



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



Vol. 6 / Núm. 9
Enero-Julio 2016
Segunda época

ISSN 1665-8728

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 6/Núm. 9
Enero - Julio 2016
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dra. Sara Ladrón de Guevara González
Rectora

Mtra. Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Mtra. Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Dr. Miguel Flores Covarrubias
Director del Área Académica de Artes

Dr. Edgar García Valencia
Director General Editorial

Mtro. Nerio González Morales
Director de la Facultad de Teatro

Dra. Carmen Blázquez Domínguez
Directora de la Dirección General de Investigaciones

Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska
Coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes



ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana

Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol. 6, Núm. 9, Enero-Julio 2016. Revista editada por la Universidad Veracruzana a través del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro de la Facultad de Teatro y el Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes. Editor responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: No. 04 – 2013 – 032212535000 – 102, e ISSN 1665-8728, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 10 de noviembre de 2016 y el tiraje consta de 300 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro, el CECDA y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

El contenido de los textos publicados en esta revista queda bajo responsabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio, sistema y/o técnica electrónica o mecánica sin el consentimiento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo el título completo y textual del artículo, el nombre del autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así como el nombre de la institución editora.

Investigación Teatral es una publicación del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana.

Director: Domingo Adame

Editor en jefe: Antonio Prieto Stambaugh

Coordinación técnica y de vinculación: Verónica Herrera García

Asistente de redacción y corrección: María Elena Rivera Guevara

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Nerio González

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad Iberoamericana)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Óscar Armando García (Universidad Nacional Autónoma de México)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

Rodolfo Obregón (CITRU-INBA)

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad Autónoma Metropolitana-A)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

Diseño editorial y composición tipográfica: Rosa M. Hernández García

Imagen de la portada: Petrona de la Cruz, de Fortaleza de la Mujer Maya A.C., en *Dulces y amargos sueños* (2013-14). Foto de Lydia Reich.

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*, Centro de Estudios Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7, Fraccionamiento Fuentes de las Ánimas, Xalapa, Veracruz, C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314. Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

Presentación..... 6

DOSSIER: TEATRO Y COMUNIDAD

❧ **La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad:
perspectivas desde Portugal y Brasil** 8
Isabel Bezelga, Hugo Cruz y Ramon Aguiar

❧ **Comunidades, monjas y teatro en Nueva España, siglo XVIII**..... 27
Octavio Rivera Krakowska y Abel Rogelio Terrazas

❧ **Meyppayatt: preparando el cuerpo para la batalla**..... 45
Ana Paula Ibáñez

TESTIMONIOS

❧ **Periferia de las artes y del pensamiento
de una escena híbrida brasileña**..... 62
Daniel Santos Costa

❧ **Un nuevo contrato social. La comuna** 69
Rubén Ortiz

❧ **Fotoensayo
“Encuentro entre la muerte y el maíz criollo”**..... 83
Claudia Patricia Eguiarte Espejo

SECCIÓN GENERAL

- 🌀 **El cover: antropofagia y performatividad**..... 90
Henrique Saidel
- 🌀 **Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina.**
Biodrama: el teatro de la vida..... 115
Juan Manuel Urraco Crespo

RESEÑAS DE PUESTAS EN ESCENA

- 🌀 ***Dulces y amargos sueños, de Petrona de la Cruz***..... 132
Yoloxóchitl García Santamaría
- 🌀 ***Baños Roma, de Teatro Línea de Sombra***..... 138
Paloma López Medina Ávalos

RESEÑAS DE LIBROS

- 🌀 ***A la luz del padre sol.***
Kxmakgaxkgakgnat kintlatikan Chiciné.
Guiones de teatro comunitario totonaca..... 145
Martha Toriz Proenza
- 🌀 ***Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política,***
de Lola Proaño Gómez..... 149
Elka Fediuk

COLABORADORES

INFORMACIÓN PARA AUTORES

Presentación

Las artes escénicas siempre han sido un fenómeno comunitario. Desde sus orígenes más remotos y dentro de sus diversas manifestaciones en formas de teatro, danza, rituales, performances e intervenciones urbanas, las artes escénicas por definición implican la coexistencia de grupos humanos —creadores y espectadores, hacedores y testigos— que se reúnen para compartir historias y cosmovisiones, maneras de ver, entender y construir el mundo.

El presente número de *Investigación Teatral* celebra el 40 aniversario de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana con artículos que abordan las diferentes maneras que tienen las artes escénicas de vincularse con procesos comunitarios. El origen de el presente dossier se encuentra en el V Coloquio Internacional de las Artes Escénicas, celebrado en la Casa del Lago de la UV, cuya temática “En torno a la comunidad” reunió en septiembre de 2014 a un buen número de investigadores y artistas que compartieron sus reflexiones al respecto. La convocatoria tuvo especial resonancia con colegas luso-parlantes que llegaron de Brasil y Portugal para hablarnos sobre sus experiencias. Algunos de estos trabajos, tanto ensayos académicos como testimonios de procesos creativos y reseñas se presentan aquí con la expectativa que resulten de interés para nuestros lectores.

En la sección general se encuentran dos trabajos que abordan fenómenos contemporáneos como el teatro documental en su vertiente de “Biodrama”, y el performance, mediante colaboraciones provenientes de Argentina y Brasil.

Con este número de la revista esperamos alentar el debate sobre las posibilidades que tienen estas prácticas comunitarias, las cuales —a diferencia del teatro popular latinoamericano de los años 60 y 70— no se aferran a un programa ideológico para “redimir a los oprimidos”. Se trata, más bien, de reconocer las diferencias en un espíritu de diálogo y colaboración, a fin de encontrar juntos alternativas de resistencia y convivio que redimensionen nuestra condición humana.

∞ Dossier
Teatro y Comunidad

La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad: perspectivas desde Portugal y Brasil

Isabel Bezelga, Hugo Cruz y Ramon Aguiar

Resumen

La investigación en Teatro y Comunidad presupone la movilización de diferentes conocimientos y metodologías, en tanto que sus prácticas transponen los resultados espectaculares y en cambio contribuyen al desarrollo de los procesos de construcción de identidad, estableciendo vínculos sociales y de pertenencia. En este trabajo se parte de las investigaciones producidas a partir de las prácticas en Teatro y Comunidad en el contexto portugués y brasileño, a fin de reflexionar sobre la formación e intervención artística de la figura del 'agente' en este tipo de teatro.

Palabras clave: Comunidad, intervención, agente, Portugal, Brasil.

Abstract

Research in Theatre and Community. Viewpoints from Portugal and Brazil

The research in Theatre and Community presupposes the mobilization of different knowledges and methodologies that contribute to the construction of identity, establishing social links and a feeling of belonging. We address here the practices in Theatre and Community in the Portuguese and Brazilian context, in order to rethink questions related to the artistic intervention of the 'agent' in Theatre and Community.

Key Words: Theatre, Community, intervention, agent, Portugal, Brazil.

Unidad en la diversidad geográfica: Portugal y Brasil

La relación entre el teatro y la comunidad es evidente en las preocupaciones actuales de las prácticas educativas, así como en las prácticas artísticas de diversos países. Se puede identificar el Teatro y Comunidad —sin la pretensión de definirlo— como el conjunto de prácticas heterogéneas, multireferenciales y multiexpresivas que se refieren a las estéticas populares (comunitarias) que emplean conocimientos, recursos y técnicas de las artes escénicas con fines artísticos, culturales, sociales y educativos. La expresión creativa individual, la posibilidad de crear realidades ficticias mediante la afectividad y las expectativas encuentran espacio en un colectivo y pueden corresponder a un deseo de comunidad.

En Portugal se realizan actividades prácticas y de investigación a cargo de instituciones de formación que ofrecen maestrías y postgrados en Teatro y Comunidad. Esas, a su vez, se conectan a través del desarrollo de prácticas teatrales en la comunidad, por opción propia y como un laboratorio vivo de investigación y creación artística. Tales acciones se encuentran en fuerte conexión con las realidades locales privilegiando la materia prima de las prácticas artísticas comunitarias en contextos reales (como en el caso de la asociación PELE¹ en Porto, la actualización de las formas tradicionales del teatro —como las “Brincas” en Évora—, el Proyecto “Identidades” en Amadora, en conjunción con las prácticas teatrales con la tercera edad, entre otros ejemplos).

En Brasil, por las características de su formación cultural y las peculiaridades de su población, hay una gran diversidad de iniciativas artísticas que pueden volverse objeto de investigación. Sin embargo, no hay cursos exclusivos en esta modalidad en las escuelas de teatro. Los investigadores y grupos de investigación están dispersos por diferentes univer-

¹ PELE es una asociación artística de Porto y fue creada en 2007, que desde su origen afirma el teatro como espacio privilegiado de diálogo y creación colectiva. Sus procesos de trabajo tienen como principio incluir a los individuos y a las comunidades en el centro de la creación, empoderándolos de forma individual y colectiva, buscando a la vez el equilibrio entre la ética, la estética y la eficacia. A lo largo de su trayecto, PELE ha realizado proyectos en cárceles, escuelas, barrios sociales, albergues para niños y jóvenes, en comunidades urbanas y rurales, involucrando tanto a asociaciones culturales y deportivas cómo a colectivos y organizaciones sin ánimo de lucro. Ha involucrado a niños, jóvenes, adultos, ancianos, presidiarios, beneficiarios de la pensión mínima, personas sin techo, víctimas de violencia doméstica, personas con discapacidad y personas con adicciones en procesos creativos que han concluido en proyectos con presentaciones finales en espacios públicos, festivales, teatros del ámbito municipal y nacional y en entorno internacional.

sidades, donde desarrollan investigaciones e imparten clases de Teatro y Comunidad y de Pedagogía Teatral, en algunos casos tomando en cuenta el teatro hecho en las comunidades como una línea de investigación en Pedagogía Teatral.

Es necesario crear iniciativas académicas que contribuyan a la acción, la investigación, la organización y la divulgación de las prácticas de Teatro y Comunidad, tomando en cuenta su carácter artístico y sus contribuciones a la construcción de identidades, de conciencia crítica y ciudadana. Por lo tanto, cada uno de los autores del presente texto desarrollamos en particular un tema de investigación, estrechamente relacionado con nuestra especialización profesional e intereses de creación/investigación.

Nuestras contribuciones se efectúan mediante la creación de espectáculos comunitarios a partir de actualizaciones de performances o tradiciones escénicas populares. También es interesante la visualización de otras producciones (dentro del mismo grupo de investigación) con el fin de diagnosticar y sistematizar elementos y formas teatrales utilizadas en estos contextos desde el punto de vista artístico y estético. De esa manera, las prácticas y las reflexiones sobre Teatro y Comunidad aportan información y datos a la formación profesional en este ámbito. Ese es un enfoque particularmente relevante, ya que nuestra acción académica se traduce en nuestra actividad como docentes, investigadores y artistas.

Juntos, colegas portugueses y brasileños, iniciamos un proyecto de investigación en el ámbito del Instituto de Estudios de la Literatura y Tradición – Culturas, Artes y Patrimonios, de la Universidad Nova de Lisboa (IELT),² para el período 2015-2020, que tiene como objetivos generales: la ubicación de las prácticas de teatro comunitario en el contexto lusófono; la organización de jornadas de reflexión y seminarios internacionales; la realización de espectáculos y festivales de Teatro Comunitario; y la difusión y el intercambio de conocimientos (no sólo a través de publicaciones científicas, sino también a través del diseño-producción de espectáculos, documentales, instalaciones audiovisuales y de escritura ficcional). Las acciones, además de lo ya expuesto, privilegian las contribuciones a la formación profesional en Teatro y Comunidad.

² El IELT acoge a diversos investigadores que se distribuyen en diferentes líneas de investigación. Los autores, con otros investigadores, forman el equipo que desarrolla el proyecto “Prácticas Culturales”, que organizó el Encuentro Internacional de Teatro y Comunidad en Porto, en septiembre de 2015.

Teatro y Comunidad: panorama general

En Portugal, así como en Brasil, hay una continuidad de actividades que se rigen por un padrón de asociaciones populares. Esto ocurre no sólo en la pos-ruralidad —en contextos que experimentan nostálgicamente lo “tradicional”, pero que han perdido el sentido y la función de las formas rituales— sino también en las zonas urbanas donde predomina un carácter formativo, cultural y político, y donde se busca de forma persistente el sentido identitario.

En el contexto de las tradiciones escénicas actuales en las comunidades, la creación teatral vive de las interacciones con su contexto espacial, temporal y sus reminiscencias coloniales. Son obvias las estrechas relaciones entre la tradición de la oralidad y la contemporaneidad presentes en la acción teatral de los grupos de Teatro y Comunidad. Tales actividades expresivas y artísticas persisten a través de la organización espontánea de pequeños núcleos comunitarios.

Sin embargo, es verdad que a la par de este tipo de acciones expresivas y artísticas —que persisten gracias a



◉ Las Brincas de Évora, Portugal, 2010.

Foto de Isabel Bezelga.³

³ Las Brincas de Évora son una performance tradicional del sur de Portugal. En días de carnaval y lluvia, cuando uno se encuentra accidentalmente con la representación de un acto teatral, coreografiado y musicalizado, en una calle de la periferia de Évora, a cielo abierto, es asaltado por un mezcla de sorpresa y, quizá, de extrañeza. Esa singular forma dramática, es “pariente” de otras tradiciones performáticas nacionales e internacionales (Floripes do Minho, Papeladas de Valongo, Danças dramáticas da Terceira, Tchiloli de São Tomé, Bumba meu Boi e Cavalinho de múltiples regiones de Brasil). Es realizada por un grupo de adultos y muchachos que van diciendo décimas en cadencia rimada, muy audible, de manera que, mientras cantan, cuentan una historia antigua. En medio, un trío de “comodines” desafía y se mete con el público, en nítido contraste con otros “performers” de exquisito vestuario. Una marcha lenta evoluciona coreográficamente alrededor de un estandarte, coordinada por el Maestro, al sonido del “caballillo”, culminando en un círculo perfecto. El peso inmemorial de la tradición con el que algunos definen las Brincas —como algo muy características de la región, pero también como algo en extinción o ya perdido—, se sobrepone claramente al que solo ve el “aquí y ahora”.

la organización espontánea de pequeños núcleos comunitarios—, es cada vez mayor la oferta externa promovida por proyectos de carácter social, cultural y educativo —patrocinados en su mayoría institucionalmente a través de medidas de apoyo y desarrollo—, pero también por las industrias culturales que todos los días identifican nuevos nichos de interés, transformando estas acciones en productos sujetos a las leyes del mercado. Ese movimiento contribuye a la promoción de distintas actividades profesionales que aportan mayor valor al tejido económico, a la vez que se alejan de los contextos de creación artística y de los deseos primordiales de las comunidades.



© PIM Teatro, 2011/ Foto de Isabel Bezelga.⁴

Las más diversas contribuciones para vincular teatro y comunidad introducen enfoques muy especializados. Dichos enfoques pueden rela-

⁴ (Re) actualización de las Brincas de Évora: La investigación sobre las performances populares que ocurren en la contemporaneidad indican la existencia de manifestaciones “lúdico-espectaculares” en el contexto específico luso hablante. En ese contexto se identifican los elementos recurrentes para su comprensión. El grupo PIM Teatro, con base en la estructura tradicional de las Brincas, hizo una performance en un espacio público de Évora dialogando en la contemporaneidad con elementos distintivos reconocibles por la comunidad y utilizando medios dramáticos eficaces, por ejemplo: el personaje del Maestro que presenta los pasos, el uso del espacio circular, los diálogos con la música y la danza, el humor, la coralidad, las figuras y los tipos.

cionarse a grupos y subgrupos específicos, a sujetos de intervención, sea acercándolos a la dimensión política del ejercicio de la ciudadanía o poniendo el énfasis en el desarrollo sostenible, en la promoción de los valores, así como en las buenas prácticas y en la afirmación de los derechos humanos.

Por ejemplo, a lo largo de este proceso ha sido posible realizar, con un grupo de aproximadamente 30 reclusos en la cárcel de Porto, un espectáculo basado en la búsqueda de historias, memorias, cuerpos y experiencias. Se han destacado y valorizado las posibilidades de su (re)escritura. La obra Entrado es el espejo de las voluntades de los mismos reclusos. Entrado propone al público un recorrido por algunos de los espacios de la cárcel, permitiendo desvelar sensaciones, obstáculos, experiencias y percepciones respecto de la vida en prisión. En síntesis, la obra habla de la de los reclusos vida antes de la prisión, habla del momento en que entran en la prisión, de sus pasajes por la prisión y de su salida, real o imaginada. La propuesta es seguir estos recorridos a la vez que se entra en contacto con la culpa y el perdón como dimensiones insuperables en la vida de uno.

