa masculinidad hegemónica» (p.30). Algunos de los que he mencionado como belicocidad, virilidad, fuerza física, que son coorporizados por heterosexuales, blancos, occidentales, proveedores; configuran una construcción arquetípica «de la que resulta más fácil distanciarse para la mayoría de los varones cis que no cumplen con la totalidad de sus atributos» (Azpiazu Carballo, 2017 en Luciano Fabbri, Idem, p.31), con la clara estrategia de mantener dimensiones de poder.

El recaudo que plantea Azpiazu Carballo delimita:

los estudios sobre masculinidades se han centrado en señalar los cambios en la masculinidad como una manera de definir "nuevas formas" de ser un hombre. Se designa al "viejo hombre" como lugar estereotipado, definiendo la masculinidad hegemónica como un conjunto muy particular de actitudes (e incluso apariencias) que están en un alto grado asociadas al pasado. Este modelo aparece como una encarnación tan "extrema" de la masculinidad que prácticamente ningún hombre se ve reflejado en ella. (2015, p.14).

Habilitando al menos dos cuestiones para seguir pensando en relación a diálogo con las artes escénicas: por un lado

no presta la mínima suficiente atención a diferentes formas de encarnar la masculinidad que han estado presentes en otros momentos de la historia, probablemente encarnadas, llevadas a cabo por hombres que quedaban fuera de las normas hegémónicas como hombres queer gays, mujeres masculinas, hombres pequeños, hombres débiles, hombres enfermos (Azpiazu Carballo, 2015, p.6)

Y en consecuencia, se proponen categorías de distanciamiento a esta masculinidad tradicional, tales como: sub-alternas, nuevas masculinidades, no hegemónicas, híbridas. Si bien no desarrollaré estas categorías, recae en la última acepción la de masculinidad(es) híbridas algunas posibilidades de interrogación ¿En qué medida el tejido híbrido, que problematice las acepciones populares, en tanto, masculinidades, nos permiten desarticular presupuestos dicotómicos, por ejemplo vieja-nueva masculinidad? ¿La posición de creación híbrida como instancia de representación escénica incorporaría a la discusión lo subyacente, anti estático - como categoría - y anti universalista? ahora bien, ¿qué advertencia recae sobre la noción de hibridez en relación a la constante adaptación y negociación de la masculinidad a través de las transformaciones de lo que parece contrahegemónico y progresista en un instrumento de atraso y reproducción patriarcal (Demetriuo, 2001)?¹⁴

La idea de hibridación (que incluye elementos de diferentes modelos de masculinidad, desde lo hegemónico a lo alternativo), puede ser de ayuda para comprender la producción y recepción de algunos discursos sobre las masculinidades, pero debe ser utilizada con precaución, ya que puede sugerir que esas elecciones estratégicas realizadas por los hombres son realizadas siempre de manera consciente (Azpiazu Carballo, 2015, p.13).

Efectuando nuevamente estrategias para mantener grados de poder; resultado y al mismo tiempo alimentando, los mismos mandatos de masculinidad como nudos en el tejido hegemónico. Invoco el término nudo, como instancia inevitable en el tejido de reveldias como describe Julieta Kirkwood (en Crispi, 1987) y sus hilados poéticos, ensayísticos y de furia feminista, que me probean de preguntas intuitivas, que no ponen a resonar respuestas, sino abren camino a poner en pregunta. En este sentido, esos nudos que operan en el tejido de la masculinidad hegemónica, como los mandatos, en tanto: proveedor, de protección, heterosexualidad obligatoria, autosuficiencia, restricción emocional y naturalización de las ambiciones de poder¹⁵, podrán encontrar esquivos e hibridaciones como ya he mencionado, en el proceso de representación escénica, en el análisis de algún caso puntual (como desarrollaré más adelante) o en la acepción más amplia de masculinidad, como dispositivo de poder (Fabbri, 2020) sistema que atraviesa, creencias, instituciones, como ellas el teatro, la universidad, el conocimiento, las formas de hacer-crear... en este sentido Kirkwood plantea:

Las formas que entornan y definen a un "nudo" son distintas, diferentes, no congruentes con otros nudos. Pero todos ellos tienden a adecuar, dentro de un ámbito su propio despliegue de movimiento, de modo tal que se unirán mutuamente en algún punto y distancia imprevisible desde

¹⁴ Estamos acostumbrados a ver el poder masculino como una totalidad cerrada, coherente y unificada que no acepta alteridad ni contradicción. Esta es una ilusión que hay que acabar con ella porque es precisamente a través de su contenido híbrido y aparentemente contradictorio que se reproduce la masculinidad hegemónica. Entender la masculinidad hegemónica como hibridez es, por lo tanto, evitar caer en la trampa de creer que el patriarcado ha desaparecido simplemente porque los hombres heterosexuales han usado aretes o porque Sylvester Stallone ha usado una nueva mascarada. (Ídem) En relación a la forma de hegemonía no solo externa sobre mujeres, sino interna entre hombres, que existe una subordinación, donde la hegemonía incorpora patrones subalternos.

¹⁵ Crf. AAVV (2019) Varones y masculinidad(es). Herramientas pedagógicas para facilitar talleres con adolescentes y jóvenes. Instituto de masculinidades y cambio social.

el nudo mismo para formar una nueva y sola continuidad de vida. A través de los nudos feministas vamos conformando la política feminista. Los nudos, entonces, son parte de un movimiento vivo... El nudo del conocimiento es harto viejo y debatido, sobre todo cuando se contrapone al privilegio de la riqueza, a la inocencia de la pobreza social o a la urgente responsabilidad de actuar (...) El nudo del saber podría dar lugar a todo un tratado. Así lo espero. (Kirkwood [1844] en Crispi, 1987, p. 103).

Tejiendo escenas en la universidad

Las siguientes escenas surgen de la inmersión en el 2021, a los Proyectos de Graduación que tuvieron lugar en el Departamento de Artes Dramáticas Antonio Cunill Cabanellas de la Universidad Nacional de las Artes, durante el primer cuatrimestre. El proyecto de Dirección escénica estuvo a cargo del Director Guillermo Cacace, mientras que el de Actuación a cargo del Director Sergio Boris.

A partir de aquí, dos advertencias, como instancias constitutivas del trabajo de campo y por ende, de estas apreciaciones, por un lado, los trabajos fueron en su totalidad virtual, ya que estábamos atravesando el periodo DISPO (Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio) y en segundo, el PG al que referiré en esta exposición fue abordado casi en su totalidad por mujeres.¹⁶

Más allá de las grandes dificultades, pedagógicas, técnicas y de creación escénica, que trajo el entorno virtual y el actuar por zoom, me interpeló la capacidad de alianzas y negociaciones artísticas (Mayayo, 2019) de estas actrices a experimentar, crear, proponer escenas de masculinidad(es).

En algunas entrevistas realizadas a las estudiantes de actuación, Lila me comentaba *éramos casi todas mujeres, siempre la representación nos colocaba en una complacencia al único actor (...)* tenía que crear otros colores, otras imágenes, así se me ocurrió actuar a un hombre.¹⁷

En un soporte algo hostil al diálogo fluido y la negociación, como lo es trabajar por zoom ¿Como estas inquietudes creativas fueron puestas en marcha? ¿De qué manera las actrices arrebaten acciones, gestos, estereotipos físicos, verbales gestuales de la masculinidad para crear y recrear sus propias actuaciones? ¿Cómo profanar asimetrías fundamentales como mujeres-objeto y sujetos masculinos? especialmente en formas creativas ocular céntricas como el trabajo por zoom, teniendo en cuenta la fuerza de las imágenes, como distingue Iván Vaquerin (2018, p. 308) *La representación de las mujeres a través de las partes más erotizadas de su cuerpo y en ausencia del rostro es una forma de objetualización sexual que les desprovee de toda su singularidad como personas.*

Presento algunas acciones del proceso creativo que dislocan esta posibilidad de objetualización. Por un lado el uso de las técnicas de improvisación teatral, en los entrenamientos actorales. En este caso Boris propone, enumerar de modo esquemático, ejercicios como:

1. pre-palabra o silencio, un estar... quizás respiración.
2. algo relacionado con lo onomatopéyico, medias palabras, frases inacabadas, puntos suspensivos, sin puntos finales.
3. algo situacional no importante, frases que construyan un estar “y ...bue...” “es lo que hay”; “es así...”

¹⁶ Eran un total de 16 estudiantes, 15 mujeres y 1 varón.

¹⁷ Nota des de Campo. Entrevista a Lila, 10 de diciembre del 2021.

4. situacional importante (pero sin explicación del porqué, de lo que siento, lo quiero)
5. El personaje dice, explica lo que quiere y siente.

A través de estas dinámicas de entrenamiento, surgieron numerosos trabajos, de manera coral, en cuartetos, dúos e individuales. Uno de ellos el caso de Bianca y María, quienes trabajaron una escena a partir de la película *Él* de Luis Buñuel, y propusieron ser *Los Taxistas Rulo y Bocha*.

La acción desde la propuesta argumental era viajar a un cine; pero el montaje de masculinidad creando por estas actrices, las llevó a un estar en plano total (vistas/os por zoom) en un estar sin emitir diálogo en una espera de parada de taxi. Camperas de cuero, gorro de lana, anteojos de sol y bigotes. María tenía un mostacho y Bianca una prolífica barba candado. El fondo estaba configurado por una filmina de zoom, con una imagen que decía *Taxis*, se escucha música de rock nacional. Pasado unos instantes comienza un diálogo:

Bocha: nos vamos al caribe vos y yo rulo ehh... (mientras come con la boca abierta unas papas fritas)

Rulo: si Bochita... ahí... ehhh... la playa, el cielo celeste, los pajaritos... nos llevamos la viandita, la ponemos ahí en el medio de nosotros dos.. (sonríe; fuma)

Trabajo "Los taxistas" PG- Catedra Boris (12 de julio de 2021).

Estas actrices trabajan la representación de la masculinidad en una propuesta de *tejer rebeldía*, es decir, exploran acciones de vulnerabilidad, sentimientos de fisura o fragilidad, impregnán revisiones que distan «a los modelos en los que los hombres pueden reconocer su vulnerabilidad (...) alejados del paradigma androcéntrico de deseabilidad social» (Baquerín, ídem, p.317).

Otro aspecto relevante, es la representación de las masculinidades en/entre/desde mujeres, y en especial bajo el análisis de los estudios de masculinidad ¿Qué sucede con las masculinidades lesbianas, las intervenciones de tortas, marimachos, drag kings, bio-mujeres? en «los lugares de apropiación de la masculinidad en cuerpos que han roto con la feminidad obligatoria y que por ello suponen una especial amenaza para una sociedad como la nuestra donde la norma pasa por la sacralización de la diferencia sexual» (Platero, 2009, p. 1).

(DES)CONCLUIR (DES)TEJER

Como bien explica Dona Haraway (2019) «Tejer es una actividad cosmológica, una configuración de mundos relational con fibras humanas y no humanas» (p. 149), quizás es en el espacio de confianza donde creadoras humanas y no humanas, en sus habitaciones hogareñas, diseñan junto con iluminación de veladores, oscurecimiento del espacio, maquillajes, vestuarios, música y bigotes postizos relationalidades como *prácticas de disciplina corporal* (Longoni, 2011; Singer, 2019) tejen desde dentro, ya que:

la sexualización del cuerpo opera de distinto modo en diferentes configuraciones sexo-genéricas. Los dispositivos normativos prescriben formas vestimentarias, poses corporales apropiadas y toda una economía de gestos y movimientos específicos para géneros binarios determinados desde parámetros masculinistas-heteronormativos. (Singer, 2019, p.90).

Y también lo hacían desde afuera. Un rasgo característico en los PG como unidad de análisis, es la instancia misma de consagración, un rito de institución en términos de Bourdieu (2001)¹⁸ donde luego de años de recorrido institucional, muchas se conocían, otras no tanto, pero se forjaba, quizá por la instancia de consagración o el contexto pandémico un tejido subterráneo, una capacidad de *hacerse parientes* (Haraway, 2019) que excede la escena, la clase y la institución. Reuniones/ ensayos por zoom, grupos de whatsapp, chats y documentos de escritura compartida animaban al sostén afectivo de los tiempos convulsos y proponen puntadas, a veces esquivas por la dirección.

Tejer en el mundo marica es ir aprontandonos, es armar, elocubrar e inventar redes de telaraña, recistentes, imaginativas y tambien prolematizantes. Citamos representaciones híbridas, rebeldes, que pretenden cuestionar mandatos de masculinidad hegemónica, instancias desde el arte escénico propuestas por mujeres que abren mundos como procedimientos escénicos y estéticos. Como señala Haraway (2019) «los patrones geométricos de repetición e invención en el tejer son representaciones de historias y del conocimiento (...) los patrones proponen y encarnan relaciones creadoras y sostenedoras del mundo» (p.141)

El teatro contemporáneo consagra las obras inacabadas, los procesos formativos en la creación, el detrás de escena como parte de la cocina del la lxs artistas, quizá (des) hilvanar, (des) bordar, (des)cocer, (des)hilachar formaron parte del mapa metodológico y reflexivo que unió algunas observaciones, anécdotas, dialogó con teóricas y teóricas, pero sobretodo, delimitó muchas demandas que potencian la escena teatral, por lo tanto, la escena política.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Azpiazu Carballo, J. (2015) *Hombres y feminismos: del privilegio del confort a la incomodidad de la implicación política en cuestiones feministas*. Revista Papeles del CEIC (Centro de Estudios de la Identidad Colectiva, UPV/EHU) en el vol. 2015/2

Baquerín I. (2018) *Masculinidades, cambios sociales y representación en la cultura de masas*. Brocar Sourcebooks.

Bourdieu, P. (2001) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, Akal universitaria.

Butler, J. (2020) El capitalismo tiene sus límites, en Amadeo P. (Ed) Sopa de Wuhan. ASPO Ediciones.

Conell, R. (1997) *La organización social de la masculinidad*, en T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*. ISIS FLACSO Internacional, Santiago de Chile, pp. 31-48.

¹⁸ El “rito de institución” (Bourdieu, 2001) refiere específicamente a la investidura en la praxis actoral tras obtener “un conjunto de atributos sociales que tiende a producir lo que designan” (Ídem, p. 78) en un campo de conocimiento (teórico y práctico) donde se construyen trayectorias individuales y colectivas que retoman vivencias, vínculos y aprendizajes.

Crispi, P. (1987) *Tejiendo rebeldías, escritos feministas de Julieta Kirkwood*. Centro de estudios de la mujer, La Morada.

De Martino M. (2013) *Connell y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu*. Estudios Feministas, 21(1), 283-300

Demetriou (2001) *El concepto de masculinidad hegemónica de Connell: una crítica*. Editores académicos de Kluwer.

Fabbri, L (2020) *La masculinidad incomodada*. Editorial UNR.

Haraway, D (1995) Ciencia, cyborg y mujer. La reinención de la naturaleza. Ed. Catedra. <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf>

_____ (2019) *Seguir con el problema*. Editorial Consonni.

Mayayo, P. (2019) *Historia de mujeres, historia del arte*. Ensayos de arte cátedra.

Platero (2009) *La masculinidad de las biomujeres*. Jornadas estatales feministas de Granada.

Singer, M. (2019) *La danza como práctica de indisciplina corporal: gestos de ruptura con normatividades corporales en el Contact Improvisación. Un estudio situado en Buenos Aires*. Revista Artescena, No11 pp. 81 - 101.

Mesa
«Teatro, historias y archivos»

ACCIÓN, CUERPO Y MEMORIA: ESTUDIO DE ACCIONES PERFORMÁTICAS EN TORNO A LA INUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA

María Victoria Trípodi (CONICET/ISTeC-FH-UNMdP)
victoria.tripodi@gmail.com

RESUMEN

El 2 de abril del año 2013 la ciudad de La Plata sufrió la peor inundación de su historia, que dejó secuelas psicológicas, económicas y sociales en la comunidad. Luego del devastador acontecimiento la sociedad desplegó una serie de acciones, entre las que se podríamos situar a las iniciativas artísticas, que visibilizaron lo sucedido y buscaron construir una memoria colectiva en torno a la tragedia. En este sentido, el presente trabajo se propone estudiar dos acciones performáticas: *Búsqueda del alma del piano* y *Estadios de la memoria colectiva*. De este modo, el trabajo buscará analizar las acciones performáticas como parte de una serie de iniciativas artísticas que buscaron generar instancias de reflexión y conmemoración del devastador suceso y que contribuyeron a la construcción de una memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE

arte; inundación; memoria; performance; La Plata

INTRODUCCIÓN

La Plata, ciudad capital de la provincia de Buenos Aires (Argentina), sufrió el 2 de abril de 2013 la peor inundación de su historia, dejando innumerables secuelas económicas, sociales, psicológicas y políticas. Según la investigación de Josefina Mac Kenzie y Martín Soler (2014), llovieron casi 400 milímetros en muy pocas horas, superando los registros históricos y se calculó que la tragedia afectó al 34,7% de los hogares de la ciudad. Sus habitantes perdieron autos, electrodomésticos, muebles, ropa, calzado y alimentos y tuvieron consecuencias sobre su salud (Mac Kenzie & Soler, 2014).

El devastador acontecimiento atravesó a la comunidad platense y, en relación a esto, Matías López (2013) propuso la existencia de tres acciones desarrolladas por la sociedad en torno a la inundación: estrategias de sobrevivencia y solidaridad, estrategias de acción política colectiva y estrategias de representación, donde estas últimas podrían pensarse como aquellas acciones insertas en el campo cultural que abordaron el acontecimiento de propuestas artísticas (López, 2013). Recuperando lo propuesto por el investigador, se observa que en los meses y años posteriores al suceso se dio lugar a una proliferación de manifestaciones artísticas que abarcaron disciplinas y que buscaron recordar el suceso.