La experiencia performativa (repertorio de tradiciones expresivas), la memoria y el conocimiento compartido, son aspectos detectados de forma reiterada en los grupos investigados y permiten elaborar una síntesis de las características de la práctica en Teatro y Comunidad en los dos países, a saber:

- a) Diversidad estética
- b) Integración de elementos culturales de la comunidad
- c) Multiplicidad de elementos de las culturas populares
- d) Dimensión festiva, lúdica y ritual
- e) Presencia de elementos multi-expresivos
- f) Factores de distanciamiento
- g) Importancia de la comicidad
- h) Atemporalidad temática
- i) Regreso a la simplicidad del juego
- j) Uso de factores de inclusión
- k) Metodología autorreflexiva
- l) Búsqueda de mecanismos de identificación
- m) Uso recurrente de la memoria individual y colectiva como fuente temática y
- n) Creación colectiva como base.

Procesos de apropiación y creación en Teatro y Comunidad

En el desarrollo de las prácticas teatrales con fuerte compromiso social y participación comunitaria, hay que considerar una diversidad de contribuciones que emanan de las siguientes consideraciones:

- El estudio y la comprensión de las funciones contemporáneas de las manifestaciones/representaciones de las culturas populares.
- Los cambios significativos que la práctica performativa y las diferentes corrientes teatrales del siglo xx introdujeron particularmente en los campos de la recepción y la formación del actor, pero también, sobre todo, de la referencialidad que las visiones de “Los 4 B” (Brecht, Brook, Barba y Boal) ofrecieron a los laboratorios de formación y a la escena contemporánea, sin excluir obviamente muchas otras contribuciones.
- Los nuevos paradigmas psicopedagógicos que hicieron posible la sistematización praxiológica en el ámbito del teatro educativo y del teatro aplicado (Bezelga 2014).

Se pueden reconocer claramente las influencias europeas, anglosajonas y francófonas, pero no podemos dejar de señalar la poderosa influencia de una gran cantidad de proyectos de intervención y de los enfoques pedagógicos de Paulo Freire que nos acercan a la América Latina y, en particular, a Brasil.

Para la comprensión de las “comunidades” en la actualidad, Zygmunt Bauman (2003) infiere como motivación la “búsqueda de la seguridad en el mundo actual”, permeado por temas relacionados con la globalización y la “modernidad líquida” —término acuñado por él para referirse a las relaciones materiales y sociales en el mundo contemporáneo. El autor discurre sobre las nociones de pertenencia, seguridad y proyectos de futuro social. Con base en la teoría de Bauman —en el caso del Teatro y Comunidad—, además de los presupuestos artísticos implícitos habrá que considerar las cuestiones de identidad cultural.

Es así como la investigación en Teatro y Comunidad opera con la movilización transversal de conocimientos y metodologías de investigación procedentes de las Ciencias Sociales, de las Humanidades y de los lenguajes artísticos. Las investigaciones realizadas, por su propia naturaleza y objetivos —artísticos, socioculturales, educativos y de desarrollo—, se

encuentran exactamente en los territorios de intersección entre la teatrología, la antropología, la filosofía, la historia de la cultura, la educación y la psicología comunitaria. Los resultados de estos “encuentros y contaminaciones” revaloran el dinamismo de las zonas fronterizas (Konkola 2001). Esta situación acompaña de forma natural el desarrollo artístico y cultural que caracteriza la contemporaneidad y la naturaleza híbrida de las culturas populares.

De la misma manera, las metodologías adoptadas, tendencialmente híbridas (García Canclini 2003), muestran una variedad de puntos de vista característicos de un área epistemológica de confluencias que destaca la importancia de los procesos dialógicos, la incorporación de las voces de los interlocutores/participantes e incluso la dimensión proyectual de implicación, inmersión y acompañamiento duradero en los procesos de construcción de estas prácticas performativas.

Al tejer sus producciones el Teatro y Comunidad se apropia de las prácticas narrativas que recuperan características del arte de narrar (Benjamin 1996), objetivando las reconstrucciones que valoran las experiencias comunitarias. Esta práctica fomenta y promueve el “desafío con apoyo” en la exploración de narrativas, procurando reunir características de un “desafío óptimo”, es decir, tomando en cuenta el nivel de exigencia en cada momento, para cada persona y para cada grupo (Cruz y Pinho 2008).

Las poéticas de la Comunidad

Los estudios de los movimientos populares que tratan de establecer o restablecer una red de relaciones sociales necesarias para la existencia de una comunidad contribuyen a examinar una praxis en Teatro y Comunidad. Más allá de los objetivos artísticos, sus poéticas buscan reaccionar “contra la pérdida del derecho más fundamental, el derecho de un grupo social para formular por sí mismo sus marcos de referencia” (De Certeau 1995, 39), a través de sus propias narrativas constituidas en acciones teatrales y espectaculares.

Este “movimiento-acción” está contaminado por diversas inspiraciones, especialmente del movimiento de Educación Psicológica Deliberada (Sprinthall & Scott, 1989; Campos, Costa y Menezes 1993) que defiende la existencia de momentos de acción y reflexión a lo largo de todo un proceso de trabajo, así como el desarrollo de relaciones de colaboración entre los diversos actores participantes. El énfasis se pone en los procesos, sin

descuidar la relevancia de los resultados, ya que estos reflejan el camino recorrido, destacando el carácter analógico de la vivencia humana.



◉ Grupo de Brincas de Canaviais en Guadalupe-Portugal, 2008.
Foto de Isabel Bezelga ⁵

En la investigación se recurre a técnicas procedentes de la etnografía, la etnoescenología, los estudios de caso y los procesos de reflexión praxeológica en la construcción del conocimiento, así como métodos de investigación cualitativa, transversales a varios campos disciplinarios que trabajan en conjunto para la comprensión y el diseño de propuestas de acción pedagógica y artística en Teatro y Comunidad. De hecho, algunos de los temas discutidos en este trabajo se refieren a la adecuación de los procedimientos de investigación señalados, tales como la metodología de verificación en grupos focales y el uso de recursos audiovisuales (Bezelga 2012).

⁵ El momento de compartir con la comunidad es muy rico y esperado en los pequeños pueblos (por mantenerse en secreto su preparación). Al posibilitar la concentración y la redistribución de los recursos de la comunidad, de forma autónoma, la fiesta se presenta como un ejercicio local de ciudadanía. La negociación y el proceso de auto-evaluación constituyen oportunidades únicas de aprendizaje para los grupos de Brincas.



© Performance *Terra* por el Grupo de Teatro Comunitario Fermentões-Portugal, creación PELE, 2013. Foto de Patrícia Poção.⁶

Se reconoce la eficacia de estos instrumentos ya que permiten integrar en los procesos de creación las propias experiencias, las vivencias culturales, las motivaciones y expectativas de los participantes, respetando sus perspectivas individuales y de las comunidades de las que forman parte.

En el desarrollo de los procesos de Teatro y Comunidad participan no sólo las personas involucradas directamente en las acciones, sino toda la comunidad. Esto contribuye, sin duda, a la percepción del mundo y de la identidad en una espiral que permite la concientización y valorización de cada individuo y de sus historias, de manera que se perciba incluido y actuante en la construcción de las narrativas colectivas.

La acción/reflexión en Teatro y Comunidad —que probablemente sería apreciada por Augusto Boal y su Poética del Oprimido— crea nuevas

⁶ *Terra* es el resultado de una búsqueda de la simplicidad, el componente más complejo del vivir. *Terra* es un espectáculo de Teatro Comunitario, inspirado en la Fiesta del Agricultor de Fermentões (Guimarães). En él, uno penetra en las memorias, historias, melodías, secretos, injusticias y contrastes de un pueblo que podría representar a la Humanidad.

dimensiones de convivencia social y de resistencia cultural, ofreciendo a todos los implicados —facilitadores y actores comunitarios— la reflexión crítica constante sobre sus prácticas y objetivos. Esto corresponde a una especie de monitorización con el consentimiento de todos y todas que permite tener una mirada y una práctica efectiva de creación colectiva.



◉ Performance Grupo de Teatro São Gonçalo do Baçõ 2005. Foto de Ramon Aguiar.⁷

En la investigación-acción, las intersecciones y las posibles contaminaciones entre las ciencias iluminan los caminos que, a su vez, se “re-convierten” en nuevas posibilidades diversificadas por la práctica (García Canclini 2003). La perspectiva de la investigación-acción, emergente de las prácticas que surgen del desarrollo de los procesos de creación y construcción de performances comunitarias, reafirma el encuentro y la contaminación entre los campos artístico, antropológico y pedagógico, creando

⁷ La imagen muestra la naturaleza comunitaria e inter-generacional del grupo rural ubicado en Itabirito – Brasil. Compuesto por ciudadanos de aquél pueblo, el grupo construye sus espectáculos desde las memorias y reminiscencias comunitarias guardadas en la oralidad. Las reuniones y ensayos movilizan alrededor de 40 personas entre 10 y 90 años de edad. Las historias que se transforman en textos teatrales, son recogidas por todos, especialmente los mayores. Se utilizan de técnicas y referencias teatrales occidentales. El director de escena estimula la construcción de los espectáculos desde una dinámica colaborativa. El resultado es de cariz comunitario y el público se percibe como parte integrante de aquel imaginario. Así, las relaciones de identidad y el fortalecimiento de los lazos de pertenencia son resultados inherentes al proceso. Más allá de los espectáculos, el grupo realiza también festivales anuales de cultura, arte y culinaria, donde se valoran las manifestaciones culturales de la comunidad en talleres y otros eventos. En los festivales, el grupo logra integrar toda la comunidad, posibilitando, además, intercambios con grupos y artistas de otras regiones del país.

zonas de transversalidad aún por explorar. En este sentido se considera también la relevancia de la “etnografía de la performance” (Conquergood 1991; Denzin 2003; Saldaña 2011; Conrad 2004), que “cruza” la intersubjetividad de los procesos de construcción de la memoria (Halbwachs 2004; Achugar y Beverley 1992) con los procesos de auto-reflexión en la construcción cooperativa del conocimiento (Lave y Wenger 2009; Freire 1996), insustituibles para el estudio temático y las narrativas orales en la construcción dramaturgica en Teatro y Comunidad.

Presupuestos de formación: Pedagogía, Teatro y Comunidad

Entendemos las prácticas teatrales en contextos diversos como experiencias educativas únicas, en el sentido de los presupuestos de la educación no formal, “basada en el principio de que las acciones interactivas entre los individuos promueven la construcción de saberes” (Pupo 2008, 59). Por lo tanto, la perspectiva que aquí se propone corresponde al reconocimiento de las aportaciones psicopedagógicas en procesos educativos informales que están involucrados en la intervención teatral con comunidades.

Se plantean dos cuestiones centrales para el desarrollo de proyectos artísticos-comunitarios basados en presupuestos participativos de creación colectiva:

1. ¿Cuáles son los procesos que garantizan la participación efectiva y real de las comunidades y cuáles son sus consecuencias?
2. ¿Cómo alimentan dichos procesos la praxis académica y cómo contribuyen a la formación de profesionistas en teatro con competencias para trabajar en el ámbito del Teatro y Comunidad?

Con respeto al primer punto, una investigación realizada indica que se deben profundizar las condiciones necesarias para la participación de las personas involucradas en los procesos de Teatro y Comunidad. Un aporte teórico relevante en este aspecto es el Modelo Clear (Vivien, Lawrence y Gerry 2006) que congrega los cinco aspectos esenciales de un proceso participativo. En resumen, las personas participan cuando: tienen los recursos adecuados, tienen el sentido de pertenencia a una determinada comunidad, tienen las condiciones necesarias, son dinamizadas y motivadas a cuestionar, creen que su participación puede hacer la diferencia. Estas son también condiciones centrales en los procesos de construcción

colaborativa en el ámbito del Teatro y Comunidad. El concepto de participación en los procesos de creación artística comunitaria se encuentra íntimamente relacionado al concepto de “empoderamiento”, asociado a los movimientos sociales de los años 60 y 70.

Con respecto al segundo punto, es difícil establecer la mejor designación para una práctica profesional que está dando sus primeros pasos. En este momento sólo es posible reflexionar sobre las funciones que se recomiendan a los “agentes teatrales” en el ámbito comunitario. Nuestro interés es resaltar el papel del facilitador, dinamizador y catalizador en la construcción de una dinámica favorable a la creación, en lugar de darle la función de director y/o coordinador. Es importante que este “agente” esté al tanto de su función de mediador entre mundos, puntos de vista, historias de vida y experiencias diversas, lo que no significa prescindir de una dimensión en favor de la otra, o sea, las competencias artísticas y comunitarias son igualmente importantes en los procesos de esa naturaleza y buscan complementarse.

En los grupos de Teatro y Comunidad autóctonos, esos agentes podrán ser miembros de la propia comunidad u otros profesionales de las artes escénicas, además de los egresados de escuelas y centros universitarios que desarrollen sus estudios en ese campo.

Además de la responsabilidad en el desarrollo de los procesos artístico-sociales —culturales y políticos— de las realizaciones escénicas y de reflexión académica en Teatro y Comunidad, esos agentes teatrales tendrán también que involucrarse con prácticas emergentes que admitan registros mas allá de imágenes, artículos y trabajos académicos.

En el caso de los “agentes” egresados de escuelas teatrales, algunas características indispensables para su formación serían:

- Amplia formación en técnicas y metodologías teatrales.
- Comprensión de los presupuestos pedagógicos y psicológicos para favorecer la acción dialógica.
- Capacidad de aprehensión global a través de construcciones sintéticas.
- Visión amplia del concepto de comunidad.
- Investigación y experiencia en las artes escénicas para enriquecer las perspectivas estéticas y de repertorio.
- Comprensión de su papel como mediador de conflictos y promotor de colectividades.



◉ *Peregrinações* por el Grupo de Teatro Comunitario da Vitória, Porto, Portugal, creación PELE, 2012. Foto de Diogo Rodrigues.⁸

Además de la acción presencial en territorio comunitario, el profesional podrá desarrollar actividades tales como los registros textuales dramáticos que resulten de la efectiva construcción colectiva, ya que éstos contribuyen a potenciar la actuación de los participantes y aseguran la polifonía de sus distintas voces en diálogo (Creswell 1998; Maxwell 2005). En este caso, el registro realizado por varias manos/cuerpos/voces aparece como un corpus que intensifica la comunicación y la socialización del proceso. La identificación de las necesidades, las historias y los valores de un grupo y/o territorios son componentes clave en esta modalidad. Su dramaturgia responde a urgencias de tipo artístico y social, unen las potencialidades performativas con el desarrollo de procesos sociales que colocan en el centro la creatividad y la participación artística.

En un proyecto de Teatro y Comunidad existen sujetos que se proponen establecer una relación, que asumen su diversidad y que comprenden

⁸ La obra *Peregrinações* generó dinámicas de diálogo entre diferentes localidades da Vitória y de otras zonas de Porto. Reunió a personas de ámbitos muy diversos en la realización del espectáculo: edades muy distintas (desde los 4 a los 87 años), estatutos socioeconómicos diferentes, indigentes, niños y jóvenes de instituciones de reinserción, entre otros.

esa diversidad como un elemento enriquecedor del proceso. Todos están unidos por un compromiso asumido que refuerza la interdependencia. Por lo tanto, la práctica de un egresado en teatro que desarrolla su intervención artística en el contexto de Teatro y Comunidad, debe guiarse por un conjunto de acciones como las siguientes:

1. Actitud de colaboración (en oposición a la condescendencia y a la postura del “especialista”) —el agente es un elemento más en el grupo con una función propia.
2. Atribuir intencionalidad (todo puede ser un pretexto, sin invalidar el placer del juego).
3. Respetar el tiempo del proceso y del grupo.
4. Valorar el trabajo en equipo; compartir las dudas, las expectativas.
5. Estudiar los temas significativos para el grupo.
6. Fomentar la escucha en el grupo.
7. Ofrecer retroalimentación al grupo (comentar, criticar, valorar los hechos integrando a todos los/las participantes, considerar los momentos de acción/reflexión y promover la evaluación continua del proceso).
8. En momentos conflictivos, proponer al grupo ejercicios que promuevan el equilibrio emocional, la espontaneidad, la reacción, la flexibilidad y la intuición, en contra de los procesos puramente racionales.
9. Garantizar que todos y todas comprendan las instrucciones; rechazar la aprobación/desaprobación.
10. Buscar el equilibrio óptimo entre la experimentación y la repetición.
11. Respetar los cambios de humor, el grupo desempeña función armonizadora.
12. Respetar la mayor o menor participación en los ejercicios.
13. Uso de técnicas mixtas, estimular la integración rompiendo con la mecanización y propiciar el asumir riesgos.
14. Promover la evaluación creativa, que debe ser una constante durante todo el proceso.

Conclusiones

Es con base en las premisas aquí presentadas, sustentadas en prácticas dentro de diversos contextos y realizadas con metodologías participativas-artísticas, que se investigan las prácticas de Teatro y Comunidad. Los contextos en los que trabajamos incluyen núcleos de viviendas sociales, centros de reinserción para niños y jóvenes, cárceles, grupos de personas desempleadas, pensionados, personas sin hogar, personas de la tercera edad, entre otros. Al frágil equilibrio entre ética, estética y eficacia nosotros añadimos la noción de empoderamiento.

Los últimos años han representado una gran oportunidad para valorar proyectos artísticos de carácter comunitario, así como para promover el intercambio entre proyectos artístico-comunitarios nacionales e internacionales. Procuramos apoyar y promover creaciones artísticas que reflejen procesos de transformación cultural, social y comunitaria; estimular la exploración de conceptos como: encuentro, identidad, arte, transformación, comunidad, diálogo, y participación. De igual forma, nos interesa facilitar espacios de reflexión basados en prácticas artístico-comunitarias.

Tales oportunidades tienen sentido solamente cuando se sigue un abordaje cultural holístico, basado en un diálogo complejo entre lo social y lo cultural. Las investigaciones realizadas transversalmente permiten enunciar y estructurar un conjunto de premisas capaces de crear las mejores condiciones para garantizar un efectivo proceso participativo y dialógico de las personas en los proyectos de Teatro y Comunidad. De este ejercicio se pueden hacer, igualmente, conexiones con las metodologías de formación de profesionistas teatrales más apropiadas, restableciendo los vínculos entre el arte, la sociedad y la educación.

Traducción del portugués al español:
Suzete Younes Ibrahim y Domingo Adame.

Bibliografía

- Achugar, H. & Beverley, J. (orgs.). 1992. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima/Pittsburg: Latinoamericana Editores.
- Aguiar, R. 2008. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: *Espaço e teatro*, Org. Evelyn Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp: 213-228.
- _____. 2008. “A atualidade de São Gonçalo do Bação: Entre a memória, o esquecimento e o teatro”. In: *Cadernos de pesquisa do CDHIS – UFO* 38: 113-122.
- Bauman Z. 2003. *Comunidade – a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Benjamim, W. 1996. *Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bezelga, I. 2014. “Perspectivas de educação comunitária e teatral no Ensino Superior: o caso da Universidade de Évora”. *As Artes na Educação*, Coord. J. Pereira, M. Vieites y M. Lopes. Amarante: Intervenção.
- _____. 2013. “Facilitadores teatrais nos contextos das culturas populares”. *Teatro do oprimido: teorias, técnicas e metodologias para a intervenção social, cultural e educativa no séc XXI*, Coord. Dantas, Vieites y Lopes. Chaves: Intervenção, pp: 187-202.
- Bezelga, I., Aguiar, R., Cruz, H, Pereira, P. , Valente, L., Chafirovitch, C. Novembro 2013. “Desafios da investigação em Teatro e Comunidade: As articulações necessárias”, aceite apresentado no II Encontro Perspectivas de Investigação em Artes - *Articulações*, 12, 13 e 14 Dezembro de 2013, Universidade de Évora. <http://www.eartes.uevora.pt/informacoes/Encontros-Cientificos/Perspectivas-da-Investigacao-e-m-Artes-Articulacoes/Comunicacoes-Paineis-Workshops>
- Bezelga, I. y Valente, L. 2009. “Brincas of Évora. Rituals of Carnival and performance in the south of Portugal: Rural and traditional festivities in the contemporary world”. *The International Journal of the Arts in Society*. 4. 3: 73-86.
- Boal, A. 2012. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Campos, B., Costa, M. y Menezes, I. 1993. "A dimensão social da educação psicológica deliberada". *Cadernos de consulta psicológica* 9: 11-18.
- Conquergood, D. 1991. Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. In: *Communications Monographs* 58: 179-194.
- Conrad, D. 2004. "Popular theatre as research method". *International Journal of Qualitative Methods* 3.1. Acedido em 4 de Outubro de 2008, disponível em http://www.ualberta.ca/~iiqm/backissues/3_1/pdf/conrad.pdf
- Creswell, J. 1998. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cruz, H. (Coord.). 2015. *Arte e Comunidade*. Lisboa: PELE, Dgartes e Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cruz, H. & Pinho, I. 2008. *Pais, uma experiência*. Porto: Livpsic.
- De Certeau, M. 1995. *A cultura no plural*. São Paulo: Papiurus.
- _____. 2000. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes.
- Denzin, N. 2003. "Performing [Auto] Ethnography Politically." In: *The Review of Education, Pedagogy and Cultural Studies* 25: 257-278.
- Erven, E. V. 2001. *Community Theatre: Global Perspectives*. London: Routledge.
- Freire, P. 1996. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- García Canclini, N. 2003. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Halbwachs, M. 2004. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Konkola, R. 2001. "Developmental process of internship at polytechnic and boundary- zone activity as a new model for activity". In: *Between school and work: New perspectives on transfer and boundary crossing*, Eds. T. Tuomi-Gröhn, Y. Engeström & M. Young. Oxford: Pergamon.
- Lave, J. & Wenger, E. 2009. 1991. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press.

- Maxwell, J. 2005. *Qualitative research design: An interactive approach*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Pupo, M. 2008. "Dentro ou fora da escola? Urdimento". *Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Especial 1.10: 55-60.
- Saldaña, J. 2011. *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Walnut Creek, California: Left Coast Press Inc.
- Sprinthall, N.A. & Scott, J.R. 1989. "Promoting psychological development, math achievement and success attribution of female students through deliberate psychological education". *Journal of Counseling Psychology*. 36.4: 440-446.
- Vivien L., Lawrence P., & Gerry, S. 2006. "Local Political participation: the impact of rules-in-use". *Public Administration* 84: 539-561.

Fecha de recepción del artículo: 14 de enero de 2015
Fecha de recepción de la versión revisada: 24 de junio de 2015.

Comunidades, monjas y teatro en Nueva España, siglo XVIII

Por Octavio Rivera Krakowska y Abel Rogelio Terrazas

Resumen

El presente trabajo estudia la imagen de la monja en varias piezas breves de teatro novohispano escritas en el siglo XVIII, pero editadas por vez primera en 2007. Dichas obras contribuyeron a la vida comunitaria conventual, siendo que posiblemente fueron representadas en conventos de monjas en aquel siglo, y quizás ellas mismas fueron las actrices de las piezas (tanto en papeles femeninos como masculinos). Además, son ejemplos de la cultura literaria femenina de la época colonial. El estudio se acompaña de una reflexión teórica inicial, a partir de estas obras, sobre las características del “barroco hispanoamericano”.

Palabras clave: Teatro novohispano, siglo XVIII, conventos femeninos, barroco hispanoamericano.

Abstract

Communities, Nuns and Theatre in New Spain, 18th Century

This paper addresses the representation of the nun in short dramas of New Spain, written in the eighteenth century, yet only published recently, in 2007. These plays arguably contributed to build the conventual community, as they were probably written and performed in nunneries by the nuns themselves, who might have acted both feminine and masculine roles. If this is true, the plays are examples of the feminine literary culture of the Colonial period. The study is accompanied by an initial theoretical discussion on the characteristics of the “Hispanic Baroque”, found in these plays.

Keywords: New Spain drama, XVIII century, nunneries, Hispanic Baroque.

En 2007, María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán publicaron una antología formada por dieciocho piezas breves de teatro, todas inéditas y anónimas, localizadas en el Archivo Manuscrito del Exconvento de Santa Mónica en Puebla, en el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México y en el Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla. A la selección y estudio le dieron el nombre de *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. Entre las muchas preguntas que se hacen las investigadoras, y a las que buscan dar respuesta, se encuentran las de la autoría de las obras, las razones por las cuales una parte de las piezas se encuentren en un archivo conventual de monjas y la posibilidad de que las obras hayan sido representadas por monjas dentro del recinto conventual.

En 1976, Claudia Parodi publicó la obra dramática de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero (¿?-¿1775-1778?) ilustre escritor novohispano del siglo XVIII radicado en la ciudad de México. La edición incluye varias piezas breves atribuibles a Cabrera (Parodi 1976, LXVIII-LXX) quien quizá las escribió a petición de las autoridades de conventos femeninos y que se representaron en ocasión de festividades organizadas por el convento de capuchinas de San Felipe de Jesús y el Colegio de Niñas de San Miguel de Belén, ambos en la ciudad de México. El interés por el estudio de la escritura femenina y por la literatura novohispana que adquiere fuerza, particularmente a partir del inicio de la década de 1990, impulsa a Parodi a la realización de un breve estudio de título *Teatro de monjas en la Nueva España*, publicado en 2002, que se concentra en las piezas de teatro atribuidas a Cabrera concebidas para los conventos femeninos (ver Parodi 2014).¹

A la dedicación, paciencia y saberes de estas investigadoras debemos hoy el incremento del limitado número de obras dramáticas novohispanas del siglo XVIII que se han editado y que contribuyen significativamente al conocimiento del teatro escrito y producido en Nueva España, al conocimiento de la cultura novohispana y a los aportes de la cultura femenina de este periodo de la historia de México.

Sabemos —y muchos estudios se le han dedicado—, de la producción literaria, y dentro de ella la dramática, de Sor Juana Inés de la Cruz y quizá parezca ocioso decir que había una cultura literaria femenina. Las monjas escribían, sí, pero para hacerlo, normalmente, debían contar con el per-

¹ Sobre el tema del teatro en conventos de monjas ver, entre otros, Luciani 2008 y Rossi de Fiori 2008, entre otros.

miso de sus superiores, o escribir a petición de las mismas autoridades; así, indican Lavrin y Loreto:

Debe tomarse en cuenta que, aun dentro del ámbito conventual, sólo era posible escribir con permiso y bajo la orden del confesor. Esta autorización, más que común fue excepcional. En su proceso de producción, la entrega de los manuscritos al padre espiritual no siempre fue rápida y periódica pues escribir representó una sobrecarga de trabajo a las labores conventuales asignadas a cada religiosa (2002, 15).

Los textos de las monjas, así como cualquier otro texto que entrara al convento, evidentemente pasaban por la escrupulosa revisión de las autoridades religiosas y, en muy pocas ocasiones —como en el caso de sor Juana—, llegaron a publicarse en su momento. Gran parte de esta producción literaria, particularmente la de los siglos XVII y XVIII, no escrita originalmente para ser publicada, permanece inédita y en muchas ocasiones se trata de textos biográficos, autobiográficos y epistolares, de diarios que hablan de la experiencia espiritual individual; también hay poesía, ejercicios espirituales, tratados místicos, obras teatrales (Lavrin y Loreto 2002, 9). En lo que se refiere al teatro de convento femenino novohispano, insistimos, hoy tenemos noticias de él, gracias a los trabajos de Parodi, Sten y Gutiérrez Estupiñán.

En la edición de *No solo ayunos y oraciones...*, Sten y Gutiérrez Estupiñán presentan una clasificación de las obras por temas, en donde el primero de ellos es aquel en donde “Aparecen monjas como personajes, o el asunto se relaciona con monjas” (18). En este apartado se incluyen seis obras. Una de ellas, el *Entremés de Marcialito de Casia*, está formada por dos partes. Cada una de estas partes se localizó en un archivo distinto. El hecho de que ambas incluyan al personaje de Marcialito y a monjas, así como temas en común, hace posible que una pueda ser continuación de la otra; algo así como dos capítulos de la historia del payo Marcialito y de su hija Ana. De este modo podemos hablar de siete obras en este apartado.

En la historia del teatro y la literatura en lengua española, nos parece útil mencionar que la primera obra dramática cuyo texto conocemos, después de un vacío de dos siglos y medio —que se inicia con la fecha aproximada de escritura que se le da al *Auto de los Reyes Magos* (mitad del siglo XII)— es la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* (ca. 1468) que escribe Gómez Manrique a petición de su hermana María Manrique, vi-

caria en el monasterio de clarisas de Calabazanos, para ser representada por las monjas en el interior del convento con motivo de las fiestas de Navidad.² De esta noticia se desprenden varios hechos cuya presencia podemos encontrar en las piezas novohispanas del XVIII:

1. En los conventos femeninos podía haber representaciones teatrales con motivo de fiestas religiosas públicas y privadas.
2. Las piezas dramáticas, cuando las había, podían ser escritas por individuos que no formaran parte del convento.
3. Las piezas podían ser, o eran, solicitadas por las propias monjas para la festividad.
4. Las piezas podían ser representadas por las monjas (serían las primeras actrices de teatro en la cultura hispánica).
5. Las monjas podían representar personajes masculinos.

Tengamos en cuenta, sin embargo, que la representación teatral en el convento es un acontecimiento especialmente extraordinario, que se debía tener el permiso de la autoridad correspondiente y que las restricciones y prohibiciones para hacerlo fueron múltiples y dependían también de la regla de la orden.

Los textos que ahora revisamos no tratan de experiencias religiosas individuales, ni tocan temas religiosos y mucho menos asuntos teológicos. La imagen de las monjas y la comunidad del monacato que estas obras ofrecen es estereotipada y se insiste en ella, sin menoscabo, para la conveniente edificación de la propia comunidad conventual y para el concepto en el mundo (fuera del convento) de la monja enclaustrada; expone —de modo superficial— un modelo de vida que busca convencer al espectador de las virtudes de esta forma de existencia y entretenerlo, generalmente, mediante situaciones y personajes chuscos, propios de la cotidianeidad ‘urbana’, que muevan a la risa. Ausentes están los conflictos personales o comunitarios, las turbulencias del alma de la mujer enclaustrada.

Las piezas estudiadas siguen los modelos de las piezas de teatro breve hispánico (coloquios, entremeses, sainetes, loas), su extensión es de entre 200 y 800 versos y se desarrolla, por supuesto, un asunto cómico que suele apoyarse, entre otros aspectos, en las condiciones de marginalidad de los

² Salvador Miguel supone que la obra se escribió y representó aproximadamente en 1468 (2012, 141-142); Pérez Priego cree que fue en 1478 (1997, 51-61).

personajes de las que surgen las situaciones o los conflictos dramáticos. Las obras incluyen personajes de diversos sectores sociales y entre ellos, con frecuencia, encontramos individuos ignorantes, marrulleros, estafadores, rústicos, viejos, mentirosos y, en el caso de las monjas de una de las piezas, miedosos. Nos interesa ahora acercarnos a la imagen que las monjas tienen de sí mismas y lo que dicen otros personajes acerca de ellas.