Dentro de estas acciones culturales situamos dos producciones que se analizarán en el presente trabajo que fueron desarrolladas con motivo del primer aniversario de la inundación. Por un lado, el proyecto *Entre el descarte y el rescate* y desarrollado por los artistas Gustavo Alfredo Larsen y Susana Lombardo a partir de la inundación del Conservatorio Gilardo Gilardi, que contempló varias etapas e incluyó acciones que intentaron recuperar la materialidad de los pianos inundados a través de una performance y una exposición colectiva. Por otro lado, la performance *Estadios de la Memoria Colectiva* estuvo coordinada por el colectivo de teatro La Joda, reunió cerca de ochenta personas, incluyendo la participación de actores y actrices, fotógrafos, gestores culturales y vecinos que habían sufrido los efectos de la inundación, que realizaron un recorrido por las calles de la ciudad realizando acciones que recuperaban imágenes de la inundación.

La inundación en el cuerpo

Estadios de la memoria colectiva (2014) fue una acción coordinada por el grupo La Joda que vinculó la práctica del teatro, la performance y las acciones callejeras. A partir de una convocatoria abierta se reunieron cerca de ochenta personas, incluyendo la participación de actores y actrices, fotógrafos, gestores culturales y vecinos que habían sufrido los efectos de la inundación, quienes planificaron de manera colectiva la propuesta a partir de una serie de encuentros en el espacio cultural La Alborada.

La intervención replicaba el formato de procesión, donde cuatro grupos partieron desde diferentes puntos significativos de la ciudad y se dirigieron hacia Plaza Moreno, lugar donde se realizaba el evento *Desbordes*, con motivo de la conmemoración del primer aniversario de la inundación. Los grupos, conformados aproximadamente por interventores, asistentes y fotógrafos, transitaron recorridos pautados previamente, donde se localizaban edificios públicos significativos, como la Casa de Gobierno de la ciudad o el diario *El Día*, con el objetivo de generar una relación entre la práctica artística y la idea de denuncia sobre la responsabilidad del suceso. Esta inscripción en el espacio público da cuenta de una búsqueda por la intervención directa de la cotidianidad de la comunidad platense, posibilitando la interacción con el público ocasional que

transitaba esas calles. Vinculado a esto, recuperamos lo propuesto por Federico Santarsiero (2015), quien refiere al surgimiento del arte de acción y explica que estas producciones buscaron “(...) un espacio de manifestación política que los canales de producción y difusión del arte convencional no permitían” (Santarsiero, 2015: 6), manifestando la intención de generar una actividad que modificara la realidad.

Durante la intervención los participantes desarrollaban acciones que remitían a situaciones vividas en la noche de la inundación y que evidenciaban momentos de desesperación, de incertidumbre y de miedo, a la vez que realizaban acciones vinculadas a los días y semanas posteriores, donde se comenzaba a dimensionar el suceso y las pérdidas. Los interventores estaban vestidos de blanco y transitaban la ciudad mientras gritaban, se movían y se manchaban la ropa con barro, como una manera de recuperar las visualidades de los días de la inundación, donde el color del agua turbia quedó plasmado en los muebles, la ropa y las paredes de la ciudad.

En esta acción observamos algunos aspectos relevantes para pensar las prácticas artísticas del modelo de producción contemporáneo. La utilización de ciertas materialidades relacionadas al momento de la catástrofe da cuenta de una expansión de las posibilidades que las obras pueden incluir: trapos, baldes, barro y el propio cuerpo de los performers se vuelven materiales para la construcción de sentido de la obra. Por otro lado, el registro fotográfico y audiovisual se vuelve central para dejar un rastro ante lo efímero de la propuesta. Imágenes, gestos, sonidos, movimientos de los performers y reacciones de los espectadores quedan registrados en fotografías y videos que luego transitan redes sociales como Facebook e Instagram, ampliando los canales de comunicación y a quienes llega la propuesta.

Por otro lado, la performance *Búsqueda del alma del piano* se desarrolló con motivo de la inundación del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, una institución educativa terciaria dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires situado en las calles 12 y 523 de la localidad de Tolosa. La acción fue parte del proyecto denominado *Entre el Descarte y el Rescate* de Gustavo Alfredo Larsen y Susana Lombardo, que incluyó diversas etapas y propuestas artísticas, entre las que encontramos performances, producción de objetos, videos, exposiciones de arte y tareas vinculadas a la gestión cultural.

El ingreso del agua al edificio del Conservatorio en la inundación ocasionó la ruina de numerosos instrumentos. En relación con esto, el director del Conservatorio, Gerardo Guzmán (2014), explicó que:

El 2 de abril de 2013, en el Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi” de la Plata, quedaron sumergidos varios pianos. Sus voces fueron silenciadas por exceso de agua y barro. Quienes fueron testigos del desastre pudieron verlos flotar en diversas posturas, solos, desvalidos, o colisionando entre sí o con otros diversos e insólitos objetos. Todo cambió después de la inundación en La Plata, se modificó el paisaje urbano de la ciudad (s. p.).

A partir de esta situación, y con motivo de la conmemoración del primer aniversario del acontecimiento, Gerardo Guzmán convocó a los artistas Gustavo Alfredo Larsen y Susana Lombardo con el objetivo de diagramar un proyecto artístico que pueda abordar lo ocurrido y las consecuencias de la inundación en el Conservatorio. De esta forma, se gestó la iniciativa *Entre el descarte y el rescate*, que incluyó diferentes acciones donde participaron la participación de la comunidad educativa y numerosos artistas.

Así, casi un año después de la inundación, el 27 de marzo de 2014, se desarrolló la performance *Búsqueda del alma del piano*, donde los artistas Larsen y Lombardo desarmaron cuidadosamente

esos pianos en ruina con el propósito de reunir piezas que luego puedan ser utilizadas como disparadores para la creación de nuevas obras de artistas interesados en abordar la temática. Según Larsen y Lombardo (2014):

Sin pronunciar palabras iremos limpiando, comparando, observando, ordenando sus piezas desmedradas, para seleccionar aquellas que nos den señales inconfundibles. Y haremos dos grupos. El de las partes que, inertes, sólo merezcan un digno enterramiento. Y el de aquellas otras que, con señales inconfundibles, nos motiven para que las usemos en la creación de obras plásticas que realizaremos nosotros y los artistas que convocaremos (s. p.).

La performance incluyó la invitación a músicos y asistentes para que puedan ejecutar e improvisar sonidos con el piano que se encontraba en proceso de desarme. Los performers comenzaron a despiezar el piano y a seleccionar elementos que serían descartados y otros que serían reutilizados para elaboración de las producciones antes mencionadas. En relación a esta acción, se recupera el registro audiovisual de Alejandro Carozzi (2014), titulado *Búsqueda del alma de un piano inundado*, donde se observa a los artistas revisando los instrumentos arruinados y realizando movimientos que remiten a la inundación, como el acto de limpiar y evacuar el agua. A su vez, es significativo su otro video, titulado *Entre el rescate y el descarte* y realizado con anterioridad a la performance, donde se observa a los artistas visitando el Conservatorio y revisando los restos de los instrumentos arruinados. Las imágenes muestran a Larsen y Lombardo bocetando y realizando montajes en los jardines del sitio, como parte de una exploración de los elementos que dejó la inundación, a la vez que se observa la presencia del afinador Marco Naya, quien brinda información sobre el deterioro de los instrumentos (Carozzi, 2014).

A partir de esta primera performance se derivaron una serie de acciones que recuperaron las piezas del piano que habían sido clasificadas por los artistas. Por un lado, se desarrolló la acción *Transformaciones poéticas en el parque*, que contó con la participación de autoridades, docentes, alumnos, trabajadores de la institución y consistió en el entierro de los elementos que habían sido descartados en la performance inicial. Esta acción comenzó con la elaboración de un pozo que recuperaba la silueta de un piano de cola, donde se colocaron aquellas piezas descartadas en la primera etapa del proyecto. A su vez, durante la misma jornada se entregaron las piezas rescatadas a los artistas plásticos, quienes se llevaron una caja con diferentes elementos que sido parte de los instrumentos y que serían transformadas en obras artísticas.

De esta manera, la performance dio lugar a una nueva acción y al desarrollo de una serie de obras que formaron parte de la exposición denominada *Ensamblés, Afinaciones, Montajes, Renacimientos, Afinidades...* inaugurada el 4 de diciembre de 2014 en el Museo de Arte Contemporáneo de La Plata.

Prácticas artísticas como dispositivos de memoria

Luego del recorrido trazado por las acciones, recuperamos algunos conceptos teóricos que permiten caracterizar ambas propuestas y que analizan la labor del artista en la contemporaneidad y proponen modificaciones vinculadas a la incorporación de una dimensión colectiva en la instancia de autoría y producción de la obra.

Andrea Giunta (2009) explica que la figura del artista individual, que trabaja solitariamente se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. De este modo, se observa que en los últimos años muchos artistas comienzan a tender redes con otros actores culturales y participar en colectivos de arte. Por su parte, Pamela Desjardins (2012) propone que, en las últimas décadas, se manifiesta un desplazamiento en relación con las prácticas artísticas, que, en muchos casos, dejan de estar centradas en los objetos para pasar a estar insertas en los contextos. En este sentido, la autora explica que se redefinieron los procesos de producción desde la perspectiva de su colectivización, donde las prácticas no se centran en la producción de obras, sino en la gestión de proyectos colectivos que buscan generar espacios para la circulación del pensamiento artístico.

Vinculado a esto, si pensamos las relaciones que estos proyectos buscaron establecer con la comunidad en la que se desplegaron podríamos recuperar a Nicolás Bourriaud (2006) quien analiza las relaciones de los artistas en torno a la zona de retroalimentación, es decir, la relación que la producción establece con el otro. Según el autor, “(...) desde hace algunos años, los proyectos artísticos, sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro” (Bourriaud, 2006: 73). A partir de esto, Bourriaud afirma que el aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse. De este modo, el aura de la obra se desplaza hacia su público y propone el concepto de efecto comunitario en el arte contemporáneo para abordar la colectividad de espectadores-partícipes creadas en la obra de arte. Estos aportes permiten pensar en transformaciones en la figura del artista en la contemporaneidad, quien adopta formas de trabajo colectivas y genera proyectos orientados a establecer diálogos con la comunidad. De esta manera, la idea del artista como genio individual se desplaza hacia autorías colectivas y la obra atraviesa una pérdida del carácter objetual en pos de la gestión de proyectos, dando como resultado una modificación en las tareas desplegadas por estos actores sociales, quienes piensan su producción de discurso desde la gestión cultural.

Asimismo, podemos proponer otros ejes de análisis relevantes para los casos, vinculados a la relación temática de los proyectos con el contexto y los públicos y su aporte en la construcción de las memorias del suceso. Si pensamos la relación entre las producciones artísticas y el contexto, observamos que ambos proyectos recuperan como tema central al suceso de la inundación de La Plata. En relación con esto podemos retomar a Paul Ardenne (2007), quien propone la categoría de arte contextual para referirse a las propuestas artísticas que se encuentran relacionadas con la realidad. Según el autor, el periodo histórico reciente consagró el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo, donde la realidad social se convierte en un polo de interés para los artistas, quienes producen obras mientras que se nutren de las circunstancias que hacen la historia. De este modo, podríamos pensar que ambas experiencias colectivas tuvieron un primer objetivo vinculado a visibilizar y recordar un acontecimiento significativo de la historia reciente local, y, en relación con esto, la intención de proponer relatos y generar sentidos en torno a la catástrofe a partir del dispositivo artístico.

En este sentido, la relación con el contexto se da no sólo por la temática que retoman las dos propuestas, sino también por la intención de generar una intervención en el territorio en el que se sitúan. Entonces, en el caso de *Estadios de la Memoria Colectiva*, pensamos en el espacio público en tanto espacio que se encuentra atravesado por una experiencia social y, al mismo tiempo, como un espacio que organiza esa experiencia y le da forma. Así, el espacio público podría

entenderse como el producto entre el lugar material y las esferas de la acción humana, como un escenario que aloja y se configura como parte de las producciones culturales que ocurren en él. Esto nos posibilita pensar que la ciudad, sus calles y sus plazas, se convierten en sitios de reflexión sobre la catástrofe, albergando prácticas e imágenes que disputan los modos en que se construye la memoria y las demandas de nuestra comunidad. Por su parte, *Búsqueda del alma del piano* propuso una acción en torno a los acontecimientos sucedidos en Conservatorio de Música, recuperando la experiencia concreta de ese espacio y de ese grupo en torno a la catástrofe. Así, la propuesta convocó a la comunidad educativa de la institución y produjo imágenes y poéticas vinculadas a ese universo temático. De este modo, las acciones performáticas transformaron de manera efímera el espacio en donde se situaron y propusieron discursos en torno a lo ocurrido, estableciendo una relación entre el arte, el contexto y la comunicación de las producciones con los públicos.

Asimismo, existe otra dimensión anclada a este aspecto espacial de las obras, vinculada al carácter efímero. Tal como referimos anteriormente, en ambos casos las producciones proponen una duración acotada en el tiempo, evidenciando la posibilidad de una recepción casual y acotada de las obras y un acercamiento posterior a las mismas por otros canales comunicacionales a partir de registros visuales y audiovisuales. Esta temporalidad da cuenta de algunas de las transformaciones propias del arte contemporáneo, donde el carácter experimental y procesual de las producciones parecería expandir el peso objetual de las obras de arte del modelo moderno. Finalmente, el desarrollo realizado hasta el momento permite reflexionar en torno a un último aspecto vinculado al rol de las imágenes en relación a la construcción de las memorias. Atendiendo a ello, retomamos el aporte de Ludmila Da Silva Catela (2003) quien aborda la importancia de las imágenes en tanto soportes materiales de la memoria. Según las palabras de la autora existen “(...) diversos soportes (escritura, fotografía, imágenes, internet) para fijar los acontecimientos, las actividades y los recuerdos que, por diferentes motivos (...), un individuo, un grupo o una institución considera que deben ser guardados” (Da Silva Catela, 2003, p. 385). Esta idea de soporte material de la memoria permite pensar en las producciones analizadas en este trabajo, ya sea los murales realizados como los registros fotográficos y audiovisuales de la performance, en tanto imágenes que permiten fijar sentidos en torno a un acontecimiento significativo para la comunidad local. Con relación a esto, nos remitimos a Elizabeth Jelin (2000), quien analiza la dimensión social y colectiva en los procesos de construcción de memorias y aborda la existencia de productos culturales que funcionan para vehiculizar las memorias. Según sus palabras, la memoria se produce “(...) en tanto hay agentes sociales que intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales vistos como vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc.” (Jelin, 2000: p. 10). De esta forma, podemos entender a las manifestaciones artísticas estudiadas en este trabajo como vehículos de la memoria que traen al presente un momento vivido colectivamente por la comunidad de la ciudad de La Plata.

CONCLUSIONES

El año 2013 para la comunidad platense estuvo marcado por la devastadora inundación, que dejó decenas de fallecidos y afectó a miles de vecinos que transitaron horas de incertidumbre, miedo y desolación. Posteriormente a la catástrofe se accionaron estrategias de colaboración y

producción simbólica por parte de la comunidad, donde situamos proyectos artísticos como los que se analizaron en este trabajo.

Desde una dinámica de trabajo colectiva y a través de diferentes formatos y procedimientos, estos proyectos tendieron canales de comunicación con la comunidad, propiciaron su participación y generaron una apropiación de la experiencia artística en el contexto en el que se situaron.

A su vez, estas experiencias propusieron una relación estrecha con el contexto social, invitándonos a reflexionar sobre el vínculo entre la acción artística y la dimensión memorial. En este sentido, estas propuestas pueden ser pensadas como acciones que recuperaron visualidades de aquel momento, propiciaron instancias de conmemoración y se configuraron como iniciativas que actuaron como soporte y vehículo para la construcción de memorias de la inundación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Ardenne, P. (2007). *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de intervención, de participación*. Madrid: CENDEAC.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Carozzi, A. (12 de mayo de 2014). *Búsqueda del alma de un piano inundado* [Archivo de video]. Disponible en

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2v9ouh15oM8&t=38s&ab_channel=susanalombaro

Carozzi, A. (14 de marzo de 2014). *Entre el descarte y el rescate* [Archivo de video]. Disponible en
https://www.youtube.com/watch?v=uE4YUy3XH5A&ab_channel=AlejandroCarozzi

Da Silva Catela, L. (2002). El mundo de los archivos. En Jelin, E. y Da Silva Catela, L.: *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. (pp. 195-221). Madrid: Siglo XXI.

Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *Revista Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2 (1).

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Guzmán, G. (2014). Prólogo. En Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, *Ensambles, Afinaciones, Montajes, Renacimientos, Afinidades...* (p. 5). Recuperado de
https://gilardogilardi.files.wordpress.com/2016/11/catalogo_macla.pdf

Jelin, E. (2000). “Memorias en conflicto”. *Revista Puentes*, N°1, agosto. Centro de Estudios por la Memoria. La Plata. pp. 6-13.

Larsen, G. A. & Lombardo, S. (2014). Proyecto “Entre el descarte y el rescate” [Entrada de blog]. Recuperado de <https://gilardogilardi.wordpress.com/entre-el-descarte-y-el-rescate/>

López, M. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Revista digital Question. Edición especial “Incidente I”*. Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM), 38-57.

Mac Kenzie, J; Soler, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.

Santarsiero, F. (2015). Rupturas y transformaciones para pensar el arte actual. Actas de las VII Jornadas en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Artes, UNLP. La Plata.

PUNTO DE PARTIDA. DESDE LOS ARCHIVOS PERSONALES HACIA LA(S) HISTORIA(S) DE LAS ARTES ESCÉNICAS PLATENSES

M. Eugenia Bifaretti (CONICET / IHAAA-FDA-UNLP)
meugeniambifa@gmail.com

RESUMEN

En este trabajo se comparten los primeros interrogantes y horizontes deseables del proyecto de investigación Discursos para una historia de las artes escénicas platenses: archivos personales, afectos y formas documentales, que aborda la problemática sobre la historización de las realizaciones escénicas en tanto acontecimientos efímeros.

El proyecto propone indagar acerca de los modos discursivos y los aportes significativos que puede alumbrar la revisión de los restos documentales materiales e inmateriales presentes en archivos personales de artistas escénicas (actrices, directoras, bailarinas, teatristas) que producen en el circuito independiente local para la construcción discursiva de la(s) historia(s) de las artes escénicas platenses. A partir de una trama conceptual que enlaza diversas disciplinas como la Historia del Arte con perspectiva latinoamericana y de género, Historia del Teatro, Filosofía de la historia, Archivística, Teoría del Arte, Teoría Teatral y Estudios de Performance, se busca transitar el objeto de estudio y sus posibles derivas desde y hacia una perspectiva con foco en la historiografía crítica y alternativa.

PALABRAS CLAVE

Prácticas escénicas; archivo personal; historia; perspectiva feminista.

Comenzar a explorar las posibilidades de relacionarnos con el pasado, es decir reflexionar acerca de la práctica de escribir la(s) historia(s), implica en primera instancia desplegar los objetos que pondremos en escena y los vínculos entre ellos: acontecimientos o hechos, sujetxs y colectivos históricxs, fuentes documentales, discursos. En esta acción advertiremos que los objetos no van a simplemente aparecer cuando nos lancemos a este recorrido sino que debemos construirlos y a la vez posicionarnos en determinadas perspectivas que orientarán nuestra visión, entendiendo a la historia no como algo único sino como un diálogo múltiple donde conviven diversas singularidades.

Siguiendo esto, si nuestro propósito es generar aportes significativos para la historización de las artes escénicas, nos preguntaremos acerca de las particularidades de los objetos: ¿a qué acontecimientos atenderemos?, ¿qué sujetxs históricxs situaremos en la escena?, ¿cuáles son las fuentes que consultaremos para ello?, ¿qué formas discursivas deseamos poner en acción? Comprendiendo la imposibilidad de alcanzar un estudio exhaustivo de este campo temático, intentaremos trazar las primeras direcciones para un recorrido investigativo posible.

Nos situamos entonces en el subsistema independiente de artes escénicas la ciudad de La Plata (1980-2019) con el objetivo de investigar las posibilidades de una construcción discursiva histórica crítica y feminista de *realizaciones escénicas* a partir de *restos documentales* presentes en archivos personales de actrices, bailarinas y directoras.

Sin dejar de lado las posibles derivas que pueden surgir en el camino, proponemos como horizonte deseable la construcción de un mapa histórico sincrónico (Dubatti, 2008) de realizaciones escénicas acontecidas en la ciudad de La Plata en el circuito independiente desde la década de 1980 hasta la actualidad desde una perspectiva histórica crítica que aporte a la construcción de una historia de las artes escénicas platenses múltiple.

De este modo, trazaremos por un lado un estado de la cuestión sobre la problemática del vínculo entre prácticas escénicas y su historización y sobre la historia del teatro independiente platense y por otro, los problemas junto a algunas categorías-guía: *realización escénica* (Erika Fischer-Lichte), *archivo y resto* (Michel Foucault, Rebecca Schneider, Irina Garbatzky), *experiencia* (Joan Scott).

TRAZADOS PREVIOS

Historización de prácticas escénicas

Desde los estudios teatrales y los estudios sobre performance se ha debatido la problemática de la historización de las prácticas escénicas en torno a su condición de efimeridad, característica que nos advierte sobre su aparente impermanencia en el tiempo y lo complejo de intentar recuperarlas en el presente.

En *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte propone el desarrollo de una nueva estética para el estudio de las artes escénicas que atienda a las transformaciones que supuso el giro performativo en las artes. Este cambio de paradigma, surgido a mediados de los años sesenta con la difuminación de fronteras entre las artes, implicó modificaciones en las condiciones de producción y recepción artísticas, donde “en lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores” (Fischer-Lichte, 2011, p.45). En este sentido, la autora toma el concepto de *realización escénica* (desarrollado por Max Herrmann) y explica que a principios del siglo XX la fundación de los estudios teatrales como disciplina en Alemania produjo una ruptura con la idea de teatro

vigente hasta ese entonces, que entendía al teatro como una institución textual cuyo valor artístico se legitimaba por su relación con el texto representado. De este modo, los estudios teatrales proponían tomar como objeto no ya al texto dramático sino a las realizaciones escénicas, evidenciando su diferencia en tanto el primero es una creación individual y las segundas suponen un acontecimiento que sucede a partir de la copresencia física de actores y espectadores.

Siguiendo a la autora, la realización escénica en tanto acontecimiento es efímera porque se pierde irremediablemente al terminar, y única ya que no puede repetirse nunca de forma idéntica. Esto nos lleva a la problemática de la historización de este tipo de prácticas y a la discusión sobre su posible documentación junto a las tensiones existentes entre obra y registro, sostenida por diversxs autorxs dentro del campo de los estudios sobre performance.

Por un lado, Peggy Phelan sostiene que el valor de la performance reside precisamente en su desaparición y en su condición de efimeridad, lo que la imposibilita a ser guardada, grabada o documentada ya que, en tanto esto sucede, deja de ser performance para pasar a ser otra cosa (1996). En contraposición a esto, Phillip Auslander postula que, como vivimos en una cultura mediatizada, la importancia de significado está en el documento más que en la acción efímera, en tanto este es el que hace que la performance exista como tal (1999). Por otro lado, también en respuesta a Phelan, resulta relevante la postura de Rebecca Schneider que plantea la necesidad de repensar las lógicas tradicionales de archivo en relación a la performance para poder considerar sus posibilidades de documentación (2011). Según la autora, es preciso advertir que la performance como acto efímero ofrece distintas maneras de acceder a la historia y otros modos de conocimiento que se resisten a la hegemonía ocular occidental -donde se inscribe la noción tradicional de archivo-, que privilegia el original guardable y el estatus del objeto. Así, rescata la importancia de los restos *materiales e inmateriales*, el residuo, la historia oral y la memoria como potenciales elementos testimoniales de la performance ya sucedida (2011).

En esta misma línea, Fischer-Lichte afirma que es precisamente la tensión entre la fugacidad de las realizaciones escénicas y las constantes tentativas de documentarlas en video, fotografía o descripciones la que pone de relieve su carácter efímero y único (2011). Y de acuerdo a esto, si bien “lo que nos es accesible cuando termina la realización escénica son los documentos que se preparan sobre ella o a partir de ella, pero nunca su materialidad específica”, la documentación resulta “la condición de posibilidad para que se pueda hablar de ellas” (2011, p.156), para que estas prácticas puedan ser revisitadas o recuperadas una vez acontecidas.

Historicidad e identidad en el teatro independiente platense

Respecto a los estudios sobre la historia del teatro platense y específicamente del teatro independiente, resultan relevantes los aportes desarrollados por Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2008, 2010). En sus investigaciones trazan un recorrido cronológico en torno a los acontecimientos que fueron consolidando el subsistema¹⁹ teatral independiente de la ciudad, desde su período inicial hasta el surgimiento de las micropoéticas que marcaron el período de postdictadura.

¹⁹ Lxs autores utilizan este término para abordar el estudio del campo teatral platense y lo dividen en tres subsistemas (oficial, comercial e independiente) partiendo del concepto de *sistema teatral* desarrollado por Osvaldo Pellettieri en *Una historia interrumpida* (1997).

Siguiendo a lxs autores, el surgimiento del subsistema independiente local se dió durante la década del ‘30, cuando el grupo de Teatro Renovación decide renombrarse como Teatro del Pueblo. A partir de esto, las transformaciones que llevó a cabo el grupo “tendieron a consolidar una nueva poética teatral y marcaron el camino hacia la modernización de las prácticas teatrales del período” (2010, p. 96).

Entre 1950 y 1960 se da la institucionalización del Teatro Independiente, etapa en la que surgieron diversos grupos que intensificaron la actividad teatral local y aunque cada uno desarrolló su propia poética mantuvieron elementos en común como “la experimentación (...), la búsqueda de nuevos lenguajes y la concepción del teatro como praxis artística cimentada en lo social” (2010, p.102). Entre el golpe de estado de Onganía en 1966 y el inicio de la dictadura en 1976, se dio un período de retracción de la actividad teatral local. En el caso del teatro independiente, los grupos se vieron obligados a acotar contenidos y formas estilísticas dando lugar a cierta homogeneidad o macropoética (2008). Con la reapertura democrática se da el resurgimiento del teatro independiente, en un ámbito de experimentación y renovación. Entre 1982 y 1985, con la formación de nuevos grupos, el retorno a la conciencia política de la actividad teatral y a nuevas búsquedas estéticas, se produjo la consolidación y complejización del subsistema dentro del campo (2010). Estas se dieron con la construcción de una “serie de micropoéticas teatrales donde los perfiles de cada grupo se definieron en torno a lineamientos estéticos e ideológicos que se distanciaron de la macropoética de los 70” (2008, s/p). Pasado este período de efervescencia, a partir de 1986 y hasta la década del 90, se desarrolló un período de retracción del teatro independiente dada por la crisis económica, que trajo como consecuencias la falta de promoción de los espectáculos, la desaparición de salas teatrales y la ausencia de políticas culturales (2008). Luego de haber recorrido brevemente la historia del subsistema teatral independiente platense, es preciso detenernos en la categoría de teatro independiente y preguntarnos acerca de su vigencia actual. En relación a esto, la investigadora Mariana del Mármol se pregunta por qué la categoría persiste en la escena platense y analiza lo problemático de este término, que ha sido cuestionado y criticado desde diferentes campos (2015). En su análisis retoma a autores que sostienen que la utilización del término en la actualidad resulta imprecisa o anacrónica y reúne algunos argumentos surgidos en la práctica teatral que relativizan su uso. Sin embargo, del Mármol sostiene que en el caso platense, varixs teatristas -aún comprendiendo esta problematización- continúan utilizando esta categoría demarcativa en la actualidad ya que “permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local” (2015, p.234), constituyendo “un importante sitio de inscripción identitaria” (p.240) y al mismo tiempo de historicidad, en tanto el prestigio histórico del teatro independiente contribuye a poder legitimar su propio trabajo.

De esta manera, teniendo en cuenta lo independiente como una categoría que habilita la constitución identitaria e histórica, es preciso mencionar ciertos casos significativos que abordan la cuestión de la memoria de estas prácticas y su archivo en el campo escénico local. Por un lado, Proyecto *Atlas (de) las obras perdidas* de la dramaturga y directora teatral Beatriz Catani, una investigación activa que ella define como “un ejercicio de memoria y de reflexión entre temporalidades que involucra las obras que escribí (...) y a las personas que las constituyeron” (2020, p.3), donde reúne, revisa y reactualiza el material -incompleto e inacabado- de su archivo personal, conformado por registros visuales, audiovisuales, escritos y relatos sobre las obras. Por otro lado, las indagaciones llevadas a cabo por Carolina Donnantuoni y Gustavo Radice desde la Plataforma de Teatro Performático, donde han consultado las memorias y los archivos personales

de teatristas, actrices, directoras, escenógrafas y vestuaristas platenses en el marco de diferentes actividades desarrolladas en este espacio desde el año 2015 y en relación a una de sus líneas de investigación, *Arqueología del Teatro Performático Platense*.

Comprendiendo entonces la complejidad y la historicidad de las categorías que presentes en la reflexión sobre la historización de las prácticas escénicas, y más precisamente sobre las construcciones discursivas en la historia de las artes escénicas platenses independientes, ahondaremos en los problemas específicos de nuestra propuesta: ¿desde dónde y hacia donde pensamos a los archivos de artes escénicas, a la(s) historia(s) de estas prácticas, a lxs sujetxs que las construyen?.

DESDE LOS ARCHIVOS...

En lugar de considerarlo un espacio estanco en donde se conservan o se acumulan textos, donde se amontonan de manera amorfa o lineal las cosas dichas sobre ciertos temas o ideas, Michel Foucault sostiene que el archivo, en tanto sistema que forma, transforma y regula lo que puede ser dicho, “rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1979, p.219). En esta acción de alumbrar la singularidad, el archivo no se constituye como un elemento que unifica historias e identidades temporales, sino que, al contrario, “diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica” (1979, p.220), desune las continuidades, hace que se manifieste el otro y de este modo establece y nos recuerda que somos diferencia.

En esta misma perspectiva, Irina Garbatzky propone la noción de archivo como productor para hablar de aquellos archivos de artistas y colectivos que se revisan para recuperar acontecimientos artísticos (2014). La autora sostiene que la práctica de recuperar documentaciones nos lleva a preguntarnos sobre la materialidad de nuestros objetos de estudio, los límites en la incorporación del fragmento, del resto o de la huella y los efectos que producen sus usos sobre la idea de una totalidad de la historia (Garbatzky, 2014). Así, entendiendo al archivo como productor de conocimiento y como dispositivo de democratización del saber, Garbatzky plantea que

la performatividad de los archivos en la cultura no redundaría entonces únicamente en la producción de hallazgos (...) sino en los discursos que emergen a partir de afirmar la importancia de que determinadas acciones artísticas (y la materialidad de sus restos) sean recuperadas (2014, p.314).

Si por un lado pensamos al archivo desde estas perspectivas -como un sistema que forma y transforma los enunciados y que afirma la singularidad y diferencia de nuestros discursos; como un espacio de producción y democratización de conocimiento-, y por otro lado, a las realizaciones escénicas desde una estética de lo performativo -como acontecimientos efímeros situados en espacio-tiempos específicos y a su restos documentales como potenciales elementos testimoniales-, nos preguntamos: ¿Qué relaciones podemos establecer entre la revisión del material presente en archivos personales de artistas escénicas platenses y la recuperación de realizaciones escénicas para su historización?, ¿Qué elementos se constituyen como potenciales restos documentales para la escritura histórica de estas prácticas?. En relación a los archivos personales de las artistas, ¿qué particularidades presentan?, ¿Qué motivos les llevaron a resguardar aquellos restos materiales?, ¿Cuáles son las relaciones entre las realizaciones escénicas y las formas específicas de sus restos documentales?.

HACIA LA(S) HISTORIA(S)

Atendiendo a lxs sujetxs que deseamos poner en escena tomaremos la categoría de *experiencia* problematizada por Joan Scott, quien sostiene que para una reescritura de la historia en clave feminista es necesario revisar críticamente la política de las historias existentes y proponer nuevas metodologías y categorías. Para esto, propone una definición del concepto de género en tanto forma primaria de las relaciones simbólicas de poder -y por lo tanto elemento clave en la construcción de la historia- (Scott, [1999] 2008) y una revisión de las categorías de *experiencia* (2001) y *fantasía* (2006) para el abordaje de la investigación histórica.

En relación a la categoría de *experiencia*, Scott retoma a Teresa De Lauretis quien la redefine como “el proceso por el cual se construye la subjetividad para todos los seres sociales” (De Lauretis en Scott, 2001, p.53), un proceso que, al operar por medio de la diferenciación, constituye a lxs sujetxs como fuentes confiables de un conocimiento que surge del acceso a lo real por medio de su experiencia singular. Tener en cuenta este conocimiento en la escritura de la historia implica “multiplicar no sólo los relatos sino también los sujetos, e insistir en que la historia se escribe desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes (...) ninguno de los cuales es completo ni completamente ‘verdadero’.” (2001, p.46). Al mismo tiempo, la autora sostiene que en la práctica historiográfica el sujeto es a la vez el objeto de la investigación, es decir las personas que son estudiadas y la investigadora misma: la experiencia de ambxs, sus procesos de subjetividad, se ponen en diálogo.

De acuerdo a su perspectiva postestructuralista, por un lado Scott advierte el carácter discursivo de la experiencia e insiste en rehusarse a la separación entre experiencia y lenguaje, afirmando que en tanto “los sujetos son constituidos discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico” (2001, p.66) que si bien no puede ocurrir fuera de significados establecidos, tampoco está limitada a un orden fijo de significados. Asimismo, como el discurso es un elemento que se comparte, la experiencia posee calidad colectiva y a la vez individual (2001).

Por otro lado, la autora sostiene la importancia de atender a la historicidad de la experiencia y a las identidades que produce. Para esto, es preciso dejar de entenderla como una evidencia sobre un hecho o como premisa en la cual basar nuestra escritura de la historia y en su lugar preguntarnos “acerca del discurso, de la diferencia y de la subjetividad, así como acerca de qué cuenta como experiencia y quien lo determina”, ya que son precisamente estas preguntas “las que nos harían posible darle historicidad a la experiencia y reflexionar críticamente sobre la historia que escribimos sobre ella” (2001, p.63). Siguiendo a Scott, esto también implica que reflexionemos acerca de las políticas de su construcción: “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación. Lo que cuenta como experiencia no es ni evidente ni claro y directo: está siempre en disputa y por lo tanto siempre es político” (2001, p.72).

De este modo, a partir de la categoría de experiencia propuesta por Scott y la necesidad de una (re)escritura de la historia del arte en clave feminista como ejercicio historiográfico (Pollock, 2001), en relación a nuestro objeto nos preguntamos: en la escritura de la historia de las artes escénicas independientes platenses, ¿qué discursos habilitan los relatos surgidos de la revisión de los restos documentales presentes en los archivos personales de artistas escénicas, atravesados por sus experiencias singulares?, ¿Desde qué identidades vivenciadas subjetivamente (teatrista, actriz, directora, etc.) se construyen dichos relatos?, ¿Cómo dialoga lo personal y lo colectivo en

los conjuntos documentales?, ¿Qué lugar ocupan los afectos en la decisión de resguardar los restos y en los modos discursivos de los relatos?.