El *Sainete Noche Triste de las RR MM Capuchinas de Nra. Madre y Sra. Guadalupe* se desarrolla durante la primera noche de las capuchinas en un nuevo edificio conventual. La inauguración de un recinto para monjas era un suceso de enorme importancia en la vida del virreinato. A la inauguración acudían las principales autoridades públicas y eclesiásticas, se realizaba una procesión y podía haber representaciones teatrales. En la primera escena de esta pieza, Pascual, un indio joven, describe lo que ha visto, desde una azotea, en la calle de la nueva estancia para las monjas: un desfile de pelucas, carretas, plumas, flores, telas de terciopelo rojo y demás adornos de la procesión. Baltazar, un indio viejo, pregunta: “¿Y qué también el monjitas / Iban de aquesta manera?”, a lo que Pascual responde:

No, tata, porque los madres / Iban vestidas de jerga, / Amarradas con sos lazos, / Que parecían misioneras. / Al modo que aquestos pagres / Que lo van a nuestra tierra / Y con todos sos cariños / El doctrina nos enseñan. / Mas las madres no lo tienen / Aquellos grandes talegas / Con que los pagres lo tapan / So pescuezo y so cabeza (Sten y Gutiérrez Estupiñán 2007, 32-33).³

Como vemos, el texto parodia —imita— el habla de los indios. El estereotipo en cuanto a formas del habla y hábitos funciona para privilegiar a la comunidad conventual y reducir la del otro. Así, la comicidad de esta pieza se basa, entre otros asuntos, en imitar el habla del indio, en mostrarlo rústico y en el temor de las religiosas ante la posible presencia de seres sobrenaturales que inducen a los pecados en la oscuridad del convento, tema propio de una comunidad católica —no solo la de los conventos—

³ En adelante cuando se citen las obras estudiadas de la edición de Sten y Gutiérrez Estupiñán se hará en el cuerpo del texto con el número de la página o páginas entre paréntesis. En la edición de Sten y Gutiérrez Estupiñán se transcribe el texto con la ortografía original y, en una columna paralela, se añade una versión con ortografía moderna. Citamos la transcripción moderna.

siempre expuesta, según la ideología de la época, a las visiones y seducción del demonio. Entre las mismas monjas se aclaran las confusiones y se desvanecen las siniestras imágenes. Se fortalecen, entonces, los lazos internos de la comunidad religiosa quienes, vestidas con sus pobres y viejos hábitos, cenan con las sobras de comida de la fiesta de la apertura del convento y dan gracias a la Virgen de Guadalupe.

En el *Coloquio al Paseo de Ixtacalco*, el humor se desprende a partir de lo que otros personajes dicen sobre las monjas. Se trata de una pieza dedicada al convento de Carmelitas Descalzas de la Ciudad de México, una de las órdenes religiosas más rigurosas en cuanto a mortificaciones y clausura (Muriel 1946, 368). En esta pieza intervienen un payo, un soldado, una bodeguera y una mandadera. El coloquio inicia con la indignación del payo que confunde a las monjas con “padrecitos” varones que pasean gozosamente sobre las chinampas del canal de Ixtacalco. Un soldado interviene para explicar que no son “padrecitos” sino unas “monjas exquisitas” dentro de cuyas normas se les permite salir de la clausura una vez al año. En la siguiente escena, una bodeguera mulata y una china mandadera se expresan acerca de las monjas carmelitas. La bodeguera dice que prepara un menú para las monjas que consiste en: “Un burrito en estofado, / unas ratas en adobo, / unas tripitas de lobo, / un tejón muy bien asado; / unas culebras cubiertas, / unos sapos en conserva, / doscientas cargas de yerba, / y unas cuantas zorras muertas” (70). Ante este bizarro menú, el resto de los personajes que la acompañan, se indignan con la bodeguera a quien finalmente todos perdonan cuando ella misma aclara que la risa nutre metafóricamente: “Pues haciéndolas reír / el hambre les he matado / como si hubiera guisado / sin la molestia de freír, / sin fatigarme en moler, / sin tardarme en rellenar / las he hecho comer, cenar, / desayunarse y beber” (77). Con ello, la pieza aprovecha, como la anterior, el motivo de la alimentación monjil, frugal, austera, el cual, al margen de la veracidad o no del asunto, lleva el mensaje de la mortificación del cuerpo, propio de la monja deseosa de trascender mediante el abandono de sí misma.

Todos los personajes, incluyendo esta picara mulata, defienden los principios y dogmas de la comunidad conventual. Su humor los emparenta con la figura del gracioso y cumple el antiguo tópico horaciano: *docere-delectare*, aprender deleitando (ver Alarcón, 190). La comunidad de monjas es burlada de manera artificiosa, ya que los personajes funcionan a manera de espejos con el fin de refrendar sus principios con base en

este ingenioso humor. Se trata, en todo caso, de una autorrepresentación en la que cabe preguntarse hasta qué punto los diversos sectores sociales, además de la comunidad de monjas, empiezan exponer su propia personalidad dentro de la literatura hispanoamericana. Si por un lado se siguen modelos y estereotipos de la pieza breve que fortalecen los principios de la vida conventual, por otro, en la segunda mitad del siglo XVIII, los tipos sociales, en combinación con el estereotipo, ya no pueden soslayar su horizonte político, como veremos más adelante.

En el *Coloquio jocoserio...* la imagen femenina que ofrecen los hombres, normalmente la de su esposa, es la de la mujer grosera, abusiva, ladrona, agresiva (física y verbalmente), arrogante, fiera; imagen que se confirma, en mayor o menor medida, con la aparición en escena de las tres mujeres: Juana Inés, Pachita María —esposas de Juan y de Patricio, respectivamente— y la Beata, así como aquellas a las que solo se alude en la obra: la hermana de Juana y las cuñadas y suegra de Pachita. El retrato de esta mujer urbana se contrapone al de la monja, solo mencionada, a quien se le dedica el coloquio y alrededor de cuya resplandeciente imagen se desarrolla la loa que compone la tercera jornada de la pieza. En esta loa los cuatro elementos son convocados por la música, y de entre ellos El Fuego pregunta: “¿Quién es el sol de quien hablan / las hijas de Apolo excelsas / para celebrar lo heroico / de sus decantadas proezas?” (134). A lo que responde Discurso: “¿Quién puede ser si no es / la que ilumina esta esfera? / La priora de este convento, / ya lo dije: Ana Josefa” (134).

En la pieza se sugiere, entonces, un paralelismo entre las monjas y las musas. Las musas son, a juicio de Patricio el poeta, hermosas, siempre jóvenes, discretas, sinceras, afables, sanas, no piensan en lujos, graciosas, buenas cocineras, maestras, tienen buen carácter y halagan, admiran y no le piden nada al hombre. Con estas cualidades, a las musas les sobra con que hacerse querer. Si las musas desean homenajear a la monja, es porque las excede en virtudes. Esta imagen idealizada de la monja que ofrece el *Coloquio jocoserio...* es, por supuesto, la que conviene a las integrantes de la comunidad conventual dentro y fuera del claustro, la que responde a la que se desea para la monja a partir del Concilio de Trento, ser “[...] un símbolo de pureza y devoción, una mediatrix ante Dios, un emblema de redención de Eva por la madre iglesia” (Lavrín y Loreto 2002, 10). Imagen que, en términos generales, se repite en los dos entremeses de *Marcialito* y en el *Entremés gracioso...* en los que, a diferencia del *Coloquio jocoserio*, sí interviene una monja como personaje activo en la pieza: la

tornera que sostiene conversación con el payo, intenta disuadirlo de sus disparates, le promete oraciones de toda la comunidad del convento por su bienestar, lo orienta por el “buen camino”. El payo busca seguir el camino que le sugiere la monja, a pesar de la penosa carga que son para él las mujeres de su casa. Estas mujeres rústicas, como él, quizá no poseen los defectos de las mujeres ciudadinas pero son una pesada inversión económica, requieren de atenciones por lo delicado de su salud y, de ninguna manera, le ofrecen los deleites de las musas o de las monjas. La mujer es, en estas piezas, indeseable en la convivencia cotidiana y admirable y apetecible en el encierro al que la sujeta el Concilio de Trento y la poesía. Las piezas dramáticas de las que hablamos quieren confirmar, quizá con discreción para la misma monja (en caso de que estas piezas se hayan escrito y representado dentro del convento), a un ser elegido por Dios para ser su esposa, unión mística que la misma profesión prometía a la mujer que entraba a un convento.

Así pues, como hemos visto, nos interesa subrayar que la representación teatral dentro de las comunidades de monjas en Nueva España, en el XVIII, integraba al teatro como uno de los elementos festivos virreinales de las comunidades religiosas; que, en el caso de que las obras de que hablamos hubieran sido escritas por monjas y representadas en el convento, su carácter festivo —la pieza breve— no desdeñaba algunos de los componentes ideológicos que, en general, la caracterizan frente a otros géneros: una dosis prudente, pero significativa, de libertad moral, el protagonismo de los personajes femeninos (presentes y aludidos) y de los personajes marginados (payos, ladrones, indios, viejos, enfermos y hasta las mismas monjas en su exclusión social) y el gusto por el metateatro que descubre la ilusión teatral (ver Huerta Calvo 2004, 476-477).

Consideraciones teórico-contextuales

Con base en el panorama anterior, es posible presentar algunas consideraciones que permitan definir el teatro breve de monjas en el horizonte propio de la época y con base en el género al que pertenece. A diferencia del teatro evangelizador o misionero y del profano y religioso, el teatro de monjas posee características propias que es necesario considerar en el contexto de la Nueva España y desde la perspectiva de su circulación y representación, como se ha avanzado en este trabajo. Cabe, pues, proponer ahora una definición integral: es propio de los conventos para monjas novohispanas, por lo que es pertinente diferenciarlo, en primer lugar,

del teatro humanístico-colegial de los jesuitas varones.⁴ Se trata de piezas breves de carácter cómico en las que algunas veces aparecen monjas en situaciones propias de la vida conventual, la trama es relativamente simple y se recrean tipos del suelo americano: indios, payos, mulatos y mujeres haciendo el papel del gracioso. Esto último resulta interesante, en particular si lo anterior se articula con una perspectiva teórica propia del género breve y el contexto de su representación.

Claudia Parodi, por ejemplo, considera este teatro en relación directa con el teatro colegial aunque, señala, se trata de un tipo de teatro con características propias, sobre todo la de ser un arte de circunstancia y cuyo fin era conseguir donaciones para los conventos (2014). No obstante, el nexo entre los textos y el entorno donde circulaban, exige acercarse a estudios sobre vida social novohispana,⁵ así como al teatro breve áureo de donde toma algunos de sus modelos y personajes. Como se verá, los modelos responden a la tradición hispánica del teatro áureo, pero en Nueva España se refuncionalizan, es decir contribuyen a conformar lo que Mariano Picón Salas llamó, hace ya más de setenta años, “barroco de indias” (1994, 137). Sería útil el análisis que observe la poética de los géneros breves y el contexto americano para saber en qué medida se genera una poética mestiza, híbrida y rica de amalgamas que no son visibles a primera vista.

En esta segunda parte de este trabajo es importante destacar cómo algunos rasgos estéticos de la preceptiva hispánica se refuncionalizan en el continente americano debido a las necesidades y posibilidades de algunos contextos para la recreación. La conexión entre los centros educativos jesuitas y los conventos, ocurrió en un plano cultural y debido a las interacciones sociales; recordemos que los conventos funcionaron como instancias donde el patrimonio y el abolengo eran celosamente resguardados. Tales vínculos quedaron registrados en las crónicas de los conventos, donde las monjas señalan su propia jerarquía espiritual bajo jesuitas y por el hecho de contar con cronistas que tienen, dentro de su propia orden, contacto y formación con otros centros educativos. El conocimiento acerca de la circulación de textos dramáticos entre estos diversos espacios es todavía una tarea pendiente, pero podemos saber que siempre hubo inte-

⁴ Sobre este tema, véanse, entre otros, Asenjo y *Catálogo del antiguo teatro escolar hispánico* (CATEH).

⁵ Véanse los estudios de Josefina Muriel (1946), Manuel Ramos Medina (1997) y de Lavrín y Loreto (2002), entre otros.

rés, como lo hay hasta ahora, por lo que ocurría dentro de los conventos y por las representaciones dentro del claustro.

Así pues, en América, algunos personajes y tipos del teatro breve hispánico se configuran de acuerdo con la representación de lo propiamente americano: imitación de ritmos, sinestesia de colores, parodias del habla popular, la toponimia y, con todo esto, podemos decir que existen rasgos expresivos de una conciencia social frente al poder de la metrópoli. Entre la preceptiva y el afán de adecuar un teatro a las necesidades del contexto, surge la conciencia criolla, cuya lectura es posible gracias al concepto de “barroco de indias” o “barroco hispanoamericano”, recientemente articulado como propuesta de análisis del periodo del virreinato.⁶ Se trata de un arte dependiente y diferenciado a la vez, en el que las ambigüedades, las antítesis y las paradojas adquieren pleno sentido de superposición entre lo propio y lo ajeno. En este cruce se encuentran también las relaciones de producción y circulación que iban de los conventos a la universidad, y en medio estaban los dramaturgos encargados de adecuar algunas obras para cada espacio educativo. Adecuarlas significa, en este caso, crear obras nuevas a partir de los modelos ya establecidos y, al mismo tiempo, generar una poética americana, que se transformaba y mezclaba en sus aspectos formal y temático.

Para advertir todo esto, el concepto de ‘desplazamiento semántico’ de Maria Grazia Profeti (1987, 34-37) resulta bastante útil a la hora de analizar esa doble vertiente de movimiento de las obras de un espacio a otro y de su composición formal, donde algunas figuras y moldes de la preceptiva cobran vida con una caracterización híbrida. Las Jornadas de Almagro de 1987 se dedicaron de manera exclusiva a la reflexión sobre el teatro breve del Siglo de Oro (ver García Lorenzo 1987). En la primera jornada, Huerta Calvo, Grazia Profeti y Evangelina Rodríguez enmarcaron teóricamente el tema. El primero presentó las coordenadas básicas de la poética de los “géneros menores”, tal como se denominaba en aquella década a las piezas breves dentro de la estructura de las comedias. Tal contraposición

⁶ Mabel Moraña (1998) presenta una propuesta metodológica que incluye articular la emergencia del sujeto social hispanoamericano a través de los discursos de reivindicación y confrontación respecto de la imposición ideológica y cultural de la metrópoli. La dificultad radica en reconocer los elementos de ese discurso reivindicativo a través del análisis del contexto y otros tipos de textos donde se pueda referir la situación y las posibilidades de cada intelectual criollo. Véase, particularmente, en esta obra de Moraña “Para una relectura del Barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos” (49-50).

podía ser comprendida en términos históricos dadas las múltiples arremetidas (valoraciones parciales, políticas y sesgadas) contra el teatro barroco por parte de la tradición crítica española (Huerta Calvo 1987, 18-20). Desde una “perspectiva integradora de la fiesta teatral”, Huerta Calvo intentó clarificar la falsedad de las separaciones entre “teatro breve” y “comedias”; propuso que, en todo caso, la fiesta teatral consiste en una conjunción de elementos dispares de carácter verbal y paraverbal, de estructura variopinta y todo aderezado con música y danzas de la época (20).

Grazia Profeti recontó los avances de Cotarelo y sus seguidores, así como los estudios, más recientes hasta aquel momento, sobre el entremés barroco. Puntualizó la integración articulada entre piezas breves y comedias; así como la importancia de las primeras debido a una condensación de sentido, a manera de *iceberg*, que muestra sólo una parte de la complejidad social ahí representada, en contraste con cierta sencillez estética que la percepción del espectador recibe de manera placentera (1987, 36). Ese carácter expresivo se basa en un lenguaje bajo y familiar, la ausencia de personajes altos y la pérdida del registro lírico, sentencioso, etcétera. Asimismo, Profeti profundizó en los sentidos de la risa en relación con el destinatario y el medio. En cuanto al destinatario, la pieza breve espera un exorcismo que la comedia censura respecto de nobles, adinerados y diversos tabúes; mientras que por el lado del medio, la risa consiste en presentar caracteres a partir de un reconocimiento genérico, en la gestualidad y en ciertos rasgos de deformación física (Grazia Profeti 1987, 41)

La tesis de Grazia Profeti propone el examen de los mecanismos de la comicidad dentro de las estructuras literarias reconocidas como piezas breves: entremés, baile, jácara, mojiganga, etcétera, es decir, las peculiaridades de cada forma y sus relaciones con otros géneros, por ejemplo la poesía burlesca, la erótica, el cuento chistoso, entre otros, y el uso de recursos expresivos como las jergas, retóricas y estilos que son comunes (44). De esta manera, Profeti explica su concepto de desplazamiento semántico entre los géneros a partir de algunos rasgos formales que atraviesan al teatro breve conectándolo con otros. Por último, esta autora señala la ausencia de estudios sobre el emisor en tanto que de un autor a otro, los modos de provocación pueden ser distintos. Esto permitiría conocer el bagaje de peculiaridades de cada uno, sus innovaciones, exclusividades y ‘cierres’ a partir de las posibilidades elegidas. Profeti propone abrir el corpus estudiado a todos aquellos autores menores que todavía esperan un lugar dentro de la crítica (46).