PRIMERAS INTUICIONES

Con todo, siguiendo las posturas de Fischer-Lichte y Schneider, creemos en primer lugar que los restos documentales funcionan como elementos testimoniales en la recuperación de realizaciones escénicas, y por lo tanto se revelan como fuentes claves para generar aportes en la construcción de la historia de las artes escénicas platenses.

En relación a las particularidades de los archivos, intuimos que éstos presentan un carácter singular al estar atravesados por dimensiones subjetivas, poético-políticas y afectivas específicas y a la vez plural, ya que están conformados por restos documentales vinculados a procesos de creación colectiva y colaborativa. En cuanto a los materiales, los tipos de restos documentales, los formatos y dispositivos de registro de las realizaciones escénicas y sus tecnologías varían de acuerdo con el recorte temporal en el que se inscriba la trayectoria de cada artista.

En segundo lugar, adhiriendo a la perspectiva historiográfica crítica y feminista, creemos que la revisión de los restos documentales presentes en los archivos personales y los relatos que de allí surjan -entendiendo que en esta práctica se pondrán en diálogo las experiencias, las producciones subjetivas y la historicidad de cada sujetx participante, es decir la artista y la investigadora-, pueden alumbrar aportes relevantes para la construcción discursiva de una historia de las artes escénicas en clave feminista, múltiple, no unívoca y planteada desde la diferencia. Al tener en cuenta las singularidades de las artistas y sus procesos subjetivos, amplía el reconocimiento de los posibles puntos de vista y las diversas perspectivas en la escritura histórica de las artes escénicas independientes locales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

Catani, B. (et. al.) (2020). Proyecto Atlas (de) las obras perdidas: Cuerpos A banderados. EDULP.

Del Mármol, M. (noviembre de 2015). *Continuidades y reelaboraciones: sobre la persistencia del teatro ‘independiente’ en la escena platense*. [Objeto de conferencia]. IV Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata.

Di Sarli, N. y Radice, G. (octubre de 2008). *Micropoéticas teatrales en los comienzos de la democracia: el teatro independiente*. [Objeto de conferencia]. VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38937>.

Di Sarli, N. y Radice, G. (2010). Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982). En *Boletín de Arte*, 11, (12), 93-106.

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

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.

Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo veintiuno.

Garbatzky, I. (2014). El archivo como productor: el lugar del uso en El deseo nace del derrumbe, de Roberto Jacoby. En *Revista Anos 90*, 21, (40), 311-331.

Phelan, P. (1996). *Unmarked: the politics of performance*. Routledge.

Pollock, G. (2001). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero e I., Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 45-80). Conaculta-FONCA.

Schneider, R. (2011) El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (eds). *Estudios avanzados de performance* (pp.223-240). Fondo de Cultura Económica.

Scott, J. (2001). Experiencia. En *La Ventana*, (13), pp. 42-73.

Scott, J. (2008). *Género e historia*. Fondo de Cultura Económica.

ESPACIO DE LEGITIMACIÓN DE LAS ESCENAS LOCALES HACIA EL INTERIOR DEL PAÍS

DESMONTAJE DE LA EXPERIENCIA: “CAPERUCITA, UN ESPECTÁCULO FEROZ”

Mercedes C. Santoro (UNICEN / Directora EA Emilio Pettoruti-Pergamino)
memesantoro@gmail.com

RESUMEN

Las reflexiones mediante la experiencia de las producciones de espectáculos hacia el interior de la país constituyen un insumo para la localización de ciertas prácticas de expectación y legitimación. Se proponen criterios compositivos y espectatoriales para establecer la circulación espectacular, generando patrones favorecedores y obstaculizadores. Se abordará, para el presente análisis el desmontaje de la puesta en escena, partir de la retórica escénica de: “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte, con puesta en escena del director Facundo Cruz. Dicho espectáculo participó de la Fiesta Nacional del Teatro organizada por el INT en el año 2013, constituyendo tal acontecimiento un hito en la producción espectacular local en términos de legitimación “oficial”. Dando paso a la reflexión sobre territorialidad en los espacios escénicos del interior del país.

PALABRAS CLAVE

teatro; territorialidad; retórica escénica; interior; expectación

¿QUÉ NOS LEGITIMA EN LA ESCENA LOCAL?

Para pensar qué nos legitima, debemos establecer, a priori, qué pensamos cuando hablamos de legitimación. Definimos espacios de legitimación como aquellos que pueden propiciar algún beneficio de reconocimiento, ya sea económico, de difusión, algo que nos ponga en valor. En este caso el valor de legitimación está en la búsqueda de coronarse como parte del patrimonio cultural local, que permita, a la vez, reconocer la labor del espectador como hacedor de cultura mediante sus elecciones. Hay agentes, espacios concretos, que en la escena local aportan a esta labor. También hay modos de pertenecer a los espacios locales de legitimación que suelen estar asociados al reconocimiento externo, y esa es la cuestión a problematizar. Es decir, que aunque un público local establezca la asistencia sostenida a un espectáculo, generando un impacto sobre la cantidad de funciones habituales, no pareciera ser del todo suficiente para “avalar” la calidad y reconocimiento de un determinado acontecimiento artístico.

Aparecen, entonces, una serie de interrogantes sobre la idea de: si pudiéramos establecer un modo de acceder al campo canónico local y así formar parte de los espacios de circulación “oficiales”. ¿Cuáles son las instancias que necesita atravesar un espectáculo para ser considerado “exitoso”, en términos de reconocimientos locales (reconocimientos entendidos como: acceso a espacios escénicos, subsidios de producción, acceso a difusión, entre otros)? Estas instancias, ¿por qué no pueden suceder en el territorio mismo donde se genera el acontecimiento?. ¿Es necesario que agentes externos, quizás anónimos, consideren las producciones fuera de los contextos de producción? ¿Es válida la elección del público local? ¿Es suficiente? ¿Qué espacios y qué criterios establecen la pertenencia al campo cultural local?

Estos interrogantes se desprenden de la necesidad de reflexionar, mediante la propia praxis como actriz, sobre el recorrido de la obra teatral: “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte, bajo la dirección de Facundo Cruz, en la ciudad de Pergamino, pcia. de Buenos Aires. Espectáculo, realizado en el año 2012, que ha participado de la Fiesta Nacional del Teatro (INT Venado Tuerto 2013) y cómo a partir de este acontecimiento surge la necesidad de repensar las instancias que legitiman las escenas locales, qué lugar ocupa el espectador y el hacedor teatral en la construcción de un campo escénico territorial. Mediante el siguiente análisis, por medio de la retórica escénica, pondré en valor el espectáculo abordado.

El uso de la retórica escénica en la construcción espectacular

A partir del presente análisis abordaré ciertos procedimientos constructivos y espectatoriales que den cuenta del uso de la retórica escénica como campo de interpretación posible a los fenómenos de la puesta en escena del espectáculo de autoría de Javier Daulte: “Caperucita, un espectáculo feroz” bajo la dirección de Facundo Cruz, en el que me desempeñé como actriz, estrenado en el año 2012 en la ciudad de Pergamino.

Entendiendo la retórica escénica como una categoría de análisis que permite reflexionar sobre diversos procedimientos en busca de la sostenida atención del espectador, la construcción de una mirada dirigida hacia ciertos objetos, momentos, acciones de la escena que decididamente tanto intérpretes como directores han seleccionado exclusivamente para ser protagonistas de la expectación. Cómo estos procedimientos decididos y construidos logran que los espectadores permanezcan o no al servicio de esta organización no es casualidad, existen formas que colaboran a sostener y guiar la expectación, el uso de estas formas requiere un análisis y conocimientos de

varios campos que exceden a la actuación y a las artes escénicas, pero sin dudas son fundamentales para comprender el posible diálogo que se establece entre la escena y el público. Comenzaré por pensar la dramaturgia de “Caperucita, un espectáculo feroz” de Javier Daulte que se estrena en el año 2009 y, aunque no está inscripta en la idea de “dramaturgia del actor”, el autor le otorga gran importancia al aporte realizado por los actores en el proceso de ensayos, donde él mismo opera como director. La elección del relato infantil contará con varias referencias en el texto dramático. Respecto a la fábula, Javier Daulte (2009) dirá:

En el cuento hay un hecho misterioso y otro tan fascinante como macabro. El misterioso: suponiendo que la mujer enferma (la abuela) es la madre de la madre de Caperucita, ¿por qué no es la madre de Caperucita la que va a visitar a su propia madre y en cambio envía a su hija, a pesar de los peligros que esa travesía por el bosque implica? El fascinante y macabro: el lobo (en el caso de esta versión un hombre, claro está) que es una persona que asesina y devora a sus víctimas y luego ¡se traviste en ellas! Supuse que allí se esconde un juego teatral fascinante (p.13).

En este punto de relación con el relato conocido el autor jugará sin cesar en la construcción y definición de estos vínculos amorosos. Una madre (la abuela) que no ama a su hija, pero si a su nieta (Caperucita), una hija que no puede amar ni a la madre, ni a la hija, ni a los hombres y se debate en la búsqueda del amor permanentemente. El lobo, ajeno a estas mujeres, pero dispuesto a ser parte a cualquier precio, actualizando la figura de amable-peligroso como en el cuento original.

Si se piensa que el instrumento de la retórica es el discurso (*logos*), en este caso, la utilización de un relato universalmente conocido, donde el espectador sabe la fábula de antemano y puede unir el discurso mediante procedimientos que lo acerquen o le den ciertas pistas discursivas. Es la utilización de la retórica proponiendo el texto como un anzuelo para atraer al espectador a reconocer y vislumbrar lo que conoce, pero será presentado de forma vedada. Y la tarea del espectador será ir develando las coincidencias con el relato original y cuáles aportan una nueva mirada sobre el mismo. Encontrará su máximo esplendor la develación claramente desde la dramaturgia en la escena final en la utilización concreta del texto que da lugar a la obra, explicitando lo que a lo largo de la obra se propone oculto muchas veces. La utilización literal del texto de “Caperucita Roja” del relato infantil, se observa en el siguiente diálogo explícito y a su vez en un espacio y situación enrarecida por el relato del espectáculo en sí mismo, volviendo la atención del espectador a reencontrarse con la fábula original atravesando un territorio de extrañamiento constante. En la escena están la abuela (Eloísa) y Caperucita (Silvia), el lugar un sanatorio y no la casa de la abuela, pero el texto coincide con las propias reglas de la propuesta desde la dramaturgia:

Silvia: Tenés los ojos raros
Víctor/Eloísa: ¿Raros? ¿Raros cómo?
Silvia: Los tenés como más grandes
Víctor/Eloísa: ¿Ah, sí?
Silvia: Sí.
Víctor/Eloísa: Son...para verte mejor. (Daulte, 2009, p. 107)

La dramaturgia propone, además, ciertos efectos de flashback que generan un constante acomodamiento de la mirada, ya que los personajes vuelven a un tiempo cercano y a varios años

antes del presente. Asimismo, los efectos en torno a la manipulación “paranormal” de la mano del personaje del lobo, pretenden sorprender y reacomodar al espectador alrededor de la fábula. Por último, la dramaturgia propone un espacio que irá modificándose de escena en escena, dando lugar a la creación de un dispositivo que permita tal transición fundamental en el desarrollo de la trama: «Dos espacios. El dispositivo ideal debería permitir una dinámica tal que se pudiese pasar de un espacio a otro de la manera más aceitada posible» (Daulte, 2009, p.31). Aquí ya el texto propone una mirada no sólo sobre la fábula, sino sobre la puesta en escena misma, pretendiendo una expectación atenta en el funcionamiento y posibilidades de hacer posible la fluidez en los espacios cambiantes.

La puesta en escena realizada en el año 2012 por el director Facundo Cruz intenta dar cuenta de las pretensiones de la propuesta del texto dramático recurriendo al uso de varios elementos retóricos para ordenar la mirada del espectador. En primer lugar, la decisión sobre el dispositivo escenográfico que permitiera el paso de un espacio a otro reconociendo lo que Samuel Selden referiría: “Hace mucho tiempo la psicología reconoció el hecho de que el movimiento es un factor determinante para atraer la atención. Un objeto moviente tiene muchas más probabilidades de ser notado que un objeto inmóvil” (Selden, 1972, p. 113).

De acuerdo a tal afirmación y obedeciendo a los requerimientos escenográficos propuestos por el autor, se montó sobre una base (un círculo de cemento utilizado para colocar los tendederos denominados “calesita”) un dispositivo de hierro que girara sobre su propio eje, mediante la tracción de los actores, y dejara ver cada espacio a su momento: la casa de Cora y Silvia y el sanatorio donde estaba Eloísa. De ninguna forma, este dispositivo inicial respetando la didascalia pudo saberse que se convertiría en lo que el elenco ha definido como: “un actor más”, ya que la función dramática del mismo superó ampliamente su disposición escenográfica, jugando permanentemente con lo que se devela y no. Oscilando en la idea constante de mostrar y ocultar, como un Eros que: « Seduce produciendo para la atención y el deseo... » (Salabert, 2013, p. 228). La ocultación generada, además, por efectos de iluminación y sonido, daba cuenta, el inicio del espectáculo el pasaje veloz de un espacio a otro. Luego, de a poco, se devela el acto de pasaje en sí mismo, más tarde se usan en simultáneo los espacios y finalmente se deja ver el “esqueleto” de la estructura, dando cuenta del artilugio total, para acrecentar la atención escena tras escena en el espectador. Asimismo, este aspecto develador en el mecanismo escenográfico, coincide con el develar de la trama misma. El que “corre” las telas que cubren la escenografía es el personaje del lobo, como en la ficción misma es el que desnuda la relación entre las tres mujeres y las obliga a tomar decisiones. El espectador también deberá tomar las propias decisiones respecto a qué mirar, ya que se trata de escenas simultáneas, recurso utilizado más de una vez en la puesta en escena. Jugándose los tiempos y modos de cada una de estas escenas para que puedan ser recorridas a su tiempo, donde lo visual es el factor más preponderante y permite en el manejo de la acción mirar cada momento, detenerse en uno y seguir observando. Donde pareciera tener “libertad” de elección, el espectador simplemente es invitado a la simultaneidad ya programada con un mecanismo particular que permita que ningún detalle fundamental sea pasado por alto. Para seguir pensando en lo visual del espectáculo, en este caso, desde los signos de la apariencia del actor, tomaremos la definición de signo de la composición del físico del personaje, extraído de Fischer-Lichte como máscara, peinado y vestuario:

Tanto el aspecto de la figura, como de la cara lo resumimos en el concepto de máscara. Además de la figura y la cara, tiene que arreglar su pelo de una forma determinada, como otra parte más de su

aspecto, lleva un determinado peinado. Para una mejor encarnación de su aspecto externo, viste ropa especial, lleva una determinada indumentaria (Fischer-Lichte, 1999, p. 40).

De esta manera, la obra también construye un juego de relación con el relato original. Cada personaje lleva una prenda, accesorio, parte de su vestuario, sutilmente señalado, en color rojo. Para recordar la trama inicial de la historia, provocando la mirada del espectador para que pueda reconstruir la idea hacia el relato real que se cuenta. De esta manera puedo referir a Salabert:

La discordia entre el personaje y su presencia (o la persona física que es el actor o el personaje) ha de tener, como adelantaba más arriba, la fuerza de una promesa. Pero una promesa cuyo cumplimiento, al ser insatisfactorio o provisional, producirá un efecto seguro: mantener la atención, hacer que sigamos mirando. (Salabert, 1990, p. 96).

Se produce una constante invitación al espectador a mirar la obra con los ojos de la trama original, aunque de a momentos en alguna escena pareciera no tener mucho que ver, se señalan puntos concretos de expectación desde lo visual para atraer nuevamente la atención hacia ese lugar determinado, aunque no estén señalados estrictamente desde la dramaturgia.

En la tarea de ordenar la expectación, el sonido cobra preponderancia ya que cada momento está acompañado de un relato sonoro en particular. Orientado hacia el lugar donde se desea que el espectador se coloque para potenciar la relación de seducción con la obra misma. Por ejemplo, para la escena de la primera aparición del lobo, se utiliza una música incidental extradiegética, es decir aquella introducción sonora exclusivamente para aportar sensaciones en el espectador, pero sin presencia física en el verosímil de la escena. Esta música aporta suspense a la vez que acompaña la aparición y el accionar del personaje. Se trata de una música *ambient* con más presencia de “colchón sonoro” que de armonía. Esta será la calidad sonora que acompañará a este personaje en cada momento de la obra en que su presencia denote peligrosidad, generando así un *leitmotiv* asociando lo sonoro con una situación escénica. Utilizando este recurso retórico para acompañar la mirada del espectador, teniendo en cuenta las palabras de Mm Morand: «Cuando los hombres se juntan, sus oídos se alargan» (Doat, 1961, p. 72). La percepción sonora de esta forma permite, sin perturbar la escena, que se acompañe la escucha y la acción.

Sobre el proceso de expectación desarrollaré a partir de la definición de Doat como: “Primer carácter del fenómeno dramático: el intercambio: por medio del actor y junto con él, el espectador se identifica con un personaje ficticio, se encuentra a un doble deformado o agrandado como por un juego de espejos” (Doat, 1961, p. 56).