Ignacio Arellano y A. Eichmann, en 2005, publicaron algunas piezas encontradas durante una investigación de archivo en la Imperial Villa de Potosí, ubicada en la ladera boliviana de los Andes. Según los investigadores, las piezas estaban en el convento de Santa Teresa de las Carmelitas Descalzas, dentro de una caja con una leyenda donde se consignaban como parte de las fiestas del Carmelo. Tanto en las piezas andinas como en las novohispanas hay un sincretismo lingüístico, con mayor o menor intensidad y la refuncionalización de los tipos del barroco hispánico. Esta refuncionalización consiste, básicamente, en recrear situaciones y rasgos de personajes exclusivos de las Indias Occidentales, tales como indios, negros, mulatos, payos y mestizos, quienes generalmente tienen parentesco con el personaje del gracioso para parodiar valores oficiales y burlarse de los demás, aparentemente, sin mala intención. Las piezas encontradas por Raquel Gutiérrez y Maria Sten en la ciudad de Puebla, también estaban resguardadas en el archivo de un convento de carmelitas descalzas, por lo que surge la pregunta acerca de la función e historia de esta orden religiosa en relación con su producción escrita, sus formas de circulación y las posibilidades de representación dentro y fuera de estos y otros conventos.

En relación con la dimensión estética de estas obras, lo anterior tiene implicaciones relativas con la censura y, como se dijo antes, con la elaboración de personajes que el público americano podía reconocer fácilmente. Pero como había varios tipos de públicos, el sector de consumo clerical, el popular y el cortesano, los personajes podían también tener variaciones y modificaciones, tachaduras o enmendaduras en algunas líneas, e incluso la supresión de piezas en su totalidad.

Es oportuno comentar una pieza correspondiente a cada latitud —Bolivia y México— para poner de relieve el barroco indiano antes mencionado. Huelga agregar que en este barroco tampoco es forzoso encontrar figuras retóricas antitéticas o tropos de lenguaje refinado, pues al tratarse del género breve la preceptiva es bien distinta y la antítesis debe comprenderse en relación con otros elementos del texto y la representación. En el primer caso, un análisis del texto en relación con el elemento indiano, permite observar el “desplazamiento semántico” en la parodia de las canciones populares vinculadas a la identidad de los negros.⁷ En el segundo caso, se observa una relación antitética entre los sectores sociales representados y la amalgama barroca que los cobija para favorecer a los criollos.

⁷ Es decir “se dice algo alusivo a otra cosa” siguiendo la reflexión de Maria Grazia Profeti, ver García Lorenzo 36.

En la primera pieza boliviana, *Entremés de los compadres*, el argumento consiste en resolver un pleito entre negros e indios, como si la naturaleza propia de ambos fuese el conflicto por unas simples piezas de buñuelos. En efecto, el pleito se resuelve gracias a que es Navidad y el sentimiento de cordialidad los embarga más allá de sus diferencias. Lo interesante es que la pieza no está hecha para ser representada por indios y negros sino por monjas criollas o gachupinas, o bien actores mestizos en espacios populares como las fiestas de Noche Buena. Véase, por ejemplo, el tipo de personajes en el fragmento a continuación:

NEGRA

Ansina pues se catiga
sin que aquestos buñuelito
sen los coman esos indios
sino solo el piqui[ni]no.
Toma, mundili, y comete
y vosotlos, pelos indios,
vengan con este tamboli
a bailá a turu ruiro.

INDIO

Pues guaylandu vamus
el tunus di lus negritos.
Todos. Cantan todos y bailan.

NEGRO

Negritiyo, gente prieto,
de tamboli dirindín,
a servir al piquinini
como escravos hoy vinid.

TODOS

Alele, Alele.

[NEGRO]

Y las neclas ¿pol qué no
al tamboli se han de uni?
que aunque prite gente somo:
Es muy cielto y es ansí.

TODOS

Alele, Alele

LOS DOS NEGROS

Y así vamo a la portali
donde aquella selafín
canta mejó que el nenclito
que hoy está cantanro aquí.

TODOS

Alele, alele (Arellano y Eichmann 2005, 123-124).

El barroco de indias se expresa como parte de una sociedad que pacta sus propios valores, más allá del desprecio por el mestizaje racial y más allá de la propaganda ideológica y religiosa de la pieza. La antítesis entre lo cómico de esta representación y los valores refrendados, da como un resultado una estética donde el estereotipo es una estrategia de representación que será fácilmente reconocible: no se recrea el sector social de manera realista (y por ende, malograda) sino que se elabora una sátira edificante para una sociedad disímbola en su composición social. Esto es evidente debido al léxico empleado: una parodia del habla de los indios y de la jerga de negros, así como el juego discursivo que recrea una danza africana con el *Alele* fungiendo de coro entre los diálogos.

En el *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon* el conflicto radica en la polisemia del símbolo del guajolote, elemento de la cocina mexicana y de connotaciones semánticas sobre el desparpajo de la cultura popular. La pieza corrige moralmente a quienes pretenden aprovechar su puesto burocrático y de poder para abusar de las mujeres pobres, mediante el robo de sus animales domésticos. Esta aparente simplicidad dramática posibilita analizar algunos de sus pliegues internos, por ejemplo, cuando las mujeres se pelean entre sí por el guajolote muerto, blasonan:

Miren a la pingajosa
hocico de molinillo,
cara de mona pelona,
cabeza de espanta niños,
ojos de sapo rabioso...
No, no todas somos unas...
Mi alma, téngase un poco,
que sepa, si no lo sabe,
que el cura de Totalcingo,
es mi pariente cercano
y mi tío muy carnalito (316).

Para Gutiérrez Estupiñán y Sten, en la obra se encuentran dos programas narrativos confrontados: el del mundo popular y el de las autoridades novohispanas que abusan de los más pobres. El entremés defiende, en su opinión, la libertad de individual para resolver sus propios conflictos sin necesidad de acudir a la rapiña de los alcaldes. Antes bien, lo cómico radica en que los personajes emiten improperios entre sí mediante comparaciones con animales como sapos y monos, o con el espanta niños. El insulto se detiene en una contención moral que delimita la horripilación física frente a la fealdad moral: “No, no todas somos unas...”. El barroco indiano no es la simple presencia del guajolote, sino la demanda de justicia a las autoridades, así como la contradicción implícita de esa demanda al edificar moralmente tanto a los pobres como a los alcaldes. El entremés busca aplanar el conflicto mediante el recurso de la comicidad con la sátira de los malos comportamientos y la burla de los privilegios del aboengo: “el cura de Totalcingo, / es mi pariente cercano”, expresa de manera burlona una de las mujeres. El desenlace es un baile en el que todos participan, tópico del teatro breve barroco.

Conclusiones

Si bien el teatro funcionó como corredor cultural entre diversas instancias de poder, educación y espiritualidad durante el virreinato, así como entre los diversos espacios de representación (la universidad, los centros educativos y los conventos), lo común de estos espacios e instancias fue el precepto “aprender deleitando”. Se puede decir por lo anterior que, en diversos niveles e intensidades, las expresiones populares contenidas en el teatro conventual se desplazaron gracias al poder de atracción de las danzas, las fiestas y las jergas que representaron a sectores sociales marginados, no para ser incluidos, sino para satirizar vicios sociales de nobles y autoridades.

Las obras representadas en esos espacios sufrieron modificaciones literales (tachaduras y enmendaduras) así como adecuaciones, tomando como horizonte el modelo hispánico y los tipos de personajes. Estos cambios fueron consecuencia del hecho innegable de la circulación de piezas debido a las relaciones culturales entre tales espacios.

En estas piezas se recrearon tipos propiamente americanos que sirvieron para privilegiar a los criollos y, al mismo tiempo, para crear un arte si bien dependiente, también gradualmente diferenciado; y en esa diferencia

el mestizaje se presentó como un pretexto donde lo propio cobró fuerza y sentido. Mucho queda por hacer, numerosos y nutridos archivos aguardan a los estudiosos del teatro para dar a conocer y profundizar en el arte dramático producido en México.

Bibliografía

- Alarcón, Ma. del Carmen. 2004. "Teatro en conventos femeninos de Sevilla: un festejo cómico de 1678". *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Vol. 1. Eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, pp. 183-192.
- Arellano, Ignacio y Andrés Eichmann, eds. 2005. *Entremeses, loas y coloquios de Potosí: (colección del convento de Santa Teresa)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Asenjo, Alonso. 2014. "Sobre el teatro humanístico-escolar del Ultramar hispánico". *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* [en línea]. Recuperado el 18 de mayo de 2014 de: http://parnaseo.uv.es/ars/teatresco/Revista/Revista3/Sobre_el_teatro_humanistico-escolar_del_Ultramar_hispanico.pdf
- _____. 2014. "Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)". *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* [en línea]. Recuperado el 18 de mayo de 2014 de: http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm
- García Lorenzo, Luciano, ed. 1987. *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Almagro: Ministerio de Cultura.
- Huerta Calvo, Javier. 1987. "Poética de los géneros menores", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Almagro: Ministerio de Cultura, pp. 15-31.
- _____. 2004. "Algunas reflexiones sobre el teatro breve del Siglo de Oro y la Postmodernidad". *Arbor*. Vol. 177, no. 699-700 (marzo-abril): 475-495.
- Lavrín, Asunción y Rosalva Loreto López. 2002. *La escritura femenina en la espiritualidad barroca*. México: Universidad de las Américas-Puebla-Archivo General de la Nación.

- Luciani, Frederick. 2008. "Fantasmas en el convento: Una 'máscara' en San. Jerónimo (México, 1756)", en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, eds. Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert.
- Moraña, Mabel. 1998. *Viaje al silencio. Exploraciones sobre el discurso barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Muriel, Josefina. 1946. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México: Editorial Santiago.
- Parodi, Claudia. 2014. "Teatro de monjas en la Nueva España" [en línea]. Recuperado el 13 de septiembre de 2014 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-de-monjas-en-la-nueva-espaa-0/html/14b3595f-0e02-4859-8da2-808e9a6fa0bd_2.html
- _____, ed. 1976. Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. 1997. *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica.
- Picón Salas, Mariano. 1944. *De la conquista a la independencia: tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Profeti, María Grazia. 1987. "Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Almagro: Ministerio de Cultura, pp. 33-46.
- Ramos Medina, Manuel. 1997. *Místicas y descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*. México: Centro de Estudios de Historia y Cultura-CONDUMEX.
- Rossi de Fiori, Íride María, Rosanna Caramella de Gamarra, Soledad Martínez de Lecuona y Helena Fiori Rossi. 2008. *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*. Salta: Ediciones de la Universidad Católica de Salta.
- Salvador Miguel, Nicasio. 2012. "Gómez Manrique y la Representación del nacimiento de Nuestro Señor". *Revista de Filología Española*. XCII, 1: 135-180.

Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán, eds. 2007. *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México–Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades–Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Fecha de recepción del artículo: 15 de enero de 2015.

Fecha de recepción de la versión revisada: 20 de octubre de 2015.

Meyppayatt: **preparando el cuerpo para la batalla.** **La práctica del *Kalarippayatt*** **en la formación del artista de la escena**

Ana Paula Ibañez

Resumen

Este ensayo reflexiona sobre la incidencia de una determinada praxis o entrenamiento que puede llevar a la ampliación del estado de conciencia en la formación del artista escénico. Nos basamos en la observación del trabajo desarrollado a partir de la práctica del *Kalarippayatt*, arte marcial originario del estado de Kerala (India), con alumnos de Artes Escénicas de la Universidad de Campiñas (Brasil).

Palabras clave: teatro, arte marcial, actores, trabajo corporal, India, Brasil.

Abstract

Meyappayat: preparing the body for battle. Kalarippayatt as a learning tool for the performing arts student.

Based on the work developed with the practice of *Kalarippayatt* among students of Performing Arts in Brazil, this essay discusses a kind of practice, or training, that can develop an increased state of consciousness within the performer.

Key words: Theatre, martial arts, performers, body, India, Brazil.

Introducción

El título de este ensayo se refiere al significado de *Meyppayatt*, ejercicios que deben ser ejecutados por el artista marcial de *Kalarippayatt* para que su cuerpo —entendido en su totalidad física, mental y de cuerpo sutil— se vuelva flexible y pueda, con el tiempo, entrar en contacto con otros estados conciencia y energía.

Dentro de la práctica de este arte marcial, en el estado de Kerala al sur de la India, los ejercicios de *Meyppayatt* son revisados a lo largo del camino del practicante, para que éste pueda lograr un estado de cuerpo-mente unificados (*Meyyarappatavu*) que le aporte un estado extraordinario de energía y consciencia, en donde ‘el cuerpo sea todo ojos’ (*Mayyu Kannakuka*). Así, es evidente que el encuentro de un nuevo estado de conciencia sólo es posible si se practica de manera permanente. No existe, según esta práctica, un estado que, después de encontrado e instaurado, se quede para siempre en el cuerpo del artista, por lo que la búsqueda y mantenimiento de ese estado es una constante en la formación del artista marcial.

Si pensamos en un paralelo entre el recorrido que el artista marcial hace en su formación y el que experimenta el artista de la escena, el *Meyppayatt* se refiere a la creación de una base capaz de promover un nuevo estado de conciencia (*Meyyarappatavu*). Así, el artista usará en escena toda su entereza física, mental y emocional: el *Mayyu Kannakuka*, como antes se dijo, ‘el cuerpo todo ojos’.

A partir de las habilidades desarrolladas por el *Meyppayatt*, el practicante podrá realizar el *Meyyarappatavu*, “[...] ejercicios de control corporal [...] a través de los cuales el cuerpo-mente es entrenado”¹ y el *Me-yabhyasam*, que puede ser traducido como ‘arte del cuerpo’, refiriéndose “al arte del *Kalarippayatt* de unificar cuerpo-mente durante la práctica diaria”.² En este arte marcial se traza un camino hacia el cuerpo dilatado y extraordinario, en el cual los campos físico, mental y emocional se unifican, lo que conduce a una nueva percepción y nueva relación del practicante consigo mismo y con su entorno. Al respecto, Zarrilli señala:

Cada movimiento, paso y postura (y armas) tienen su ‘fuerza interior’ (*bhava*) que debe ser apreciada en la práctica del *Kalarippayattu*.³ [...] El proceso de hacerse uno con las cualidades originales de las formas

¹ En el original: “*Meyyarappatavu*: [...] body control exercises [...] through which the bodymind is trained” (Zarrilli 1998, 304). En adelante, todas las traducciones del inglés o del portugués son mías.

² En el original: “[...] reference to the foundation of *Kalarippayattu* martial practice in the ‘art’ of using body and mind through daily exercise” (Zarrilli 1998, 303).

³ *Kalarippayattu* / *kalarippayatt*: Tanto *Kalarippayatt* como *Kalarippayattu* son denominaciones aceptadas para hacer referencia al arte marcial practicado en el estado de Kerala, India. Utilizaré, en el texto, la denominación *Kalarippayatt* por ser esta la adoptada en mi escuela, Kerala School of Martial Arts. Aún así, respetaré el uso de la denominación *Kalarippayattu* utilizada por otros autores aquí citados.

de la lucha es similar a aquel vivido por el actor de *Kathakali*, [...] es un proceso que requiere el control y la circulación de la ‘energía vital’ (*pranavayu*) del actor para adentro y a través de las formas codificadas y estilizadas a las cuales él recurrió para crear su personaje. Así como el actor que se vuelve el personaje, corporificando todos los *bhavas* necesarios para el acto dramático, de la misma manera el practicante de *Kalarippayattu* ‘se convierte’, corporificando el *bhava* propio de cada una de las formas en su práctica.⁴

Si partimos de la premisa de que la formación recibida por el artista influye directamente en su labor artística, pues a gracias a ella se fijan sus cimientos, los caminos entrevistados y el cuerpo-pensamiento artístico lapidado, es pertinente indagar cómo y en qué momento de ese trayecto la práctica del *Kalarippayatt* puede influir en el aprendizaje del artista para brindarle la oportunidad de alcanzar un estado energético diferenciado, donde el trinomio cuerpo-mente-emoción se configuren conjuntamente, dilatando sus percepciones y abriendo puertas para nuevas y ampliadas posibilidades de realizar ‘la lucha’ y prepararse para ‘la batalla’.

Reconociendo cuerpos: raro encuentro

*El cuerpo experimentado es primordialmente presentado no como un objeto, pero sí como la inmediatez de su concreción viva.*⁵

En marzo de 2013, iniciamos encuentros semanales para la práctica de *Kalarippayatt* con alumnos del último año de licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP) Brasil. Estos encuentros formaban parte de la práctica que yo propuse en mi investigación de posgrado, además de estar incluida como disciplina de lucha, obligatoria en el curso.

⁴ En el original: “[...] Each movement, step and pose (and weapon) has its own ‘inner life (bhava)’ which must be exhibited when practising *Kalarippayattu* [...] compared the process of the martial artist’s process of ‘becoming one’ with the ‘original qualities’ of the forms of practice with that of *Kathakali* actor [...] is a process in which the actor controls and circulates his inner energy (*pranavayu*) into and through the styled and codified forms he has come to embody and thereby uses to create the character. Just as the actor ‘becomes’ the character by embodying the various *bhava* required by the dramatic context of the play, so does the martial artist ‘become’ by embodying the *bhava* appropriate to each form he practices” (Zarrilli 1998, 91).

⁵ En el original: “The body as an experienced phenomenon is primordially presented not as a representable object but in the immediacy of its live concreteness” (Zarrilli 1998, 19).

Desde las primeras reuniones fue clara la dificultad que algunos alumnos presentaban en relación con la disciplina de lucha, sobre todo porque se trataba de un arte marcial hindú, ajeno a su cultura y desconocido tanto en lo relacionado con la corporeidad —pues maneja un vocabulario de acciones complejo— como por el aporte filosófico que está intrínsecamente ligado a la práctica.

La idea de trabajar una disciplina que no estuviera directamente vinculada al montaje de un espectáculo, según la concepción que los alumnos tenían, les parecía una completa pérdida de tiempo y energía, sobre todo si la propuesta discurría por la unidad del ser, la movilización energética y el contacto con energías sutiles que pueden expandir los campos expresivos y sensoriales. La ausencia de certidumbre les asustaba mucho.

En el ámbito de las prácticas corporales de la India, no existe ruptura entre los universos sagrado-ritual, filosófico-místico y psíquico-físico; la práctica artística está dirigida hacia el crecimiento en todos esos ámbitos de forma orgánica y simultánea, asumiendo un carácter holístico.

Los alumnos no eran conscientes de que el entrenamiento propuesto era inherente a cualquier espectáculo o lenguaje, pues se trata de un trabajo que pretende incidir en el universo creativo-expresivo-energético del actuante más que en la manifestación concreta y objetiva de un espectáculo determinado. Es necesario tratar de adentrarse en el campo de la pre-expresividad, entendiéndola tal y como la define Eugenio Barba:

El nivel que se ocupa de hacer escénicamente viva la energía deseada, de hacer con que él (el actuante) se vuelva una presencia que atrae de inmediato la atención del espectador, es el nivel pre-expresivo. [...] Entonces, concebido así, el nivel pre-expresivo es un nivel operacional: no se trata de un nivel que pueda ser apartado de la expresión, pero es una categoría pragmática, una praxis que, en el transcurrir del proceso de trabajo, busca fortalecer el bios escénico del actor.⁶

⁶ En el original: “O nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia desejada, de fazer com que ele (o atuante) se torne uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré- expressivo [...] Então, concebido desta maneira, o nível pré-expressivo é um nível operacional: não é um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, no decorrer do processo de trabalho, visa fortalecer o bios cênico do ator” (Barba e Savarese 2012, 228).

En este campo, la búsqueda es mediante el cómo se dice y no el qué se dice. Ampliando, abriendo y, a veces, diluviando posibilidades. Pero, para que sea posible esta apertura, es en extremo necesaria la disposición por parte del actuante, así como la confianza en la eficacia de esta estrategia.

Durante los dos primeros meses de trabajo, la práctica se concentró en el aspecto físico, con una ejecución atenta a los detalles: rodillas, manos, brazos, apoyo de los pies en el suelo, la mirada y la respiración. Poco a poco, se disipaba la ‘pereza energética’, la falta de deseo por emprender nuevas posibilidades que provocaba resistencia de los alumnos a nuevas posibilidades de entrenamiento. Aunque en esos meses el trabajo se enfocó en la parte física de la práctica, entendida por los alumnos como un simple entrenamiento muscular con cual el cuerpo gana fuerza y elasticidad, los actuantes en formación se volvieron más integrales y presentes en los encuentros.

Muchos de ellos no percibieron el cambio que experimentaban, aunque hubo una transformación tanto de actitud como de acciones. Una nueva manera de ejecución se concretaba en el presente, era evidente, pero, por desconocida, no podía aún ser percibida por ellos. Según Zarrilli:

[...] una aproximación psico física de la actuación explora el físico y el psíquico, o ‘el afuera’ y ‘el adentro’. El principio no es psicológico, pero sí la transformación de la respiración del actor en energía (*prana vayu - qi/ki*). [...] En esta condición, el actor percibe y experimenta tanto el sentimiento como el movimiento sutil de la energía despierta, como si esta hubiera sido moldeada tanto por la dramaturgia como por las formas ancestrales en el momento del performance.⁷

En este tipo de entrenamiento ocurre algo muy particular con el practicante. Barba lo define como ‘técnicas de aculturación’, refiriéndose a la transformación de las acciones cotidianas y naturales en acciones estilizadas y codificadas, que permiten la ampliación energética y la construcción de un ‘cuerpo dilatado’. Este cuerpo es desafiado, algunas veces, por las

⁷ En el original: “[...] A psychophysical approach to acting explores the ‘physical’ and the ‘psychic’ or the ‘outer’ and ‘inner’. The beginning point is not psychology, but the enlivening of the actor’s breath as energy (*prana vayu - qi/ki*). [...] Here the actor senses and experiences both the feel and the subtle movement of activating energy as it is shaped by the dramaturgy and aesthetic form in the moment of performance” (Zarrilli 2009, 21).

oposiciones internas y, otras, por el propio desarrollo de una acción no cotidiana en el espacio (2012, 228-229).

Este es el cuerpo presente en la práctica de las artes marciales y el cuerpo ansiado por el intérprete. Para lograrlo, es necesario tiempo. Tiempo de práctica. Tiempo de observación. Tiempo de escucha. Tiempo para entender por otras vías, no las mentales y racionales, sino por los mecanismos que son despertados en esta búsqueda y que se instauran cambiando la percepción, la acción y las relaciones del actuante consigo mismo, con el otro y con el espacio.

Al permitir que el cuerpo escuche, perciba y entienda determinado movimiento o acción, se experimentan cambios internos que la corporeidad no cotidiana provoca y conduce: un estado de alerta más agudizado, prontitud, mayor sensibilidad a lo que está ocurriendo a nivel interno y externo. Para que eso ocurra, además de la disposición para sumergirse y experimentar esa vía, es necesaria la práctica diaria (*Meyabhyasam*) junto con una revisión constante de los principios. Solamente de esa forma, un estado de conciencia considerado óptimo, que permite el ‘cuerpo ser todo ojos’, puede ser logrado.

Si bien para la gran mayoría de los presentes en los encuentros, la información y práctica eran nuevas, unos pocos ya habían experimentado, por distintas vías, el camino propuesto. La experiencia previa de algunos alumnos con otros métodos de entrenamiento psicofísico que conducen a la conciencia total de un cuerpo-mente fue fundamental para que pudieran entrar en contacto con una nueva percepción de sí mismos, así como de los espacios interno y externo.

Por este hecho, es pertinente ponderar la importancia del tiempo invertido en el entrenamiento, la exigencia meticulosa en los detalles, la sistematización, la estructuración y la codificación presentes en estas técnicas y la influencia de esos factores sobre el cambio de percepción y estado que el practicante sufre.

Así relata Zarrilli el inicio de su experiencia en la práctica del *Kalarippayatt*:

Mi ineptitud física se encontró con mi visión *naïve* de cómo aprender a través del cuerpo, y de cómo el cuerpo está relacionado con la mente. Yo estaba físicamente atacando los ejercicios de *Kalarippayattu*. Intentaba forzar los ejercicios en mi cuerpo, mi cuerpo en las formas. [...] Con ese tipo de aproximación, mi cuerpo se llenó de tensiones y mi mente esta-

ba rellena de intenciones innecesarias y distracciones provocadas por la agresividad con la cual yo intentaba controlar y dirigir mi deseo a través de lo que hacía con mi cuerpo. [...] Pasados los meses iniciales de dolor muscular e ineptitud, logré algunos avances, aun así, al partir en 1977 me encontraba lejos de experimentar ‘una práctica correcta’. Estaba claro que para una vivencia correcta de la práctica de *Kalarippayattu* serían necesarios años. [...] Al cabo de unos años de entrenamiento, la visión de mi cuerpo/mente en la práctica, así como mi entendimiento de esa relación, empezó a modificarse. [...] Cuando demostraba el arte marcial, o cuando estaba actuando, eventualmente era capaz de entrar en un estado de conciencia y atención más consistentes --ya no ‘atacaba’ la actividad o el momento. Mi cuerpo y mente se volvieron positivamente disciplinados, o, mejor dicho, ‘cultivados’ a través del compromiso con el momento presente y no con un fin u objetivo posterior. Mis tensiones físicas y mentales del principio, poco a poco, dieron espacio para percibir mi cuerpo, simultáneamente, flotando y lleno de fuerza, centrado y libre, relajado y controlado.⁸

El entrenamiento sistemático y codificado en las prácticas corporales de Oriente, es la base para el desarrollo expresivo. El intérprete pasará años condicionándose y aprendiendo un nuevo repertorio de movimientos, acciones, posturas con sus respectivas respiraciones, ritmos, repercusiones internas y externas. Es a partir de esa exigencia meticulosa que las puertas para otro nivel de expresividad se abren. El trabajo creativo no se

⁸ En el original: “My overt ineptitude was matched by equal naiveté about how to learn through the body, and how that body was related to my mind. I physically ‘attacked’ the *Kalarippayattu* exercises. I tried to force the exercises into my body; my body into the forms [...]. Given this approach, my body was filled with tensions, and my mind was filled with unnecessary intentions and distractions prompted by my aggressive attempt to control and assert my will on what my body was trying to do. [...]. Through the initial months of aching muscles and ineptitude, I eventually made progress; however, by the time of my departure in 1977 I was far from being able to embody ‘correct practice’. It was clear that to embody *Kalarippayattu* more correctly would require years of practice [...] after years of practice, the landscape of my own body in practice, as well as my understanding of that relationship began to alter [...]. When demonstrating the martial art or when acting, I eventually found myself able to enter a state of readiness and awareness more consistently- I no longer ‘attacked’ the activity or the moment. My body and mind were being positively ‘disciplined’, or, more appropriately, ‘cultivated’ toward engagement in the present moment, not toward an end or goal. My initial physical tensions and mental inattentions gradually gave way to sensing myself simultaneously as ‘flowing’ yet ‘power-full’, ‘centered’ yet ‘free’, ‘released’ yet ‘controlled’” (Zarrilli 1998, 20-21).

configura en la superficialidad de ‘inventarse’ un nuevo movimiento para determinada acción dramática, pero sí en hacerla viva a partir de la verticalidad, del sumergirse en un código preestablecido que repercute y vibra en todo el ser del intérprete, transformándolo a él y también al espectador.

En las culturas asiáticas, el arte de la interpretación nace del primor y de la inmersión vertical en un repertorio expresivo sistematizado, que es llevado a cabo a través de un entrenamiento diario y preciso. Es común encontrarse con personas que van al teatro en India, por ejemplo, no para asistir a un espectáculo determinado, puesto que las historias son ya conocidas desde hace mucho por el público, pero sí para deleitarse con un determinado intérprete realizando determinado personaje. El timón que conduce el viaje propuesto por el acto teatral, en este caso, es el ‘cómo’ y no ‘el qué’ se cuenta.

En Oriente, ese tipo de codificación y verticalidad propuestos por el entrenamiento del intérprete son factores inherentes al quehacer artístico y no son contestados por el aprendiz. En la educación del actor oriental, el conocimiento sobre cada detalle es importante, desde los pies y la búsqueda de un equilibrio frágil, hasta la colocación de las manos o el direccionamiento de los ojos. Todo detalle es estudiado para que el intérprete sea capaz de utilizar cada elemento para expresarse creativamente en la escena. El intérprete es instrumentalizado para que la técnica esté a su disposición, para que el universo expresivo, comprendiendo los niveles mentales, emocionales y de energías sutiles, sea ampliado y experimentado verticalmente. Ese camino es el opuesto a lo que ocurre la mayor parte de las veces con la formación del artista occidental, en donde éste se vuelve instrumento de la técnica aprendida.

Es importante decir que esta instrumentalización o adquisición de la técnica para la ampliación de posibilidades expresivas por parte del intérprete, en lo que se refiere a la transmisión de los saberes, ocurre por vía doble: por un lado, está el alumno a quien se le presentan los elementos y al que se le conduce para la apropiación de lo que le es transmitido y, por el otro, está el maestro que utiliza su conocimiento para conducir este aprendizaje. En ambos casos el conocimiento transmitido (o ya perteneciente) está al servicio del artista, ya sea el alumno o el maestro.

En Occidente, esta instrumentalización ocurre mucho más en relación con la técnica por ser aprendida que en relación con la transición entre los universos interno y externo del artista, como sí ocurre con la formación actoral oriental. Un ejemplo es la preparación del bailarín de

danza clásica. Es cierto que hay un trabajo extremadamente meticuloso y preciso sobre la técnica en este proceso de formación, pero no hay apuro en instrumentalizar al bailarín en relación con la expresión de una determinada emoción, hecho fundamental cuando se trata de un entrenamiento psicofísico del intérprete. El bailarín es capaz de ejecutar a la perfección una determinada coreografía, por ejemplo la de *Giselle*, pero ¿cómo se hace la instrumentalización para que este actor corporice, realice, concrete la locura de *Giselle*? ¿De dónde extrae el material necesario para esta puesta en escena si no ha tenido ninguna formación en ese sentido?

En las artes corporales de la India, esa instrumentalización ocurre a través del estudio profundizado de los *bhavas* y *rasas*,⁹ ofreciendo al intérprete recursos precisos para la expresión de las emociones. El estudio incluye no solamente las emociones consideradas básicas —amor, humor, miedo, repugnancia, compasión, sorpresa, rabia, triunfo y serenidad—, sino también las posibles transiciones e intersecciones entre ellas. Cada detalle recibe esmerada atención: cómo se mueve la cabeza, el gesto que se hace con las manos, el camino que se recorre con los ojos, etcétera. De esa manera, el intérprete desarrolla una base sólida sobre la cual puede apoyarse en el momento de concretar emociones en escena.

La preocupación en estudiar y experimentar a través de los *bhavas* también está presente en la práctica y estudio del *Kalaripayatt*. Considérese que cada forma de lucha posee una fuerza interna detentora de un *bhava* y que cuando el practicante se vuelve uno con esa forma, corporeiza el *bhava* correspondiente. El practicante es, en ese momento, capaz de fluir como un río, y tener un ‘cuerpo todo ojos’.¹⁰

Vías abiertas: cuerpo, mente y alma en diálogo

Kalaripayatt, que en un primer momento era una obligación, provocándome mucho dolor en las rodillas, pasó a canalizar mis

⁹ *Bhava*: estado mental, de ser/estar, de disposición. Usado para referenciar el hacer presente en el cuerpo, por parte del intérprete, el estado de ser/estar y emocional del personaje. También hace referencia a la forma correcta o fuerza interna en relación a las posturas (formas) del arte marcial. *Rasa* (literalmente): sabor, gusto o sensación vivida al apreciar una obra de arte. Es lo que nace cuando el poeta o artista visualizan y experimentan las emociones en un estado universalizado, libre de cualquier afirmación o negación de su medio relacional. Naturaleza del “puro éxtasis”, experiencia mística vivida por el espectador.

¹⁰ N. del ed. Ver el artículo “Cuando el cuerpo es todo ojos”, de Sangeeta Isvaran, en *Investigación Teatral*, Vol. 1, Núm. 1, Primavera 2011.

discusiones y mi desarrollo poético. La verdad es que me posibilitó una visión esférica de mi cuerpo, del aprendizaje y de la vida. Un salto maduro y difícil, pero muy importante para las ‘rodillas’ de alguien que deja de ser un crío y que pretende mirar hacia el teatro y la vida con más unidad.¹¹

Es interesante percibir cómo la postura de los alumnos cambió al desarrollar las prácticas y cómo lograron, aunque de manera sutil, abrirse a una nueva vía de entender el hacer artístico.