En este intercambio ubico la sostenida respuesta de los espectadores ante la puesta en escena: “Caperucita, un espectáculo feroz”, ya que se trata de un proyecto que se sostuvo en la escena local por más de dos años en cartel, participó de la Fiesta Provincial del Teatro Independiente y luego en la Fiesta Nacional organizada por el INT. Asimismo, al cumplirse cinco años de su estreno, se realizó una nueva temporada a sala llena. Convirtiéndose en un espectáculo ícono de la ciudad, marcando un camino hacia una dinámica de producción que fue replicándose en varios grupos locales, construyendo un modo de pensar la puesta en escena desde una mirada más amplia en el uso de diversos recursos. Al respecto la crítica local en manos del actor y director pergaminense Jorge Sharry ha enunciado:

La puesta en escena de esta obra, más allá de las bondades o no del texto a interpretar la convierte en un espectáculo estupendo, donde lo mejor se ve en las actuaciones homogéneas y merecedoras del mejor aplauso. Todos (Refiriéndose a actores y director), junto a un excelente cuerpo técnico,

hacen de “Caperucita, una historia feroz” de Javier Daulte uno de los mejores espectáculos que hemos visto en esta ciudad en el último año, más allá que estamos apenas en el primer semestre, pero difícil será de superar esta “aventura” maravillosa. (Sharry, 2012, s/p)

De esta manera resulta claro que el conocimiento de los recursos de la retórica escénica y su acertado uso, logran la construcción de un espectáculo que permite al público experimentar desde varios flancos una situación que atraviesa los sentidos y permite ser seducido por el encanto de la ficción: «Todo el ser de la obra está casi en el parecer. En este caso está la verdad de lo creado artísticamente» (Salabert, 2013, p. 229). En ese camino estamos, en la construcción a conciencia y decisión de lo que se muestra y de lo que se oculta, como si en esa danza creativa se hallara un hilo del cual tirar para empezar a desovillar la trama compleja y apasionante del camino hacia la creación de un espectáculo, que tiene el capricho de no pertenecernos nunca del todo. Y este motivo misterioso es el que enciende la posibilidad de buscar recursos para intentar que nos sigan mirando, porque es ahí, en definitiva, donde realmente existimos, en la mirada de los espectadores.

La territorialidad en la construcción de legitimación

Para realizar la presente reflexión utilizaré el concepto de Teatro Comparado, definido en palabras del Dr. Jorge Dubatti como “(...) la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (geográfico-histórico-cultural, subjetiva)” (Dubatti, 2020, p. 17).

El abordaje teórico nos presenta el valor concreto del hacer territorial y contextual, donde el actor y el espectador se fusionan en el acontecimiento convivial. Se considera, entonces, que la nombrada puesta en escena, reconocida por el saber del espectador en su elección y su abordaje activo en el marco de la escena local, sosteniendo con su presencia el caudal inédito de funciones desarrolladas, constituye un fenómeno que debería ser capitalizado, en términos de abordaje territorial.

Sin embargo, podemos decir, que aunque existan categorías de análisis, como las presentadas, que nos instan a reconocer la importancia territorial de producción y expectación, dichas categorías no son relevantes en los espacios de legitimación formales. Estos espacios consideran, aún necesarias otras instancias que sean brindadas por un agente “extra-territorial”. Poniendo en juego este saber del espectador local, como si fuera necesario una mirada objetivada en el extranjerismo para acreditar el valor de las producciones locales. Demostrando, en definitiva, que el hacer territorial no cuenta con la suficiente “sabiduría” como para reconocerse a sí mismo.

Encontramos, de esta manera, una dicotomía entre la producción de teoría y los acontecimientos territoriales. Una diferencia entre la producción artística y la “ejecución de culturas locales”. Un señalamiento que viene desde el afuera y no reconoce, hasta que no es “reconocido” por instancias externas.

Si consideramos posible la construcción de cartografías teatrales que nos presenten un mapa de modos de hacer y observar la escena, reconociendo los saberes propios en diálogo con los propios espectadores. Que esta cartografía no se encuentre supeditada a la mirada de aceptación del afuera y finalmente las instancias de legitimación que permiten el acceso a mejores condiciones de producción sean visibles en el marco de la escena local, para el público para el que fueron concebidas y en el que se ha visto reflejado el reconocimiento del mismo. Que el saber hacer y el saber mirar, en el diálogo convivial sean definitivamente espacios donde todos los

partícipes sean valorados en la producción de conocimiento y en el acceso a las políticas culturales que tienen la capacidad de apoyar y colaborar en la profundización de la construcción y puesta en valor del territorio artístico en el que se desarrollan las diversas propuestas, en particular hacia el interior del país. Para lograr anclar, finalmente, en el campo teórico contemporáneo donde podemos decir que: “Territorialidad y Teatro Comparado ponen además el acento en la producción de un pensamiento teatral y un conocimiento científico territorializados” (Dubatti, 2020, p. 27). Será fundamental, para asumir esta responsabilidad de crear, en el hacer mismo del teatro, la fuente propia de conocimiento para que los espacios de legitimación logren atravesar las barreras geográficas. Se trata de alejar la lupa del centro dinámico de configuración de las teatralidades y lograr ver en el campo de producción mismo el abordaje del acontecimiento teatral *in situ*.

CONCLUSIONES

Para finalizar, he intentado pensar de qué modo se concibe la expectación hacia el interior del país a partir del abordaje de los conceptos: retórica escénica y territorialidad. A sabiendas de una producción sostenida en criterios compositivos reconocibles en términos de análisis canónico, mediante categorías concretas, ¿por qué no sería esperable que este reconocimiento sea trasladado a un espacio de legitimación? Considero que mientras las producciones escénicas del interior del país construyen un teatro profesional quiénes deben fortalecer estas prácticas mediante estrategias políticas y/o financieras siguen perpetuando una idea centralizada con los ojos puestos en la periferia como la verdad absoluta de la producción teatral. Esperando que lleguen algunos discípulos externos a señalar con aprobación lo que los espectadores ya han elegido sostenidamente. Es una batalla territorial en el campo artístico, a pesar de varias instancias que pretenden limar estos aspectos, la realidad es que los ojos se posan en lo territorial en cuanto se pasa este límite. La paradoja del territorio como espacio del hacer pero no como el espacio del reconocer es una de las grandes dudas que aparecen en las producciones escénicas hacia el interior. Creo que los interrogantes más allá de los limítrofes se basan en concepciones ancladas en la desvalorización de la cultura local, considerándola menos porque nos pertenece. Si fuera posible visibilizar el poder de los espectadores como creadores de legitimación el dilema podría diluirse. Pero, como ya hemos expuesto, los espectadores, por sí mismos, no tienen el poder de determinar la calidad espectacular legitimada. Entonces, ¿es posible construir un teatro territorial que aporte a la cultura local por dentro de lo canónico? Quizás sea la tarea que nos convoque, poder ser mirados como artistas legítimos en los espacios cotidianos que habitamos, capaces de desentrañar nuevas poéticas que nos convoquen a crear más allá de los límites impuestos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Daulte, J. (2009). *Caperucita*. Buenos Aires: Corregidor.
- Doat, J. (1961). *Teatro y público*. Buenos Aires: Cia. Gral. Fabril Financiera.
- Dubatti, J. 2020. *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Bs AS: INT Ed.
- Dubatti, J. 2011. *Introducción a los estudios teatrales*. México: Librosdegodot

- Ficher-Lichte, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. Madrid: Arco
- Pricco, A. (2021). *Teatro sitiado. Retórica teatral*. Rosario. Ed. Biblos.
- Selden, S. (1972). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.
- Salabert, P. (1990)- “la mirada en el vacío. Ensayo de estética y semiótica. En Poética et Analytica N°9 : Aarhus Universitet. 85-106.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.
- Sharry, J. (28/07/2012) *Caperucita, un espectáculo feroz en el GAE*. Diario *La Opinión*, p.12.
- Caperucita, un espectáculo feroz de Javier Daulte con dirección de Facundo Cruz
<https://www.youtube.com/watch?v=WoXjDbL5-k&t=21s>
- Para ver el tráiler realizado por el INT “CAPERUCITA”-trailer 2- Los Veleros Producciones en el marco de la 28º Fiesta Nacional del Teatro Independiente (27/04/2014). [Archivo de video]
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ulgnkl3uck8>

Mesa

«Teatro, Género y Disidencias (Parte 2)»

TEATRO Y DISIDENCIAS

DESENTRAMANDO EL MITO DE KASSANDRA Y SU TRÁGICO DESTINO

Juan Pablo Rojas (UNCPBA- TECC)
juan.pablo003311@gmail.com

RESUMEN

Este estudio pretende visibilizar problemáticas en torno a las disidencias sexuales, enfocado primordialmente hacia las estadísticas presentadas por distintas organizaciones que dan cuenta de la calidad de vida de personas Transexuales, Travestis y Queers, basándonos en la experiencia del unipersonal *Kassandra*, obra teatral escrita por el dramaturgo y director teatral Sergio Blanco, e interpretada por Marcos Moyano bajo la dirección de Viviana Ruiz en la ciudad de Mar del Plata. La obra aborda temáticas propias de las identidades genéricas por medio de la recuperación del mito de Casandra, princesa de Troya que obtuvo el don de la clarividencia, el cual fue maldecido por el mismísimo dios Apolo. El interés del estudio se centra en generar constructos que comprendan cómo el paradigma disidente se ha expresado mediante los recursos de teatralidad y textualidad frente a la opresión impuesta por sistemas de masculinidad establecidos y los estigmas de la sociedad. En este proceso entendemos a las disidencias como movimientos que desafían el paradigma hetero-normativo, consolidando al género en la fabricación de múltiples vínculos, brindando nuevas identidades y formas de autopercebírnos como individuos.

PALABRAS CLAVE

Disidencias; Kassandra; Teatro; Periferia

INTRODUCCIÓN

Actualmente se transita dentro y fuera de las comunidades la guerra de pensamientos sobre la aceptación y la no aceptación a las disidencias en el paradigma establecido por el sistema de masculinidad y por la impronta religiosa, donde personas LGBTIQ+, en particular integrantes de la comunidad Trans, pierden la oportunidad y el derecho de un hogar, de una familia, de un trabajo y también educación a causa del abandono intrafamiliar y social por la estigmatización a su elección y orientación de vida.

Podemos detectar en estos procesos tres factores que más allá de ser coincidencias, son condicionantes:

- 1) Al nombrar disidencias en diferentes contextos, estas se encuentran estrechamente relacionadas a la locura, la prostitución, el abandono, la parodia, la delincuencia, la histeria, lo anormal, lo amoral, etc.
- 2) Los múltiples refugios de ayuda a víctimas de violencia/opresión que surgen en Argentina acompañan exclusivamente a personas LGBTQ+ y mujeres, responsabilizando a los hombres y a las conductas patriarciales de fomentar, mediante la opresión, la necesidad de estos espacios.
- 3) En la mayoría de los casos el propio refugio de expresión y de visibilización se encuentra en el arte.

Por lo antes expuesto surgen los siguientes interrogantes: ¿qué recursos textuales se emplean en el unipersonal para metaforizar o describir la forma de vida de las personas travestis, travésgenero y queers, que sufren destinos similares a los de Kassandra?, ¿Cuál es la impronta inclusiva que presenta una obra teatral o el teatro como espacio de reflexión y comunicación para acompañar y visibilizar estas disidencias?

:Destino o tragedia? Las que fueron Kassandas

En este análisis abordamos la obra Kassandra, de Sergio Blanco, realizada en El Séptimo Fuego, ubicado en la ciudad de Mar del Plata y dirigida por Viviana Ruiz e interpretada por Marcos Moyano (2021), en diálogo con datos que relevan y exponen la calidad de vida de personas Transgénero, Travestis y Queers.

La referencia al título de la obra y nombre protagónico Kassandra, remite a la Casandra de la mitología griega: la que tiene algo que decir y no es escuchada.

Kassandra es hija de Priamo y Hécuba, reyes de Troya, cuyo vestido color leopardo y tacones altos y rojos son visibles en bares marginados y sórdidos de la ciudad. Tuvo el resplandor de enamorar al dios de las artes Apolo quien le ofreció el don de la clarividencia a cambio de su amor, Kassandra aceptó, pero una vez obtenido ese don decidió rechazar al dios, esté en respuesta sumergió su don rápidamente en la no creencia de quien escuchase sus predicciones, ella aún anticipando tragedias no podía cambiar el destino ya que nadie la escuchaba, motivo por el cual la guerra de Troya sería inevitable.

Su trágico pasado nos revela que nació siendo niño y eligió transformarse en algo que va más allá de ser una niña, su presente destinado nos muestra la necesidad de conseguir dinero intercambiando sus últimas horas de vida. Kassandra se reivindica a través de su amor, un amor libre sin prohibiciones, un amor sexual y terrenal, sin discriminaciones al deseo de amar, Kassandra esperanzada en el futuro nos relata su historia, sus amores, su familia, comparte predicciones a través de sus cartas advirtiéndonos que su tragedia está a punto de renacer

nuevamente. Son los sueños de Kassandra los que dan inicio a esta obra y mientras los grandes autores clásicos Esquilo, Eurípides y Sófocles escribieron historias acerca de múltiples mujeres (Antígona, Electra, Andrómaca,, Hécuba, Helena, Ifigenia, Medea), se olvidaron de la princesa de Troya. Eurípides, cual modus operandi de la sociedad coloca el estigma de la locura en Kassandra, sin embargo es ella quien a través de su locura abre el telón para relatar su verdadera historia. Kassandra es un ser que se mimetiza entre identidades sexuales distantes del paradigma Cis Género, tal y como lo concibe Celia Salerno:

(...) hemos sido testigos de la creación de una protagonista queer o “fuera de la norma” que actualiza al personaje legendario, valiéndose de la exageración del estereotipo de la “loca”, de la simulación, del artificio y de elementos propios de la sensibilidad camp y de lo kitsch, y de cómo la asunción de una corporalidad concebida al margen de la oposición binaria hombre/mujer, masculino/femenino o hetero/homo deviene eje del discurso desde una postura políticamente comprometida. (2021, p. 1)

La violencia como pionera en el accionar social y los prejuicios prevalentes son el resultado del acceso restringido y elitista que proclama la sociedad heteronormativa. En Argentina en el año 2019 se registraron múltiples crímenes por odio, de los cuales el 44% iba dirigido a la orientación sexual y la identidad de género, coexistente con estos crímenes se encuentra la baja calidad de vida en la comunidad trans. Según la CIDH (comisión interamericana de derechos humanos), la expectativa de vida para una persona travestis, transgéneros y queers es de 30 a 35 años, particularmente aquellas mujeres que ejercen trabajo sexual, siendo las más vulnerables. En algunos lugares las estadísticas solo se extienden hasta los 41 años de vida.

Según la agencia Presentes (Periodismo de géneros, diversidad y derechos humanos. Noticias e historias de LGBT) de Argentina: en 2021 Del total de las personas de la comunidad LGBT víctimas de crímenes de odio registrados en 2020, el 84% de los casos (127) corresponden a mujeres trans (travestis, transexuales y transgéneros); en segundo lugar con el 12% (19) se encuentran los varones gays cis; en tercer lugar con el 3% de los casos (4) le siguen las lesbianas; y por último con el 1% (2) los varones trans. Siendo estos crímenes registrados únicamente por El Observatorio de Crímenes de Odio de la FALGBT (Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans). La mayoría de estos sucesos ocurrieron en la vía pública, espacio mayoritariamente accesible donde las trabajadoras trans desempeñan su labor con el mero objetivo de subsistir pero expuesto a los devenires constantes del odio homófobo. Otro dato interesante es que el odio y la marginación no matan únicamente en la vía pública, hay registros que determinan suicidios por parte de integrantes del colectivo trans debido a su estado de precarización, discriminación, etcétera. El suicidio se ha convertido en la segunda causa de muerte de jóvenes, en edades donde contemplan su sexualidad y comienzan a elegir sus propias orientaciones.

Kassandra: My death... Violent death... You understand?... My life is very tragic... A real tragedy... But I have the hope in the future... All the time. (Sergio Blanco, 2018, p. 26).

Kassandra: Mi muerte... Muerte violenta... ¿Entiendes?... Mi vida es muy trágica... Una verdadera tragedia... Pero tengo la esperanza en el futuro... Todo el tiempo." (Blanco, 2018, p. 26).
[Traducción del autor]

En la mitología original Cassandra pierde a sus seres amados debido a la guerra de Troya, y ella muere apuñalada por las manos de Clitemnestra, mítica reina esposa de Agamenón. En la obra de

Blanco la protagonista muere nuevamente pero esta vez por su oficio en un accidente de taxi, algo que ella aún anticipándose con el público y por medio de sus cartas no podía evitar, debido a su ambiciosa necesidad de conseguir dinero. Por lo tanto, el público conoce lo que va a suceder y está pactado antes de que el final llegue, esta situación nos lleva a contemplar que conociendo lo que depara sobre aquellas mujeres Trans que ejercen la prostitución, tenemos como sociedad la oportunidad (aunque con tiempo limitado) de anticiparnos y reescribir ese destino donde el espacio de trabajo de los cuerpos disidentes rompa con el patrón de habitar calles oscuras en búsqueda de la subsistencia.

Kassandra: Yes... I need money... Hace un gesto con sus dos manos . Cash... To eat, to sleep, to smok... To live... (...) (Blanco, 2018, p. 20)

Kassandra: Si... Yo necesito dinero... Hace un gesto con sus dos manos . Efectivo... Para comer, para dormir, para fumar... Para vivir... (...) (Blanco, 2018, p. 20). [Traducción del autor]

El destino de Kassandra se encuentra escrito por una comunidad normativa y heterofóbica que enjuicia, estigmatiza y marginá de manera violenta a lo raro, lo diferente, lo poco normal, ignorando los efectos de dicha violencia y censurando caminos que posibiliten ver el “detrás de”, al otro lado de ó a través de, el panorama de aceptación. Es importante la incorporación de las personas lgbtq+ al ámbito central de lo cotidiano y a la mejora en su calidad de vida, correspondiente en salud, educación, mundo laboral y bienestar del hogar; Esta acción es potencial para minimizar el impacto de odio y dejar de distanciar realidades.