Es común hablar de un ‘cuerpo dilatado’, parafraseando a Eugenio Barba, ‘extraordinario’ o ‘extra cotidiano’ necesario para la escena. Pero ¿a qué se refiere exactamente ese cuerpo que se presenta en un nuevo estado? Barba dice que un ‘cuerpo dilatado’ es aquél que permite ver las pequeñas tensiones internas, normalmente ocultas en las acciones cotidianas, generando de esa forma un nuevo equilibrio, un nuevo ‘estar’ consciente, un ‘cuerpo en vida’ (2012, 52).

En el momento en que son ampliadas las tensiones internas, son instaurados, conscientemente, un conflicto de direcciones u oposiciones: el cuerpo se expande, gana espacio, produce un flujo de energía, reaccionando y reorganizándose continuamente, generando un movimiento constante, circulando el aire entre sus partes, respirando con cada célula, sorprendiendo incesantemente.

En el universo del *Kalarippayatt* el cuerpo humano es entendido como si fuera compuesto por tres diferentes cualidades de cuerpos, interconectados e interrelacionados entre sí, que deben ser trabajados y comprendidos. Son ellos el cuerpo líquido, compuesto por los humores y savias según el *Ayurveda*;¹² el cuerpo físico, de los huesos, músculos y puntos vulnerables llamados *Marmmam*¹³ y el cuerpo sutil o cuerpo interno. Los dos primeros son llamados *sthula-sarira*¹⁴ y pueden ser desarrollados a partir de ejercicios físicos.

¹¹ Fragmento de la relatoría de uno de los participantes de la disciplina de Luta II. 1º semestre 2013, Graduação em Artes Cênicas, UNICAMP.

¹² *Ayurveda*: ciencia por la cual la vida es prolongada. Sistema medicinal hindú que entiende que el cuerpo está compuesto por tres humores (*doshas*): *vatta*, *kappa* y *pitta*. Cada uno de esos humores es la combinación de dos elementos de la naturaleza: *vatta*: tierra y aire; *kappa* y *pitta*: fuego y agua. El equilibrio o desequilibrio de esos elementos dentro del cuerpo humano y su relación con el mundo exterior es lo que determina la salud o la enfermedad.

¹³ *Marmmam*: puntos vulnerables considerados vitales del cuerpo humano.

¹⁴ *Sthula – sarira*: el cuerpo físico según la *Ayurveda*.

El tercer cuerpo, el cuerpo sutil, también llamado *suksma-sarira*,¹⁵ está vinculado al primero y se relaciona con el despertar y con el hacer presente en el cuerpo la fuerza cósmica, *shakti*.¹⁶ Esta energía será utilizada tanto para el combate como para la cura. El despertar de *shakti* se refiere a la articulación de una experiencia psico-espiritual que se logra a través del yoga,¹⁷ del arte marcial y de la experiencia mística. Aunque extremadamente cercana a la práctica corporal, el concepto de este tercer cuerpo se desarrolla dentro de la práctica yóguica.

Philip Zarrilli apunta los elementos constituyentes de este cuerpo, ampliamente desplegado en textos relacionados a las prácticas místicas y de yoga:

[...] el concepto y fuerza alquímica inherente al cuerpo sutil se desarrolla históricamente por separado de la *Ayurveda*, como parte de la práctica yóguica y mística y se presenta completamente extendida después de los siglos VII d.C. en el *Yoga Upanishad* y *Tantra*. Los elementos esenciales del cuerpo sutil normalmente identificados en esos textos, como las versiones presentes en el *Kalarippayattu*, incluyen elementos estructurales, *nadi* y ruedas o centros (*chakra*), y energía vital o viento (*prana*, *vayu*, o *prana vayu*) y la energía cósmica (*Kundalini* o *Shakti*) adormecida en forma de espiral junto al centro más bajo.¹⁸

El cuerpo sutil será alcanzado después de mucho trabajo y años de práctica. En el primer momento, el practicante debe encontrarse en el foco externo, dirigiendo su mirada a un punto determinado durante el entrenamiento: un punto en la pared, una parte del cuerpo, a los ojos

¹⁵ *Suksma-sarira*: cuerpo sutil interno asociado a la práctica de Yoga y del *Kalarippayatt*. Se constituye de canales, centros energéticos, energía vital y energía cósmica.

¹⁶ *Shakti*: principio activo de fuerza/energía cósmica. La diosa *Shakti* es representante del peligro, fuerza femenina inestable asociada a la fuerza suprema, al calor, furia.

¹⁷ Yoga: abrazar fuerte, enlazar. Cualquier práctica mística o meditativa psico-física que lleva al entrelazar del cuerpo y de la mente.

¹⁸ En el original: “[...] the concept and specific inner alchemy of the subtle body historically developed separately from *Ayurveda* as part of ascetic and yogic practice and appears fully developed after about the eight century AD in the *Yoga Upanishad* and *Tantra*. The essential elements of the subtle body usually identified in these texts, as well as in *Kalarippayattu* versions of the subtle body, include structural elements, *Nadi* and wheels or centres (*chakra*), and vital energy or wind (*prana*, *vayu*, or *prana-vayu*) and the cosmic energy (*kundalini* or *Shakti*) sleeping coiled within the lowest centre” (Zarrilli 1998, 124).

del contrincante. De esa manera, amplía también su foco interno y el practicante es conducido al aquí y ahora. Juntamente al desarrollo de la mirada, se encuentra la práctica de la forma correcta, la búsqueda por los detalles en la ejecución de cada postura y el camino entre cada una de ellas.

Una vez que la forma correcta es asumida por el cuerpo, la respiración es naturalmente desarrollada y puede transitar: “Cuando la patada recta es realizada en su totalidad y de forma correcta y el pie llega y toca las manos arriba de la cabeza, allí está la respiración correcta”.¹⁹

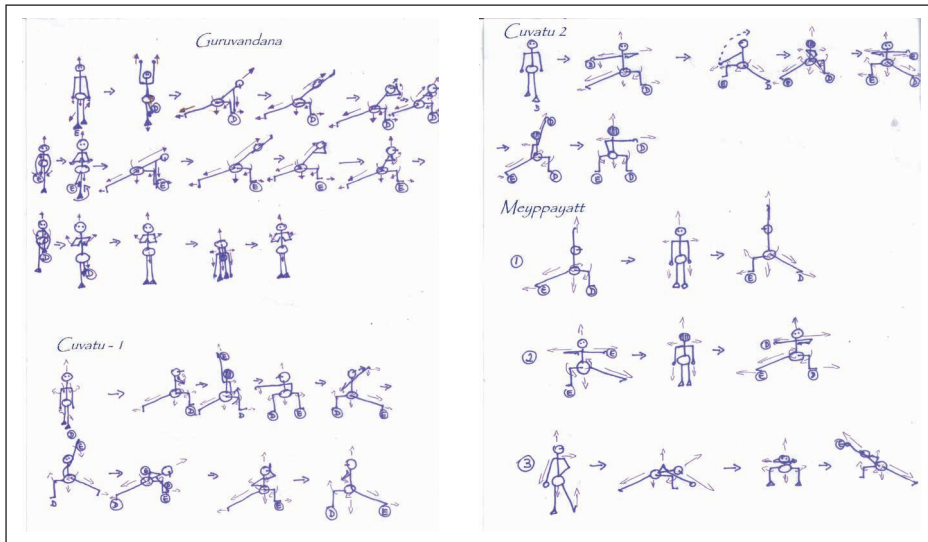
La respiración, energía vital (*prana vayu*), es la conexión entre la forma y el cuerpo sutil. Solamente después de hacerla circular es posible despertar la fuerza cósmica (*shakti*) y manifestar el alma interna de la forma realizada (*bhava*), transformándola en ‘cuerpo en vida’: “*Shakti* y *balam*²⁰ se manifiestan en la cualidad dinámica de las oposiciones energéticas en la forma”.²¹

Al analizar detalladamente cada uno de los movimientos y posturas propuestos por el entrenamiento de *Kalarippayatt*, se percibe que las oposiciones y tensiones están presentes en todas sus formas, creando una serie de líneas de fuerza que permiten al practicante el desarrollo de un trabajo que tiene como propósito la manutención del estado de confrontación interno real, generando movimientos y acciones que fluyen, regenerándose, respirando y circulando la energía en su realización.

¹⁹ En el original: “when the straight kick is done fully and correctly and the foot touches the hand above the head, there is correct breathing” (Zarrilli *Ibid*).

²⁰ *Balam*: fuerza, vigor, valor. Asociado a la fuerza física declarada.

²¹ En el original: “Shakti as well balam are manifeste in the dinamyc quality of oppositional energy in the pose” (Zarrilli 1998, 137).



- Estudio de líneas de fuerza presente en las posturas/formas del Kalarippayatt. Dibujos de Ana Paula Ibañez. Brasil. 2013.

Al mantener el estado de oposición, la energía es reutilizada y generada por la confrontación, manteniendo viva la acción. Un ejemplo de esa manutención ocurre en las secuencias de *Adithada*;²² al ser golpeado, el individuo utiliza la energía desprendida en el golpe que le ataca tanto para alejar de sí el golpe como para distanciar su cuerpo de aquel que le golpeó. Al mismo tiempo, el que desprendió el golpe (el atacante) reutiliza la energía recibida para desviar su primer ataque y construir el siguiente, se establece así un ciclo energético que se regenera en la propia acción.

Cuando la confrontación es instaurada, la energía producida es exactamente la contraria de aquella producida por la acción cotidiana. La energía en este estado está presente en exceso y, curiosamente, genera una cantidad todavía mayor de ella misma. Este flujo, al despertar un 'nuevo estar', provoca también una nueva lógica, una nueva percepción del entorno, abriendo otras posibilidades para escuchar, entender, relacionarse y comunicarse con él.

Al trasponer esta nueva realidad instaurada en el cuerpo-mente a través de la práctica de la lucha a la formación del artista escénico, se propone que el actor deje de economizar en sus acciones, permitiendo que su

²² *Adithada*: lucha a mano libre. Literalmente 'golpear' o 'bloquear'.

cuerpo entienda y reaccione a los impulsos generados y recibidos, que su piel escuche y vea, que su mirada se agudice y amplíe, siendo capaz de mantener un foco preciso y, a la vez, percibir cualquier movimiento. Todo su cuerpo respira y se mantiene como ‘cuerpo en vida’ a través de la respiración.

En ese momento, el actor interioriza la energía *shakti*, donde, según algunos maestros de *Kalaripayatt*, las energías masculinas y femeninas se unen, el dentro y el fuera se encuentran, la *kundalini*²³ es activada y elevada a través de los *chakras*²⁴ y el despertar interno del individuo ocurre.

Para los maestros de *Kalaripayattu* que aún interpretan esa fuerza de la respiración como *kundalini shakti*, el despertar a través del cuerpo es un estado de afectación que es conducido por todo el proceso de entrenamiento.²⁵

Existen, en este momento, oposiciones presentes y vivas en el cuerpo del actuante en su apogeo: la fuerza y la levedad, la acción y la no-acción, la calma y la prontitud. El actuante está lleno y vacío a la vez en un flujo continuo de acciones y energía que rellena los espacios de adentro, de afuera y alcanza, también, la médula de aquel que observa: el espectador. En este momento las ‘almas’ son tocadas y transformadas; son conquistados los *bhavas* y se instaura el *rasa*.

Consideraciones finales

Aunque para la instauración de un ‘cuerpo en vida’ a través de la práctica del *Kalaripayatt* sean necesarios años, el trabajo desarrollado con los alumnos de graduación en artes escénicas en la UNICAMP permite algunas reflexiones pertinentes a su práctica durante la formación del actor.

Se percibió que la postura de algunos alumnos cambió durante el desarrollo del trabajo. Si al principio buscaban un justificante teórico, racional y verbal que les convenciera de la necesidad y/o beneficio ofrecido por la práctica del *Kalaripayatt*, al finalizar el semestre, los alumnos se volvieron más flexibles, reconociendo, por un lado, la inhabilidad y di-

²³ *Kundalini*: la serpiente de fuerza que se encuentra dormida en el cuerpo sutil. Cuando se despierta en el centro energético más bajo o central, sube cruzando cada centro del *chakra* superior. Su fuerza también está presente y es despertada por la práctica de la lucha marcial.

²⁴ *Chakra*: ruedas o círculos energéticos internos y constituyentes del cuerpo sutil.

²⁵ En el original: “For *kalaripayattu* masters who still interpret this wind-power as *kundalini shakti*, its awakening within the body mind is that state of actualization toward which the entire process of training leads” (Zarrilli 1998, 139). Todos los testimonios de los estudiantes fueron traducidos del portugués al español para este trabajo.

ficultad que les habitaba e impedía transitar por completo en las nuevas experiencias que emergían del trabajo y, por otro, la posibilidad de que este tipo de práctica puede llevar a una nueva perspectiva de sí mismo, del otro y que el puente entre estos dos universos puede posibilitar nuevas vías para la escena. Además, reconocieron un nuevo abanico de posibilidades expresivas y la ampliación de sus repertorios.

En seguida expongo algunos ejemplos en formato de relato de cómo estas transformaciones tuvieron lugar en cuerpo-mente de los estudiantes que participaron de las prácticas de *Kalaripayatt*:

[..] en el relato parcial del semestre dije que tenía dificultades para experimentar las prácticas ofrecidas por la disciplina de lucha de forma íntegra. Aunque fuera capaz de ejecutar las formas casi de forma mecánica rigurosamente, [...] no me veía abierto para disponerme por completo, con profundidad, en la práctica de los ejercicios. [...] Aun así, percibí nuevas e interesantes posibilidades de utilización de mi estructura física, [...] accedí a estado anímicos cercanos a los que, supuestamente, experimentan los guerreros antes de ir a la batalla [...].

La experimentación durante el semestre, aunque corta, me ha proporcionado la inmersión en un flujo, en el cual movimiento y energía se encuentran fuertemente ligados. Lo que propone este trabajo me parece muy complejo. [...] Se trabajan, simultáneamente, concentración y expansión, fuerza y estiramiento, movimiento y energía. [...] La fusión entre cuerpo y mente es lo que permite el flujo.

No puedo dejar de hablar sobre mi dificultad con la respiración. No sabía en qué momento respirar durante los movimientos, pero al controlar mi ansiedad, en el último encuentro, pude percibir algo muy interesante: la respiración no puede ser pensada, si no, no se encaja al movimiento. Es necesario dejar que el movimiento fluya y la respiración surge.

Este es un largo camino, pero tener la conciencia de que es una vía posible, es el primer paso para emprender la ruta. Es necesaria una base sólida para que el deseo de un nuevo cuerpo, que conlleva una nueva praxis, se instaure. La tierra tiene que ser, primeramente, arada, revuelta y fertilizada para que, después de este proceso, las semillas tiradas generen frutos.

Según fue observado, cuanto más temprano el artista en formación entre en contacto con este tipo de propuesta, donde el desarrollo se puede dar en todo su ser (físico, emocional, mental y cuerpo sutil), mayor oportunidad tendrá de reconocerse y encontrar el placer que invade a quien se dedica a estas prácticas. Este es un trabajo sutil, que atañe no solamente al quehacer artístico, sino también a la percepción que uno tiene de sí y del otro. Por eso, debe ser conducido con cautela, respetando los tiempos individuales para los descubrimientos y las iluminaciones.

Bibliografía

- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. 2012. *A Arte Secreta do Ator. Um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: E Realizações Ltda.
- Zarrilli, Phillip B. 1998. *When the Body Becomes all Eyes– Paradigms, discourses and Practices of Power in Kalaripayattu*. New Delhi: Oxford Univesity Press,
- . 2009. *Psychophysical Acting. An intercultural approach after Stanislavski*. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group.

Fecha de recepción del artículo: 11 de diciembre del 2014.
Fecha de recepción de la versión revisada: 14 de mayo de 2015.

☞ Testimonios

Periferia de las artes y del pensamiento de una escena híbrida brasileña

Daniel Santos Costa

El presente texto es una tentativa de generar, desde una perspectiva de margen, una discusión “profana” respecto de las artes escénicas latinoamericanas, concretamente las brasileñas. ¿Quién es el sujeto que profana? ¿Desde dónde habla? ¿Cuál es su discurso? ¿Cómo habla del mundo a través de su producción artística? Estas preguntas son, por más retóricas que parezcan, puntos de partida para la posible (des)organización epistemológica que busco provocar. Con estas interrogantes desarrollo una investigación del proceso creativo como producción de conocimiento.