Según Miguel Grijalba Uche:

La heterofobia es el concepto, en términos de Fernando Savater (2007), que explica el sentimiento de temor y odio ante los distintos, los extraños o los forasteros, tratándose de una actitud adaptativa nacida de la mímisis social que nos permite la formación del grupo, la homogeneización de conductas y de juicios así como el encauzamiento de nuestros deseos. Esta imitación se ritualiza por medio de las normas comunitarias que permiten formar uniformidades institucionales de modo que todo cambio será objeto de conflicto con quienes se oponen a la flexibilidad para modificar formas de hacer distintas del ser gregario. El odio ante lo nuevo es la manifestación de heterofobia. (2020, p. 3).

Es claro que el prejuicio sexual es una gran amenaza para el bienestar físico y mental de cualquier persona, estando mayoritariamente expuestas las que difieren de la heteronorma social, de lo establecido por mandatos, religiones, dogmas, estereotipos, sistema de masculinidad, etc.. Inicialmente es factible modelar las normas sociales para así dar forma a propósitos y modelos más inclusivos, permitiéndonos modificar los valores arcaicos y estigmatizantes en búsqueda de descomprimir las estructuras que han tenido amplia vigencia en nuestros cuerpos, conductas, pensamientos y acciones.

La periferia de la sexualidad

A pesar de las múltiples marchas, protestas, mensajes de concientización parece aún no encontrarse (si existiese) la correcta estrategia de comunicación que marque un antes y un después en las ideologías homófobas, es por esto que el paradigma disidente se incorpora a múltiples lugares de transmisión social como lo es el teatro; es aquí donde el carácter de ficción

interpela a través de la crítica expresiva al espectador e impide el ingreso de la violencia realista al espacio.

La clave es entender que el texto expone que todo ocurre en un lugar sórdido, en la periferia de alguna ciudad y de noche, la obra entonces invita al público a visitar esos espacios distantes del cotidiano, donde nos encontramos con personajes como Kassandra, cuerpo disidente que no acostumbramos a ver en las escuelas, supermercados, universidades, o que muy pocas veces vemos a la luz del día, la cual intenta relacionarse con el público amistosamente ofertando cigarrillos.

Según Colque. A, Pavón. L, Lobo. J (2020) Investigadores del Centro de estudio para el desarrollo humano de la Universidad de San Andrés:

La población trans es estructuralmente pobre porque se encuentra sistemáticamente excluida de los sistemas formales de educación, lo que la excluye de los mercados formales e informales de trabajo. Como consecuencia directa de este hecho, el 90% de las mujeres trans subsiste ejerciendo el trabajo sexual (s/p).

Se han estigmatizado los roles que desempeñan en la sociedad integrantes del colectivo trans, reduciendo estos al empleo sexual, la burla y parodia, la histeria, lo inmoral/anormal. Algunas afirmaciones que realiza Cordoba David (2005) en Teoria queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad, refieren a la sexualidad como una construcción social y no un hecho natural, siendo esta sexualidad un espacio político delimitado por un dispositivo normativo que determina sobre los placeres y los cuerpos,

El espacio social así delimitado como sexualidad está hegemónizado por una norma heterosexual que pretende cerrarlo en un todo coherente pero que se ve obligada a producir y definir a sus otros en sus márgenes. La operación hegemónica de estabilización de la sexualidad dentro de los límites de la identidad heterosexual produce por exclusión un espacio de abyección, condensado en la figura de la homosexualidad, que pese a ser exteriorizada por esa operación como el otro absoluto de la identidad heterosexual, no es sino la marca de su límite interno. Homosexualidad y heterosexualidad no son, por lo tanto, entidades separadas o autónomas, sino que responden a un mismo mecanismo de poder, a una relación que las produce a ambas. (p. 62).

Alicia Puleo (1996), por su parte, explica que los mecanismos de poder se encuentran arraigados mayoritariamente a sistemas o complejo de supremacía masculina, que preponderan discurso dominantes; a partir de la intervención del feminismo desentramando estos discursos, se ha podido teorizar el funcionamiento de tales sistemas que rigen en las sociedades y cómo perjudican a las múltiples comunidades que se oponen (p. 2). Resulta necesaria la participación y el accionar de las disidencias en variados contextos de socialización, para contemplar así, una ruptura de los prejuicios establecidos hasta el momento que orbitan sobre sus cuerpos y calidad de vida.

CONCLUSIONES

Este análisis vincula la presencia del colectivo trans con lo dicho y visibilizado en algunos períodos sobre estas comunidades, sin perder de vista el mensaje esclarecedor que las disidencias tienen para aportarnos por medio de recursos textuales y teatrales. El texto de Kassandra permite,

además, establecer paralelismo con sucesos reales que se han difundido por medio de estadísticas.

Parte de la idiosincrasia de Kassandra se encuentra en su vocabulario, un inglés no muy complejo entrelazado con un limitado español, cuya mezcla manifiesta una versatilidad de ambos idiomas donde predomina el inglés, mediante el cual la personaje busca todo el tiempo hacerse entender entre el público, que en su gran mayoría posiblemente solo entienda el español y no se sienta a gusto con el Inglés. Este recurso podría metaforizar que no toda la sociedad entiende lo que significa ser una persona trans y solo muy pocas están dispuestas a contemplar ese entendimiento. A su vez Kassandra busca que las personas del público se conviertan en sus amistades porque en ese vínculo amistoso encuentra el espacio para develar sus secretos y contar su historia. El propósito de Kassandra no es generar espectáculo, ser aceptable o inaceptable, tampoco lucir sus prendas o maquillaje o ser exclusivamente cómica, su propósito es visibilizar cómo acontece y sin poder evitar (lo que ella denomina) su trágica vida.

Kassandra: I speak with you because you are my friend... That's ok?... (*Señalando a un espectador*) You are my friend... Señalando a otro espectador. You are my friend... (*Señalando a otro espectador*) You are my friend... (*Señalando a otro espectador*). You are my boyfriend... (Ríe). I'm sorry... It's a joke... (*Señalando a todos los espectadores*). That's all my friends... That's all folks!... Bugs Bunny!... (Ríe). I'm sorry... I tell you my secret... Only for you... Yes... For me it is very important speak with you... Yes... Tell... Tell my story... Because my story is very complicated (Blanco, 2018, p. 19).

Kassandra: Hablo contigo porque eres mi amigo... ¿Está bien?... (*Señalando a un espectador*) Eres mi amigo... Señalando a otro espectador. Eres mi amigo... (*Señalando a otro espectador*). Eres mi amigo... (*Señalando a otro espectador*). Eres mi novio... (Ríe). Lo siento... Es una broma... (*Señalando a todos los espectadores*) Eso es todo amigos... ¡Eso es todo amigos!... ¡Bugs Bunny!... (Ríe). Lo siento... Te cuento mi secreto... Solo para ti... Sí... Para mí es muy importante hablar contigo... Sí... Contar... Contar mi historia... Porque mi historia es muy complicada" (Blanco, 2018, p. 19). [Traducción del autor]

Con anterioridad al siglo XIX no era posible dialogar de sujetos homosexuales, sino de prácticas homosexuales, desde la perspectiva de Ezequiel Lozano (2015) la época de auge donde proliferan puestas en escenas que abordan la temática disidente surgen a partir de los años 1969, y para principios de los 70' la escena marca un antes y un después en el teatro porteño, confluendo socialmente en un intenso activismo a favor (en ese entonces) de las minorías sexuales. Para los años 90' el Teatro independiente y la escena teatral emprenden una multiplicación de contenidos que normalizan la homosexualidad y a pesar de haber transcurrido decadas hasta el presente, las cifras actuales exponen que aun prevalece el odio heteronormativo. Esto nos lleva a la conclusión de que hoy en día el teatro ha podido ser educador, otorgando visibilización, concientización, acompañamiento y modificando paradigmas establecidos en torno a las disidencias, pero a su vez, poder minimizar el impacto de odio dependerá (más allá de las teatralidades o textualidades), ampliamente de los procesos que encauzen las personas en generar esfuerzos para comprender, aceptar y brindar espacios de escucha para estas disidencias tal y como lo ha podido contemplar el teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

Blanco, S. (2008), Kassandra. Montevideo: Instituto Nacional de Artes Escénicas. Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado de: <https://dramaturgiauruguaya.uy/kassandra/>

Córdoba, D., Sáez, J., Vidarte, P. (Eds.) (2009[2005]). Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. En Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad (pp. 21-66). Madrid. Egales.

Colque. A., Pavón. L, Lobo. J (2020) Población travesti-transgénero en Argentina: Estado de situación frente a la pandemia de Covid 19. (CIUDAD. EDITORIAL) Recuperado de: <https://www.latinamerica.undp.org/content/rblac/es/home/blog/2020/poblacion-travesti-transgenero-en-argentina--estado-de-situacion.html>

Lozano, E. (2015). Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires años 60. Buenos Aires. Biblos.

Puleo, A. (1996). Filosofía y género. Asparkía. Investigación Feminista, (Nº. 6), 7-18. Recuperado de: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1006/914>

Rocha-Buelvas, A., (2015). El riesgo suicida y los significados de las minorías sexuales: un nuevo reto para la salud pública. Revista de la Facultad de Medicina , 63 (3), 537-544.

Grijalba Uche, M. (2020). Heterofobia-Universalidad, nacionalismo-ciudadanía. El pensamiento de Fernando Savater sobre la cuestión nacional. Pensamiento al margen: revista Digital sobre las ideas políticas, (Nº. 13), 89-106.

Salerno C. (2021). Corporalidad, marginalidad y disidencia en Kassandra, de Sergio Blanco. España. Ed. Moderna språk, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

ESCENAS TEATRALES DE LA DISIDENCIA SEXUAL PLATENSE DURANTE LA DÉCADA DEL 2010

Mariano Greco (ETLP)
Mariano_joaquin_3@yahoo.com.ar

RESUMEN

En la última década, la ciudad de La Plata vio nacer un nuevo escenario teatral y performático comprometido con la disidencia sexual y de género, capaz de generar sus propias hipótesis y dar voz a un grupo de actores sociales que se mantuvieron invisibilizadxs dentro de las prácticas artísticas legitimadas. En la investigación se hace un recorrido por las figuras centrales del mismo, y se busca poner en valor a una nueva escena teatral platense, inédita en el campo de la investigación artística local al igual que la ausente calle número 52 del plano de la ciudad.

PALABRAS CLAVE

teatro; performance; queer; teatro argentino; LGBT+; diversidad sexual.

INTRODUCCIÓN

La ciudad de La Plata es reconocida en Argentina como una ciudad de amplio desarrollo artístico y creativo, cuya oferta cultural se extiende en numerosos centros culturales, salas teatrales, museos y espacios públicos. El investigador platense Matías David López (2018) analiza que en la escena cultural local existen diversas prácticas culturales y artísticas que pueden ser definidas como escenarios de la ciudad, habiendo escenas plásticas, musical, danza, así como una teatral. Dichos escenarios son delimitados en circuitos, espacios, prácticas y actores que, si bien son heterogéneos y presentan sus diferencias, comparten ciertas iniciativas e inquietudes (López, 2018). La escena teatral de la ciudad de La Plata se inserta bajo una adscripción identitaria denominada teatro independiente platense (del Mármol, Magri, Sáez, 2017), que define determinados modos de producción y el interés sobre el propio lenguaje artístico (Radice, 2020). Si es posible hablar de un escenario teatral platense, ¿qué sucede con las representaciones de la diversidad sexual? ¿Existe un arte escénico teatral platense comprometido con la disidencia sexual y de género? El estudio del arte dramático con la mirada puesta en las sexualidades disidentes en La Plata es inexistente, nadie lo ha hecho. La ciudad debe tener espectáculos y realizadores que se encuentran en la espera de ser revalorizados y estudiados. Es hora de hablar de ellas, o corremos el riesgo de perderlas mientras se desvanecen como la arena de un reloj.

El arte siempre se posiciona políticamente, y a través de ello es capaz de generar efectos sociales. Desde su propia constitución, el hecho teatral construye una realidad social accordada entre artistas y espectadores, cuestionándose las nociones de realidad, las lógicas de pensamiento, el accionar del Estado y la sociedad, el status quo; formulando la hipótesis de que las situaciones se pueden constituir (Bartís, 2014). Su representación no solo reivindica a quienes han sido negadxs durante tanto tiempo, sino que desnuda el aparato de reproducción de la heteronormatividad y abre líneas de fuga de la heterosexualidad obligatoria.

El corpus empírico de la investigación se compone: de entrevistas con algunxs de lxs artistas mencionadxs, documentos de investigación sobre los espacios y artistas. La investigación se nutre transversalmente de referentes de la teoría queer y estudios de la diversidad sexual en Argentina, con el fin de articular y pensar a los ejemplos mencionados, desde una mirada política que piensa a la sexualidad, la orientación sexual e identidad de género como un constructo cultural no ligado a la naturaleza biológica.

La investigación se organiza en cuatro secciones. La primera describe algunos de los espacios de representación formales, donde se llevaron a cabo algunas de las prácticas artísticas de la disidencia sexual platense en la última década. La segunda hace referencia a ejemplos dentro de la escena teatral platense. La tercera rescata a performers que constituyen prácticas ligadas al arte drag, a la identidad marica o lésbica. Finalmente, la cuarta sección aborda los espacios y encuentros de representación teatral/performática no formales, tales como la Marcha del orgullo, fiestas y carnavales. El presente artículo es una síntesis de dicha investigación, haciendo un recorrido general por la segunda y tercera sección.

TEATRO Y PERFORMANCE SEXUAL DISIDENTE PLATENSE

El colectivo Teatro del Vómito cuenta con varias obras estrenadas y la publicación de cuatro libros de texto dramático publicados por Malisia Editorial. Los personajes de su teatro vomitan emociones, dolor, erotismo, malestar o crueldad, al igual que su autor Carlos Hilbck, que

considera que él también vomita a través de su teatro. *Eltuyo* tuvo dos puestas diferentes en la ciudad de La Plata, ambas en el año 2018, una con dirección de Carlos Hilbck y otra a cargo de Rezo Szeinfeld. Desde una temporalidad regresiva, se observan tres personajes (Yo de 30 años, Tú de 25 años, y Él de 18 años). Al final de la obra se descubre que el adolescente se suicidó, y que los personajes que aparecieron previamente son fantasmas de la persona que nunca llegó a ser. Habla de la homosexualidad, el hostigamiento y el planteo entre vivir de actor o ser abogado. *Eltuyo* es una obra que difícilmente pueda ser separada de su autor:

Yo, Carlos, soy actor y abogado, construí muchas cosas mal, sufrió mucha homofobia en mi trabajo de la administración pública, enfermé, quise morir, y acá estoy, vivo, construyendo mis sueños, viendo mis sueños construidos en la generosidad y talento de todos los que hacemos Teatro del Vómito (Carlos Hilbck en Tierno R., 2017).

Coven Teatro (creado por Nicolás Rosas) construyó una identidad propia en La Plata, recurriendo a textos clásicos del arte dramático y utilizando procedimientos recurrentes como el travestismo. Encontraban en esas obras clásicas un material subversivo, crítico, violento y sexual, que requería ser retomado desde otra dimensión. “Cuando abordé esos textos, los abordé con la intención de visibilizar algo sobre mi propia sexualidad, sobre las identidades y la diversidad, sobre salir desde una pregunta, que yo me venía haciendo, sobre la ausencia (en el teatro) de personas como yo” (Entrevista a Nicolás Rosas, 24 de agosto de 2020). La primera obra del grupo fue *Lo inefable o la casa de Bernarda Alba* (2011-2013), que contó con un elenco de varones y una sola mujer en el papel de Adela. La elección de personajes femeninos en cuerpos de hombres era por la represión, la falta de libertad sexual, y la pérdida energética y pasional. Nicolás Rosas recuerda que muchxs espectadores recordaban historias personales, en relación a sus madres y abuelas, del autoritarismo y la violencia que vivían en sus hogares, de cómo las mujeres de sus familias habían reproducido lógicas que eran machista y que provenían del propio sometimiento vivido.

Como rescata Gustavo Radice (2016) en la ciudad de La Plata, la reescritura y cita de obras canónicas se estableció como un nuevo paradigma estético, un nuevo mecanismo discursivo de apropiación que permite su resignificación, que deriva en nuevas formas de producción de acontecimientos escénicos y corre el límite hacia nuevas posibilidades escénicas, sin reproducir de manera arqueológica los textos clásicos. El grupo Teatro Coven resignificó en sus obras algo que los textos originales y la institución teatro les había negado mucho tiempo.

¿Por qué seremos tan hermosas?, dirigida por Laura Valencia y con la actuación de Eduardo Spinolla, retoma la poesía homónima de Néstor Perlóngher. La poesía es un texto que funciona a modo de cuestionamiento, cruzándose la diversidad, la perspectiva de género, la forma de vivir el amor y el placer. El poema, enunciado desde un hablante colectivo, muestra a una marica escandalosa, desestabilizadora de la normalización de los sujetos homosexuales. Los escritos de Néstor Perlóngher siempre se colocan en el bando de la marginalidad y habla de un “devenir homosexual”, uno de los tantos devenires que habla el autor argentino, por el cual se toma conciencia de la propia identidad y se torna subversiva respecto a las exclusiones y jerarquías del mundo heterosexual capitalista. Por qué seremos tan hermosas trasgredire el orden heterosexual y revaloriza el lugar de la marica, espacio de marginalidad y de traición al movimiento homosexual de clase media que fue la figura de visibilidad política del activismo sexual disidente de los años 1980, fundando un orden disciplinario de los cuerpos y las subjetividades homosexuales (Davis, 2012).

Trans-pórtarte (2013) fue un biodrama sobre identidades trans dirigido por Jazmín García Sathicq, construido a partir de las historias de vida y las necesidades de la comunidad trans. Tenía como propósito visibilidad a estas identidades y “generar un movimiento que nos corra del lugar de la otredad para producir cercanía, contacto, vínculo y posicionamiento respecto a la defensa de la igualdad de derechos y oportunidades” (entrevista a Jazmín García Sathicq, 12 de octubre de 2020). La obra hablaba de los devenires identitarios, corriéndose del binomio hombre-mujer, de la auto-percepción y el derecho al propio cuerpo, de la transfobia en la sociedad, la militancia por la igualdad de derechos, y la lucha por la despatologización en el listado de patologías de la Organización Mundial de la Salud. Se estrenó en el espacio TAE (Escuela y Espacio de Arte y Oficios) del Teatro Argentino de La Plata (51 e/ 9 y 10), siendo la única obra dentro del teatro oficial con temática sexual disidente en este periodo. La decisión de Jazmín García Sathicq de elegir actuantes cuya identidad era la misma que les personajes de la obra es una elección política que resulta importante valorizarla, sobre todo a inicios de la década del 2010, cuando las discusiones en base al tema no estaban tan instaladas como en la actualidad.

El Ciclo *Indómitas* es un evento teatral performático de la ciudad de La Plata que inició en el año 2018 y se volvió un obligado de la agenda cultural disidente y feminista platense. Bajo la premisa “Nos quieren como musas porque nos temen como artistas”, es un ciclo teatral que mezcla lo teatral con la performance, la poesía, la danza y la música, siempre desde una perspectiva de género. El proyecto fue una iniciativa en respuesta a un circuito teatral platense que se mostraba progresista, pero guardaba por dentro comportamientos y lógicas machistas. Originalmente se llamaban *Mujeres Indómitas*, pero dicho nombre se cambió a *Indómitas* al reflexionar sobre la diversidad de identidades dentro del grupo.

Cada evento del Ciclo *Indómitas* se presenta bajo un disparador, las celebraciones y rituales sociales, buscando parodiar las situaciones propias de esos ritos, los aspectos socioculturales que se construyen en esos espacios y los cuales el grupo cuestiona y repudia. *Indómitas* es militado por sus integrantes, como un medio de cuestionamiento de la realidad y de lo establecido, como el generador de espacios de integración.

La Drag Fiesta nació en la ciudad de La Plata en el año 2015 como un evento nocturno pensando como una fiesta activista, en respuesta a la falta de espacios dentro de la ciudad de La Plata que no repitan lógicas cis-heterosexuales, y desde la creación de un espacio que garantice el trabajo para lxs artistas de la disidencia sexual de la región.

El rol del artista drag es político; cuando Judith Butler (1998) habla de un régimen heteronormativo que regula la performatividad del género, no indica que todas las personas se limitan a reproducir el guion social establecido sin producir rupturas; los sujetos sociales pueden producir fallas, y correrse del patrón cultural. Al igual que un guión dramático, los actores sociales perfomatean ese guion social de distintas maneras, con la posibilidad de dejarlo de lado e improvisar. Los artistas que hacen drag alteran dicho patrón cultural, y lo ponen en evidencia cuando se muestra sobre un escenario.

El drag muchas veces tiene este factor de molestia, de que tiene que molestarte, que tiene que hacer algo que te confronte, y no necesariamente violentamente, pero sí que sea un arte muy confrontativo, que te pone muchas preguntas encima (...) que después cada quien va a responder. Esa es una de las cosas más interesantes, hablando del espacio de militancia. El drag viene acá a molestar, a ser políticamente incorrecto, a hacer algo nuevo o a recrear tu cuerpo, a recrear tu manera de verte. (Entrevista a Color, 10 de octubre de 2020).

Color, una de las organizadoras y artista drag de la fiesta, define a su arte como la performance del género, incorporando a su personaje un tinte folclórico, género musical que la acompaña de toda la vida, si bien reconoce que su drag se encuentra mutando constantemente, en reflejo de su propia identidad que reconoce como fluida. Color piensa que la actualidad demostró que no existe una sola feminidad, y eso la llevó a buscar referentes que no se encasillen en una mirada cis-género, observando qué hacen las personas no binarias, las feminidades travestis y trans.

La Toni (Toni Domínguez) es otra drag que fue parte de algunas ediciones de la fiesta. Su arte, en forma de participación política y de lucha militante, lo relaciona con un proceso de descubrimiento personal, de transmutar identidades, de expresar aquello que no lograba concluir en otros espacios.

Muchas de mis fantasías de niña, y todo lo que imaginaba viviendo en medio del campo, y todo lo que quería ser, se está concretando en mi drag. Mucho del drag vino a ponerle nombre a mis sueños y a mis deseos, a mis anhelos de la infancia. (...) El drag es eso, ese recoveco, ese rincón de libertad, de expresión, de ponerle nombre y colores a cosas que pensas, que soñas, que crees, que querés materializar, sobretodo... y tener las herramientas para hacerlo, es una de las conclusiones que llegué. (...) El poder hacer drag, o cualquier expresión artística que quieras llevar adelante, creo que es (...) tener las herramientas y la creatividad de llevar adelante tus fantasías. Ese es el gran placer, ver materializado todo eso que soñaste. (Entrevista a la Drag Queen La Toni, 10 de octubre de 2020).

La bailarina y performer Paloma Ardeti considera que Ixs artistas componen desde la propia identidad, por lo que le resulta difícil separar el lesbianismo de sus prácticas artísticas. Pero la identidad, según ella, es una serie de composiciones y de aspectos que involucran una gran cantidad de matices, que incluyen todo lo vivenciado a lo largo del tiempo y de los distintos espacios transitados. “Esto no quiere decir que yo decida hacer obras con temática específicamente queer, pero desde ya, mi base, mi material, mi universo imaginario de dónde puedo sacar ideas, está condicionado por mi filosofía, mi existencia, y mi ética tortillera” afirma Paloma Ardeti (entrevistada el día 15 de octubre de 2020). *LUNSESLO: Lo uno no se explica sin lo otro* (2018) fue una obra que incluía preguntas sobre el feminismo y la identidad. A través del movimiento y el grito, Paloma se hacía preguntas referidas al género, al binarismo, al ser mujer. Otra performer que transita su identidad lesbica a través del arte es Luciana Campilongo. En sus performances busca unir sus intersecciones: migrante, latino, bruja. En la performance *Deolinda* (2018) retoma a la figura mítica-pagana de la difunta correa, proveniente del norte argentino. En contra del mito que se había adentrado al desierto en busca de su marido, la relaciona con Martina Chapanay, una guerrillera de las guerras civiles argentinas, hija de un cacique huarpe. En ese cruce pensó una historia de amor que las unía. Otro de los rituales fue la invocación a Lohana Berkins, activista y escritora trans argentina, a través de una performance que retoma su voz y la regresa al plano físico por unos instantes.

Ale Pa es una poeta, performer, drag queen, escritora y docente marica, que empezó a desarrollar prácticas artísticas dentro de espacios de militancia, en marchas del orgullo o La Drag Fiesta. No le interesan las categorías en las prácticas artísticas, moviéndose entre distintas disciplinas y generando hibridaciones. En el año 2019 presentó *La Impaciencia* en la bienal del Centro de Arte de la UNLP (48 e/ 6 y 7), investigando la relación mariconería-albañilería. Su padre era albañil, y el oficio lo aprendió junto a él en Punta Alta, su pueblo de origen. Al venir de un estrato social pobre, tuve experiencias muy distintas al de un homosexual de ciudad, comprendiendo que el trabajo de

albañil estaba vinculado a la performatividad de género masculina, que contrarrestaba con lo femenino de identificarse como marica. Las inquietudes entre el ser marica y el ser albañil lo llevaron a pensar si podía haber una relación entre ambos mundos; lo obrero, la albañilería, la masculinidad, la marica pobre, la feminidad. Llegó a la conclusión de que ambos mundos tienen que ver con los privilegios de clase, y que, sin embargo, se podía ser ambos.

La Liga de Combate Marika es un evento performático, que arrancó como grupo de entrenamiento y autodefensa del gimnasio marica perteneciente a Laberinto Casa Club, para maricas, lesbianas, identidades trans y mujeres, y que derivó en un show en que entra lo performático y la putez, alejado de los gimnasios que excluyen a la disidencia. Para el evento los participantes se montan y piensan a sus personajes desde el travestismo, pensando otra manera de hacer boxeo y kick boxing, en contraposición a los grandes negocios que menoscapiendo el lugar de las mujeres y las disidencias en sus competencias.

En los unipersonales de Alberto Bassi, se acompaña de dos músicos, canta, narra, actúa y baila mientras habla con el público y revela algunas de sus fantasías y anécdotas de vida. Comenzó a actuar en el inicio de la democracia, a los 18 años, desde entonces, se mantuvo activo dentro de la agenda cultural platense, presentando sus shows en bares y centros culturales, siempre con un estilo provocador y sexual, de alto contenido erótico, despojándose de la idea de belleza hegemónica que prevalece dentro de la comunidad homosexual. Al romper los estereotipos gais, resalta la fealdad y lo escatológico de la identidad marica no hegemónica, encontrando en ese lugar una belleza que parecía inexistente. El objeto sexual de sus canciones y monólogos, de alto contenido erótico homosexual, se convierte en algo más profundo que el que narra, capaz de lograr la identificación en espectadores que no son parte de la diversidad sexual, ya que el mensaje y el sentimiento que comparte es universal y no subyacente a una sola identidad.

Pienso que lo que hago en el escenario y en mi vida es ir en pos de la libertad. De la libertad en todo sentido, de la libertad interior, de la libertad sexual, de la libertad con el otro. Esa es mi búsqueda. Yo trato de transmitir la liberación absoluta de las sensaciones del cuerpo, de la sexualidad, de la masturbación, de acariciarle el cuerpo desnudo al otro, de succionarlo, de ser feliz con eso, de que el otro sea feliz. (Alberto Bassi en Di Paoli, 2011)

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la disidencia sexual dentro de la ciudad de La Plata todavía está lejos de instalarse como otra de las caras que la construyen. De los ejemplos mencionados, solo una de ellas fue parte del circuito teatral oficial platense, evidenciando un retraso por parte del estado para promover un arte dramático que refleje al abanico de diversidades que transitan por su ciudad. Teniendo en cuenta el gran número de obras que giran por el circuito teatral platense, los ejemplos son pocos: El teatro de la sexualidad disidente tiene poca presencia en la escena teatral platense. En cambio, hay un crecimiento por parte de los centros culturales, variétés, fiestas, encuentros, arte performático que abren el espacio para la representación de artistas disidentes de la región. Expresiones surgidas, además, desde las mismas voces de quienes vivencian el ser disidentes del régimen heterosexual patriarcal. Podríamos afirmar que la teatralidad comprometida con la diversidad sexual y de género transita por una nueva escena teatral platense, en espacios no institucionalizados del arte y el teatro, y con pocas excepciones dentro de la escena teatral platense. Todos esos trabajos nacen de proyectos y espacios autogestivos, en

el que compartir la práctica artística y generar espacios de discusión son más importantes que la búsqueda de un sustento económico. No porque no estén interesadxs en recibir una remuneración económica, sino que la necesidad del hacer artístico y de la expresión es más importante que ello.

El surgimiento del nuevo escenario teatral es parte de un camino construido por años de militancia y de visibilidad. De recorridos que no comenzaron en el arte, sino en la calle, en los debates entre pares, en las movilizaciones y actos de protestas, en los intentos sin aprobarse de las leyes de matrimonio igualitario y de género, en la aprobación de dichas leyes, en el habitar las academias e instituciones, en el acto de compartir con las comunidades disidentes de América Latina, en mirar lo que pasaba en el mundo para re-pensarlo y planificarlo dentro de nuestro país. De quienes no aguantaron más esconderse en los armarios del hogar, de la academia, del arte, de las instituciones educativas.

Hacer teatro y performance como disidencia sexual, desde el lugar de un sujeto marginal y divergente de la heterosexualidad obligatoria, es un acto de reivindicación política que supone entenderse como sujeto de conocimiento, de militar que las experiencias, los espacios habitados, son objetos que suponen una re-definición de los marcos de la sociedad y de los saberes obligados a aceptar, espacios que negaron la existencia disidente. Hay algo que, como sexualidades diversas, hay que aportar, para cuestionar o incluso derribar, y con ese acto re-modelar o crear desde cero todo lo previamente. Un conocimiento vengativo que se encamina desde el agotamiento, desde la rabia y el llanto, pero que se reformula en un sendero militado por el amor, el respeto, el deseo y las ganas de poder vivir como queramos.

La ciudad de La Plata sufre de un problema satelital. Demasiado cerca de Buenos Aires como para pensarse sola. Constantemente vinculada a ella, que permite sus viajes regulares, pero demasiado cerca para alejarse, para dejarse vagar sola por el resto del sistema y así poder hablar de lo propiamente platense. No para desmerecer esos vínculos que nutren al teatro, sino para terminar de definir una identidad propia, con las identidades que la transitan. ¿Qué tiene la disidencia sexual platense para contar? no solamente en su discurso, si no en las decisiones estéticas y formales del arte. ¿Cómo se elige contar las experiencias, las violencias, los futuros proyectados, los impulsos alojados en el cuerpo libido? ¿Qué tiene que decir la disidencia sexual del propio lenguaje artístico?

El estudio del arte disidente pone a flote esas prácticas y hace visibles a quienes las realiza. Hablar de arte e identidad disidente es hablar por las víctimas del régimen heteropatriarcal, por lxs compañerxs víctimas del homo-trans-odio de nuestra ciudad; por José Zalazar Marutano (asesinado en Florencio Varela el año 2011), por La Moma (hallada muerta en el año 2011), por Brandy Bardales Sangana (muerta en el año 2017, por abandono de parte de la policía en medio de un procedimiento en su casa, mirando para otro lado cuando acontecía el estado de convulsión que estaba pasando), por Damaris Becerra Jurado (víctima de la violencia del sistema penitenciario cuando se le negó el tratamiento a una enfermedad crónica, año 2017), por Pamela Macedo (víctima del abandono por parte del sistema penitenciario, año 2017), por Angie Velazques (otra víctima del sistema penitenciario, año 2017), por Sabrina Nicole Urquiaga (murió por depresión en su casa, año 2017, doblemente fallecida cuando no respetaron su nombre e identidad en el certificado de defunción), por La Chicho (asesinada en el 2019).

Porque creo que la disidencia sexual cuando es visible, pública, nos sana. Nos ayuda a construir memorias cuiradas colectivas y memorias personales de lo borrado, lo amputado, recuerdos que

enuncian sobre el silencio de un pasado que no nos quiso vivas y desobedientes. [...] Porque las disidencias sexuales somos visibles en muchos espacios y parece que ciertas formas de hablar, de escribir, de moverse en una sociedad [...] a muchas de esas personas discriminadoras y prejuiciosas les da mucho odio y pánico. A mí me gusta pensar ese pánico como miedo a que se descubra que detrás de todo ese odio no hay nada. Y ahí tenemos algo que nos mueve, porque del lado de las disidencias sexuales hay placer, goce, ganas de escribir, de leer y de abrirlas y dilatarnos como ese primer día que pudimos hablar y enunciar. Porque de algo sí estoy segura, de que sea como sea ya no hay posibilidad de volver a callarnos (Saxe, 2019: 11).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Ardeti, P. (7 de agosto, 2020). Existencias Lesbianas - Ciclo de Entrevistas #3. Federación Argentina LGBT (FALGBT). <https://www.facebook.com/FALGBT/videos/401619897483540>.
- Basualdo, K. (2017). Tan impulsivo como la indignación. Sobre el libro «Teatro del Vómito 2» de Carlos Hilck. La escena está servida. <http://laescenaestaservida.com.ar/tan-impulsivo-como-la-indignacion/>.
- Bartis, R. (2014). Lo poético como acontecimiento político. En *Cuadernos de Picadero*, (27), 20-34.
- Di Paoli, A. (16 de septiembre, 2011). Feo, sucio y malo. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2124-2011-09-16.html>.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa*. Paidós Ibérica.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En *Debate Feminista*, (8), 296-314.
- Davis, F. (8 de noviembre, 2012). Devenir "loca": La micropolítica deseante de Néstor Perlongher. En *Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte contemporáneo* <http://micropoliticadesobedienciasexualarte.blogspot.com/2012/11/devenir-loca.html>.
- de Lauretis, T. (1989). *Tecnología del género*. Macmillan Press.
- del Mármol, M; Magri, G.; Sáez, M. (2017). Acá todos somos independientes. *El Genio Maligno*, 20, 44-64.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II*. Atuel.
- Enrico, J (2019). Alteraciones del pulso de la vida: val flores y la pregunta por el sexo en el espacio público educativo. Alfilo. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/alteraciones-del-pulso-de-la-vida-val-flores-y-la-pregunta-por-el-sexo-en-el-espacio-publico-educativo/>
- Kolesnicov, P (5 de julio, 2019). Tarde de sexo (en) público en un museo de La Plata. Clarín https://www.clarin.com/cultura/sexo-publico-museo-plata_o_B93PDFled.html.
- Lescano, A. (2019). *La persecución penal a travestis y mujeres trans en la “zona roja” de la ciudad de La Plata*. [Trabajo Final Integrador de Especialización, Universidad Nacional de La Plata].

López, M. D. (2019). Construir la escena local. Apuestas y prácticas en las artes visuales de la ciudad de La Plata. En *Calle 14*, (13), 14, 454-468.

Radice, G. (2016). La reescritura y la cita en el teatro platense: Donnantuoni, Catani y Sánchez. En *Telón de fondo*, (24), 155-162.

Radice, G. (14 de octubre, 2020). Aquello que resuena en el interior del teatro independiente. *Plataforma de teatro performático.*
<https://plataformadeteatropfomatico.wordpress.com/2020/10/14/aquello-que-resuena-en-el-interior-del-teatro-independiente-platense/>

Saxe, F. (2019). Hacia un cuerpo marica: una reflexión situada sobre investigación, memoria queer/cuir, infancia sexo-disidente y trols. *Aletheia*, (10), 19.

Sidoti, M. (15 de septiembre, 2019). Guantes, máscaras y pelea: qué es y cómo funciona la primera "Liga Marika de Combate" de la ciudad. *0221.com.ar.*
<https://www.0221.com.ar/nota/2019-9-15-7-39-0-guantes-mascaras-y-pelea-que-es-y-como-funciona-la-primera-liga-marika-de-combate-de-la-ciudad.>

Tierno, R. (2017). Teatro del Vómito: Espero un teatro que se entienda, que todos entiendan". *El Pasajero.*

<http://www.revistaelpasajero.com.ar/index.php/cine-y-teatro/989-teatro-del-vomito-espero-un-teatro-que-se-entienda-que-todos-entiendan>

LA PERFORMATIVIDAD DEL CUERPO MONTADO LAZOS AFECTIVOS EN TRABESTIA

Pilar Alfaro (IIEAC / UNA)
alfaropilar2000@yahoo.com.ar

RESUMEN

En esta investigación, se repiensan y cuestionan los modos de legitimación de las prácticas artísticas y de lxs actorxs de la cultura mediante el estudio del caso de una fiesta *drag* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires llamada Trabestia. Asimismo, se analiza esta fiesta como un caso de construcción artística comunitaria a partir de los modos relationales y afectivos queer.

La metodología aplicada tiene como base teórica los estudios queer (Paul B. Preciado, 2002; Judith Butler, 2006; y José Esteban Muñoz, 2019) y la teoría travesti latinoamericana (Marlene Wayar, 2019). A su vez, se entiende el entrecruzamiento de estos estudios con los estudios de performance en base a lo elaborado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019) sobre los efectos que produce en el cuerpo. A esto, se le suman los análisis de André Lepecki (2008; 2016; 2019 [2017]) sobre los efectos políticos de la performance. Por último, se toma lo desarrollado por Eleonora Fabião (2019 [2011]) en torno a la precariedad de la performance para vincular la práctica del *drag* con el circuito contemporáneo del arte.

PALABRAS CLAVE

drag; performance; queer; LGBTIQ+; fiesta nocturna

TRABESTIA

En esta investigación, se repensarán y cuestionarán los modos de legitimación de las prácticas artísticas y de lxs actorxs de la cultura mediante el estudio del caso de una fiesta *drag* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires llamada Trabestia. Para ello, se analizarán los posibles cruces entre los estudios de performance art, la teoría queer, la teoría travesti latinoamericana y la práctica artística del *drag*. Asimismo, se analizará la fiesta Trabestia como un caso de construcción artística comunitaria a partir de los modos relationales y afectivos queer.

Entonces, para la investigación doctoral que desarrollo acerca de la fiesta Trabestia me baso en la siguiente hipótesis:

Es posible abordar la práctica del *drag* a través de un marco artístico contemporáneo e interdisciplinario en el que se vinculan los estudios de performance art, la teoría queer y la teoría travesti, teniendo como base de análisis al cuerpo de lxs performers.

Trabestia fue creada en el año 2016 por Le Brujx y la Santa María, pareja de artistas *drags* argentinxs. Con los años, se sumaron lxs otrxs miembrxs del staff: Lest Skeleton, Valentín Gemelli y Asia Argenta. Desde el inicio, su premisa fue crear un espacio seguro en el que lxs performers y el público se sintieran a gusto, necesidad que surgió debido a la falta de sitios LGBTIQ+ en donde se respetaran los cuerpos e identidades trans, travestis y *drags*. Al mismo tiempo, en muchos bares y fiestas LGBTIQ+ donde suceden estas prácticas, lxs *drags* son vistxs puramente como parte del fondo del espacio, como si se tratara de un “decorado”, lo cual deviene en la precarización laboral de lxs performers *drag*, y en la consecuente invisibilidad de sus intervenciones en tanto acontecimiento artístico en el campo cultural porteño.

Como antecedente de las fiestas de Trabestia, se puede mencionar el Festival Nacional de Arte Transformista (FENAT) que, en sus dos ediciones (2016 y 2017), abordó la práctica del *drag* en Argentina. Este festival nucleaba las áreas de teatro, danza, performances, música, arte audiovisual, talleres y mesas temáticas, y se proponía como un espacio de encuentro, inclusión, visibilización y reivindicación de lxs artistas transformistas de todo el país. Este festival es clave para el entendimiento de los orígenes de Trabestia, ya que en él se conocieron el actual productor de la fiesta y sus fundadoras. Allí se fundaron las bases en las que la fiesta Trabestia se apoya y se ideó la creación del primer club *drag* hecho por *drags* y para *drags*.

Uno de los factores a tener en cuenta para el análisis de esta práctica es la falta de reconocimiento de lxs performers *drag* en los circuitos artísticos ya que, al tratarse de una práctica liminal, resulta muy difícil calificarla dentro de los géneros institucionales del arte. Sin embargo, es interesante analizar el hecho de que lxs *drags* no se encuentran dentro de los circuitos de circulación artística institucionalizados, pero sí, desde hace cinco años, se lxs invita a formar parte de charlas o eventos puntuales y efímeros, es decir, logran ingresar a las instituciones momentáneamente. Asimismo, es una práctica que no se imparte en las instituciones de educación artística, por lo tanto, sus saberes se transmiten de performer en performer, sin contar con instancias de formación formal. Al tiempo que, esta falta de institucionalización incide en la precarización laboral a la que se ven expuestxs, por lo que estas intervenciones se inscriben en los bordes del campo cultural. Como también, repercute en la dificultad que implica la inclusión de esta práctica en un tarifario, ya que esto, por un lado, lograría regular el trabajo de lxs performers *drag*, pero, por el otro, haría que los boliches y bares dejen de contratar a estxs performers debido al incremento de sus tarifas laborales.

Por su parte, Trabestia es un espacio único que sacia la necesidad de reunirse a disfrutar. Cada fecha de la fiesta tiene una consigna temática en la que se invita a lxs participantes a “montarse” para la ocasión. Además, cabe aclarar que las fechas no se realizan todas las semanas, sino cuando el tiempo y el dinero de la organización lo dispone, ya que una de las premisas de Trabestia siempre fue la paga digna y equitativa de todxs lxs trabajadorxs. Esta cuestión hace que el público aguarde expectante el anuncio de las fechas de las fiestas, que se realizaron desde el 2016 a 2019, y luego, debido a la pandemia de COVID-19 se interrumpieron hasta agosto del 2021 cuando se realizó una nueva fecha. Todas estas razones colaboraron a la construcción de un público altamente leal a la fiesta, lo cual generó una especie de familia que respeta y cuida el espacio que tanto aman.

Comprendiones y alcances de la práctica drag

En el pasado, se ha catalogado al *drag* como una práctica llevada a cabo exclusivamente por hombres cisgénero homosexuales. Sin embargo, existen numerosos archivos históricos —registros fílmicos, fotográficos y periodísticos de Latinoamérica— que demuestran la presencia de la comunidad trans, travesti y no binaria en el *drag*. Asimismo, hay casos de bares de lesbianas que se reunían a realizar *drag* masculino. Sin embargo, es de gran importancia aclarar que cualquier persona, independientemente de su identidad de género o su orientación sexual, puede realizar *drag*, dado que no se trata de una práctica exclusiva a un único sector de la comunidad LGBTQ+.

En la actualidad, esta práctica reúne una gran cantidad de representaciones de género, no solo de sus participantes, sino también de las identidades que estxs performers adquieren a partir del montaje o truaje, entendido por Marlene Wayar en *Diccionario Travesti de la T a la T* como “esas técnicas, prácticas y costumbres que hacen a performatear la expresión de género” (2019, p. 71). A su vez, en la Argentina, se puede observar una revalorización de expresiones más androginas y “mostras” (que refiere a una estética e identidad exacerbada visualmente, que roza lo kitsch y lo grotesco. También, puede hacer referencia a una hiperbolización de la figura femenina) dentro del campo del *drag*.

Otro de los factores que enmarcan al análisis de esta fiesta es la cuestión de la nocturnidad, entendida como ese momento de la jornada en el que se habilitan ciertos comportamientos sociales que durante el día no se pueden realizar. Las fiestas y la noche son espacios en los que los cuerpos actúan de manera diferente, y ciertas identidades pueden transitar libremente sin ser juzgadas. No obstante, en esta investigación no se idealizará a la noche, ya que se la entiende también como un momento lleno de consumos problemáticos y grandes momentos de violencia. Por otro lado, es importante que ciertas prácticas e identidades no queden relegadas a la noche, por lo que se intentará contribuir a la revalorización y al orgullo que ellas implican.

Marco teórico

Esta investigación tiene como base teórica los estudios sobre la performatividad de género realizados por Butler y Preciado, los cuales intentan romper con el esquema binario de género y se oponen a pensar al género como un fenómeno puramente basado en la biología y en la genitalidad. Por su parte, Preciado elabora su teoría de la contra-sexualidad basándose en los desarrollos de Foucault sobre la contra-producción —es decir, la producción de formas de

placer-saber alternativas a la sexualidad moderna—. Es desde este punto de la contra-producción que analizo la práctica del *drag*.

Otro autor clave es José Esteban Muñoz (2020 [2009]), quien propone imaginar otro modo de existir en el mundo y en el tiempo mediante sus estudios sobre lo queer. De esta forma, desarrolla su teoría alrededor de la idea de las utopías concretas de Ernst Bloch. Este tipo de utopías están relacionadas con luchas históricamente situadas y con colectividades actualizadas o potenciales, aunque también pueden ser pensadas como una ensoñación, dado que son el territorio de una esperanza inteligente. De este modo, plantea el término “utopía queer”. Muñoz en *Utopía Queer: el entonces y el allí de la futuridad antinormativa* (2020 [2009]) se opone a lo que él mismo denomina “tiempo hetero-lineal”—es decir, un tiempo que se basa solamente en el aquí y ahora, sin la posibilidad de imaginar una futuridad— y sostiene que lo utópico es un impulso que se ve en la vida cotidiana y que debe ser entrevisto como algo más allá de la transacción cotidiana del capitalismo heteronormativo. El autor se refiere a una temporalidad que no se basa en una interpretación cronológica del tiempo, sino que alude a un presente en el que, gracias a gestos utópicos —es decir, gestos o marcas reconocibles en distintas prácticas o acciones llevadas a cabo por personas queer—, se suspende el tiempo y se vislumbra cierta futuridad.

Para el análisis de este caso, es igualmente importante prestar atención a la producción de conocimiento basada en la militancia de la comunidad travesti/trans del país. En *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena* (2019) y *Diccionario Travestis de la T a la T* (2019), Marlene Wayar realiza una historización por las luchas y dolores que han pasado las personas travestis y trans en Argentina. En ambos libros, la autora recupera la memoria de sus compañeras de lucha y toma de base a las infancias como motor para repensar los modos de existir — y no solamente de resistir— en una sociedad que no es tan amable con todas las vidas.

Una de las particularidades de la práctica del *drag* es su esencia netamente política, dado que sus performers ponen en tela de juicio los preceptos sociales binarios y patriarcales que configuran socialmente al género como algo que está dado por la asignación establecida en el nacimiento basada en la genitalidad de la persona sobre la cual se deberá llevar a cabo la performatividad correspondiente (masculino/femenino, hombre/mujer) a lo largo de su vida. De este modo, pienso metodológicamente en los cuerpos de lxs performers *drag* como espacios de afectación y transformación política.

Además, tomo lo desarrollado por José Esteban Muñoz (2020 [2009]) sobre el disfrute en comunidad y la construcción comunitaria queer, apoyada en el sostén militante de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones. De esta manera, analizo los modos en que Trabestia construye un cierto tipo de familiaridad basada en lazos afectivos y relaciones queer, asentada en la producción comunitaria de espacios por fuera de los circuitos productivos habituales del arte.

Asimismo, entiendo el entrecruzamiento de los estudios hechos sobre la performatividad de género con los estudios de performance en base a lo que Hang y Muñoz (2019) en *El tiempo es lo único que tenemos; Actualidad de las artes performativas* denominan “hacer cuerpo”, es decir, un proceso sensible y susceptible a las fuerzas del acontecimiento, con la capacidad de generar efectos y afectos, cambiar las formas o los modos establecidos y proponer –al menos temporalmente– pequeños espacios de libertad. Al respecto se agrega lo que señala Wayar sobre la sabiduría del cuerpo:

Siempre tenemos que volver al cuerpo. Qué hace un cuerpo después de comer: se pone a digerir, depura, transpira, se caga y ahí vuelve a tener una energía que distribuye para lo que sea. De esa manera creo que tenemos que tener la posibilidad de vomitar y cagarnos. Es poder manifestar nuestro agravio, saber que estamos todas en la mismas y ahí poder convertir el encuentro que tiene que ver con la fiesta, con el placer que ser un encuentro... (2019, p. 105).

Esta interrelación entre género y performance también puede pensarse desde la óptica de Phelan en *Unmarked. The Politics of Performance* (1993) y de Lepecki en *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2008), en *Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín* (2016) y en *Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea* (en Hang y Muñoz. 2019 [2017]) sobre los efectos políticos de la performance, donde se produce una interferencia sobre el tiempo mercantilizable y megaproductivo del capitalismo financiero neoliberal avanzado. A su vez, esta interrupción se relaciona con el concepto de futuridad (Muñoz, 2020 [2009]), en donde ciertos gestos queer interrumpen el tiempo hetero-lineal. Siguiendo a Lepecki en *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, se tomará para el análisis de la práctica del *drag* la noción de “proceso de subjetivación”, es decir, la producción de un modo de existencia en donde la subjetividad es entendida como “...un poder realizativo (performativo), como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada” (2008, p.25).

Asimismo, para vincular la práctica del *drag* con el circuito contemporáneo del arte, se tomará lo elaborado por Fabião (2019 [2011]) en torno a la precariedad de la performance. Esta teoría también cuestiona el modo en el que se ha tomado al performance art, arrojándolo por fuera del cuadro de las políticas culturales, casi siempre considerado a partir de preconceptos y tratado como una moda pasajera o una práctica inconsecuente, suceso que también se despliega cuando se trata de analizar a la práctica del *drag*. Su objetivo es que “...la performance deje de ser la enigmática (y a veces estigmatizada) prima pobre de las artes...” (Fabião en Hang y Muñoz. 2019, p. 30). A su vez, sostiene que la performance se mantiene en el espacio liminal entre arte y no arte, y que a esta le interesa el acto psicofísico de experimentar y no la naturaleza del ser. Su abordaje no es ontológico, sino performativo (2019, p.38). En suma, trae a la discusión de los estudios de performance lo trabajado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en lo que refiere a la desmecanización y la experimentación psicofísica para la creación de nuevos cuerpos y políticas. Así, concluye que “...la performance es un arte de desmonte, donde se desmontan estratos a través del cuerpo politizado y para la politización del cuerpo” (2019, p. 42).

CONCLUSIONES

A modo de cierre, quisiera agregar una una arista de análisis sobre las prácticas *drag* surgida a partir de un conversatorio con artistas de Carrera de Reyes (espacio de competencias *drag king* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) que se llevó a cabo el 6 de julio de 2022 y fue coorganizado por el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica de la UNA y por las Áreas de Artes Performáticas y de Teatro y Artes Escénicas del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

A partir de este intercambio con lxs artistas, propongo prestar atención al borramiento de los límites entre el acto performático y la finalización de la performance en el *drag*, en donde se hace difusa la línea entre acto y vida, ya que resulta sumamente difícil (hasta para lxs artistas) definir en qué momento dejan de estar en *drag*. Así surge otra problemática en torno a esta práctica que es

la diferencia entre el estar en *drag* y ser *drag*. La primera, ligada al hecho performático artístico de la práctica y el segundo, relacionado con la noción transformadora de la práctica en el cuerpo y la vida de quienes la practican.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

- Alfaro, P., Trupia, A. (4 de julio de 2022). *La performance, entre la fiesta y la noche. Conversatorio con artistas drag de Carrera de Reyes* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=W7WF2Rv5RCo&ab_channel=InstitutodeArtesdelEspect%C3%A1culoUBA
- Butler, J. (2006 [2004]). *Deshacer el género*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2007 [1999]). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Etchells, T. y Heathfield, A. (2019 [2012]). Lo que escapa... En B. Hang y A. Muñoz (comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. (pp. 151-162). Caja Negra.
- Fabião, E. (2019 [2011]) Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz (comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. (pp. 25-49). Caja Negra.
- Hang, B. y Muñoz, A. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- Lepecki, A. (2003). El cuerpo colonizado. En Revista conjunto, 170, s/p. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/170/lepecki.pdf>.
- Lepecki, A. (2008 [2006]). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego.
- Lepecki, A. (6 de julio, 2016). Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín. *Cultura nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>.
- Lepecki, A. (2019 [2017]). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. (pp. 221-254). Caja Negra.
- Muñoz, J. E. (2020 [2009]). *Utopía Queer: el entonces y el allí de la futuridad antinORMATIVA*. Caja Negra.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge.
- Preciado, P. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima.
- Wayar, M. (2019). *Diccionario Travesti de la T a la T*. La Página.
- Wayar, M. (2019). *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas Nueces.