A lo largo de mi carrera, me debatí innumerables veces con el orden del pensamiento dominante que impera en el ambiente académico. Proveniente de una clase social baja, nacido en el estado de Minas Gerais, Brasil, residente de una zona rural durante gran parte de la infancia y adolescencia, participante de la *Folías de Reyes*¹ e integrante del Movimiento de Lucha de los Sin Tierra (MST, por sus siglas en portugués), traigo en el cuerpo experiencias que pasan, me tocan y producen reverberaciones. Estas características desentonaban con la formación cultural de las alumnas del curso de danza que inicié en 2006 en la Universidad Estatal de Campinas (São Paulo, Brasil). Otro factor que contribuyó a mi posición marginal en esa formación fue el hecho de que fui el único varón que ingresó en aquel año escolar.

Yo no había recibido una educación tecnológica y rígida, por lo que alcé vuelos formativos con la idea específica de un cuerpo en proceso. Busqué, en este trayecto, estrategias para recorrer un camino posible hacia mí mismo, hacia la identidad y las memorias personales. Indago en la autobiografía para el ejercicio de una actitud reflexiva que tome en consideración el valor de las condiciones subjetivas del conocimiento como puerta para nuevos cuestionamientos científicos.

¹ La *Folia de Reyes* es una celebración popular de origen portugués que fue llevada a Brasil durante la época colonial. Se realiza en fechas navideñas, y combina elementos de folclore local y religiosidad popular (N. del ed).

Observo mi autobiografía con la idea de identidad y los cambios según las nociones de Stuart Hall, de acuerdo con el pensamiento moderno acerca del sujeto y la identidad. Trabajo con la visión del *sujeto (des)centrado*, que sugiere que sería mejor hablar de ‘identificación’ en vez de ‘identidad’, porque la primera implica un entendimiento del proceso en curso, lo cual corrobora mi idea de un cuerpo en proceso. Así, articulo este ‘Yo’ marginal con la propuesta de desarticular estabilidades y posibilitar el surgimiento de nuevas identidades abiertas, contradictorias, plurales y fragmentadas, que caracterizan al sujeto posmoderno, en quien la identidad se ha vuelto una especie de ‘fiesta móvil’: descentrada, dislocada, híbrida, de una complejidad dialéctica.

Entonces, resuelvo profanar mis experiencias para discutir a través del cuerpo mi política, mi modo de existir, de pensar. Me aproximo desde la periferia del pensamiento dominante en donde, además, me localizo geográficamente. Veo el mundo como soy, en la perspectiva del cuerpo-espacio y en la percepción que estas experiencias agregadas pueden pronunciar. Entretanto, soy sujeto dialogístico, me vislumbro a mí mismo en una posibilidad para lo híbrido. Percibo el mundo en analogía con las impresiones de la cultura popular, no sólo de aquella volcada en las espectacularidades, sino también en el movimiento popular-periférico. Estos se mantienen en la fricción entre arte/vida de modo menos binario y se encuentran en un movimiento mucho más dinámico que las miradas anegadas de teorías extranjeras que tanto nos apetecen como sociedad pos-colonial.

Lejos de las ideas de visiones y de discursos nacionalistas estancados, reorganizo formas espectaculares de la cultura popular brasileña en su praxis, en el dinamismo de la creación artística. Observar, por ejemplo, los festejos de las *Folías de Reyes* insertadas dentro del contexto urbano en la ciudad de Campinas, demuestra aptitud para un acceso del margen al centro. Inserta dentro de un contexto urbano, la manifestación torna híbridas sus acciones rituales en un espacio-tiempo dislocado de su característica intrínseca —que sería lo rural—, que está en constante movimiento, a diferencia de un sentido común que entiende a las tradiciones populares con un carácter de pureza cultural y la relación con el pasado como un lugar distante.

Me localizo en un entre-lugar y en este lugar simbólico se procesan diversas vías de elaboración discursiva, motivadas por los propios discursos que lo cohabitan. Cuerpo-sujeto marginal, artista, investigador, me ubico al margen de algunos imperativos de la sociedad capitalista que busca per-

tenecer a la cultura tradicional y a la cultura de masas urbana. Oriundo del universo de las *Folias de Reyes* de Minas Gerais y de Goiás, aliado al universo mítico y ritualista vivido en campamentos de los Sin Tierra, soy alguien que reside en la periferia del espacio urbano contemporáneo, y tomo el cuerpo como un lugar de experiencia en el que confluyen todos estos lugares para amalgama de mi posición político-artística.

Revelar o desvelar la identidad a través del cuerpo, y recrear en este recorrido, permite, dentro de un contexto más amplio, percibir la actuación de un cuerpo-sujeto a partir de su condición de entrecruzamiento, impulsando acciones inter y transdisciplinarias de la investigación en las artes de la escena. En esta instancia de lo no nombrado, marcado por lo impermanente, deseo estar en estas encrucijadas, en 'entrelugares', cuestionando en la acción los modos de ser categóricos que transforman la obra artística en producto de mercado o que son dominados por los discursos dominantes.

En este sentido, establezco una relación con el pensamiento del profesor Boaventura de Sousa Santos (2010), de la Universidad de Coimbra, Portugal, sobre las epistemologías del sur y del norte. Hay saberes hegemónicos dominantes y necesitamos atender epistemologías alternativas que rompan paradigmas y le den privilegios a nuevos modos de hacer. Este autor critica la epistemología positivista como paradigma dominante en las ciencias y propone la existencia de una crisis dentro de esta perspectiva epistemológica, acompañada, sin embargo, por el surgimiento de un nuevo paradigma.

Las epistemologías del sur no son necesariamente geográficas, su sentido consiste en percibir el discurso dominante y el discurso dominado por el capitalismo, por la sociedad patriarcal y por el colonialismo. La sociedad presenta al sujeto una multiplicidad compleja de voces que dictan órdenes, reglas, modelos, patrones, conceptos e ideas. A partir del camino de la inter y/o de la transdisciplinarietà será posible una reorganización de ese sujeto. Así, las interdisciplinarietàes crean nuevas realidades, ya que nacen de la proposición de nuevos objetivos, de nuevos métodos, cuya tónica principal es la supresión del monólogo vacío y la instauración de dialogismos, rasgos evidentes en el proceso de mi obra *¿Oh, de casa? ¿Oh, de afuera!, o la historia del hombre que le pidió una Folia a la Pombagira Gitana*,² dirigida por Grácia Navarro.

² Espectáculo híbrido que se mueve entre la danza y el teatro se estrenó el 5 de febrero de 2014 a la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil. Para más información, consultar www.dancadaniel.blogspot.com.



◦ Daniel Costa en *El payaso espantapájaros* (2014). Campinas (São Paulo).
Fotos de Tiago Bassani.

Atiendo entonces al tejido del proceso de las obras mencionadas, en donde proyecté el mundo a partir de fragmentos de mi autobiografía, surgidos de tensiones entre los lenguajes escénicos de la danza y del teatro, de lenguajes visuales como el vestuario, el ambiente y la iluminación, y del lenguaje musical en sonidos del cuerpo, intervenciones musicales editadas y en vivo a partir del diálogo con la tradición oral brasileña.

De lo individual a lo colectivo, percibí que el ejercicio de la alteridad es un elemento esencial en la construcción o pensamiento sobre la identidad. Durante el proceso fui integrante del Grupo Pindorama, un espacio de investigación escénica (coordinado por la profesora Dra. Gracia María Navarro) que busca llevar las espectacularidades de la cultura brasileña a la producción teatral contemporánea. Las experiencias que se vivieron allí influyeron en la propuesta de dramaturgia y en el posicionamiento político-artístico de mi obra artística.

El proceso desembocó en obras que cuentan con un lenguaje híbrido que dialoga con manifestaciones de la cultura nacional y matrices culturales dispares, algo típico, por cierto, del ser “brasileño”, como se puede apreciar en las tradiciones de la *Umbanda* y las celebraciones de *Folías de Reyes*.

Umbanda,³ además de formar parte de la génesis del personaje central de la obra mencionada, posee un lenguaje que influye en la obra de modo estructural. La dinámica de incorporación y des-incorporación, característica de la llegada y partida de una entidad en el cuerpo de un hijo de santo, es recreada en la obra, demarcando el cambio de personajes que se desdoblan del personaje central en la conducción de la acción narrativa.

³ *Umbanda* es una religión esotérica surgida en Brasil a principios del siglo pasado, en la que confluyen elementos africanos, indígenas y europeos (N. del ed.).

Folías de Reyes trae la vida personal del autor de la obra escénica, fusionando con afecto el binomio vida/arte que señala la investigación emprendida. En la *Folía...* está el lugar de la reunión mítica del autor con sus antepasados ancestrales y próximos. A estas manifestaciones se les tomó como elementos de la cultura brasileña y adquieren el estatus de 'material'. Estos materiales se friccionaron en el territorio conceptual y experimental de la 'encrucijada', espacio relacional primordial de lo nuevo, del mestizaje y de lo liminal. De esta fricción surgió una dramaturgia de ficción, comprometida con la percepción estética y con el juego escénico, limitada a un punto de vista entre la multiplicidad de posibilidades que estos materiales suscitan.

Las tradiciones de *Umbanda* y *Folías de Reyes* son observadas en su entramado urbano para un diálogo que incide sobre el espacio de la ciudad y las reverberaciones de estos contactos en los paisajes del cuerpo en escena. Antagónicas, presentan, con todo, rasgos de un sincretismo típico de formación brasileña, en el que distintas de las nociones de lo popular y lo tradicional se encuentran en un movimiento incesante para la manutención de sus *performances*-rituales dentro del espacio urbano.

En esta perspectiva, refuerzo la apropiación de la auto-etnografía de la experiencia personal para descentralizar el lugar discursivo y disciplinario en donde los temas dominantes sobre la identidad son colonizados de modo estratégico y se reconoce la interioridad en un acto de comunidad y alteridad. En este proceso, por analogía, puedo ayudar a darle voz a comunidades y procesos marginados en donde, en el recorte de las experiencias personales, podamos reclamar de modo menos sumiso, quizás subversivo, nuestra producción de conocimiento, muchas veces vista a través de un vidrio empañado.

Me proyecto en este lugar. Lanzo miradas sobre mí mismo, como cuerpo-sujeto de mi danza y de las propias experiencias, a través del abordaje de un cuerpo propio. Un cuerpo que danza encarnado en su contexto histórico y social, explorando la multi-vocalización y la polisemia, entendiendo el cuerpo como proceso (en) creación no segmentado entre la 'carne del mundo' y la 'carne del hombre', una realidad mutante para nuestra lógica aristotélica occidental.

Los aspectos mencionados más arriba corroboran la idea de un pluralismo epistemológico que permite ensanchar perspectivas y asumir ex-

perencias como praxis, abriendo puentes para los saberes despreciados, marginados y estigmatizados por una visión teórica legitimadora de todas las formas de expresión.

Este pensamiento busca otras epistemologías del sur, como plantea De Sousa Santos, lo que me estimula a pensar en otras formas posibles de conocimiento descolonizador. Reafirmo, de este modo, la posición de Verónica Fabrini, artista de la escena brasileña, acerca de la urgencia del reconocimiento del saber sensible como ‘episteme’. Fabrini propone la idea de una posible *escena del sur* y recurre a De Sousa Santos para estructurar su pensamiento acerca de esta visión.⁴

¿Cuáles serían estos saberes invisibles por la hegemonía y qué tendrían que ver con el teatro? Yo diría que son los saberes que nacen de la apertura a los afectos (el constante dejarse afectar) y que son, por lo tanto, un modo de estar en el mundo, enraizado en la totalidad compleja del cuerpo. Un cuerpo que, en primera instancia, es naturaleza, pero una naturaleza sensible, encarnada.

Los brasileños somos resultado del sincretismo, lo que nos puede impulsar a una búsqueda de alternativas híbridas, sintetizando elementos de todas las raíces interculturales e inter-textuales. El reconocimiento de lo híbrido y el conocimiento sensible puntualizan nuestra praxis. Necesitamos una nueva producción cultural intrigante y paradójica, armoniosa en su diálogo con las diferencias.

Es el momento de excavar en este ‘entre lugar’ las grietas entre los conceptos, visualizar lo híbrido y marcar el discurso de la diferencia que ha de ser punto de partida, un acto transgresor, una condición marginal. En mi caso particular como creador, intento materializar estas ideas con una escena híbrida que ejerce la fricción de una danza-teatro brasileña en la que mi cuerpo es mi casa. A partir de la sonoridad y de la poética de las metáforas y analogías de estos espacios-casa (la casa como metáfora de la memoria), desarrollo una narrativa de auto-ficción, aproximando el yo al mundo, lo local a lo global entre tantas posibilidades de aproximaciones e híbridos. Mi cuerpo-casa es mi punto de vista en el mundo y una de las imaginables posibilidades de ser brasileño.

⁴ Ver el texto de Verónica Fabrini en www.boacompanhia.art.br/bons-companheiros/veronica-fabrini.



◉ Daniel Costa en escena (2014). Campinas (São Paulo). Fotos de Tiago Bassani.

Bibliografía

Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez.

Hall, Stuart. 2006. *A identidade na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.

Fabrini, Verônica. 2013. "Sul da cena, sul do Saber". *Moringa: artes do espetáculo* [en línea] 4.1 (enero-junio). 11-25. Recuperado el 11 de enero de 2015 de: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121>.

Un nuevo contrato social: La comuna

Rubén Ortiz

Los escenarios

Un asunto relevante para las artes en esta hora y en este lugar, consiste en la inevitabilidad de la presión contextual. La llamada guerra contra la delincuencia organizada que se desató en México durante el gobierno de Felipe Calderón (2006-2012), hizo visibles muchos puntos de tensión social que se habían acumulado al menos desde los años ochenta. El fracaso de la apuesta neoliberal que quiso remendar la crisis de 1982,¹ hizo mella en las conformaciones sociales y generó reconfiguraciones en las que el narcotráfico pasó a ser un segundo gobierno del mercado, imponiendo sus leyes a fuerza de sangre. A esto se le llama eufemísticamente “desgarramiento del tejido social a causa de la violencia”, como si al enunciar el síntoma, también se estuviera generando el remedio. El asunto, es evidente, es mucho más complejo, pero también es obvio que la estela de muerte y descomposición social nos ha llegado a tocar a todos. Inclusive a los artistas que no pueden más seguir ejerciendo desde su ‘autonomía de campo’, a costa de ellos mismos volverse víctimas o cómplices.

En este sentido, los asuntos de la violencia y la representación se han vuelto inquietudes fundamentales en la práctica artística de los últimos años. Ahora bien, el suelo mismo es quebradizo. ¿Se trata de representar la violencia? ¿Es representable? ¿Cómo? ¿Por sus efectos? ¿Por sus causas? ¿En su presencia misma? El problema se desdobra en otro, planteado por Rancière (2008) hace tiempo: en la avalancha de impresiones diarias, lo que nos falta es justo una imagen. Los medios se han vuelto el monopolio de la interfaz de la comunicación social; nos decimos cosas, nos mandamos gestos a través de un medio que tritura su mensaje. ¿Vale la pena continuar representando a su modo? ¿Qué posibilidades de representación se nos presentan?

¹ En 1982, México cayó en su mayor crisis económica desde la Revolución. En febrero, el gobierno en turno devaluó el peso. En agosto, se suspendió el pago de la deuda externa y el presidente José López Portillo decidió nacionalizar la banca.

En este sentido, en el colectivo escénico La Comedia Humana hemos tomado la decisión del materialismo más radical: nos planteamos estar en la emergencia de las representaciones, en el suelo donde se apoyan.² Hemos dejado de pensar en los procedimientos de la escena cerrada como primera posibilidad de nuestro quehacer y optamos por desplazarnos del teatro a las teatralidades, de la escena a los escenarios, de los actores a los implicados. Esto supone no pocos quiebres de cabeza, como se verá a continuación. Pero quiero adelantar que el hueso más duro de roer ha sido el de los circuitos de legitimación del campo teatral. Las políticas de legitimación del teatro mexicano son terriblemente conservadoras y se enraizan en una idiosincrática tradición de corporativismo y clientelismo que hacen que los desplazamientos más intensos se vuelvan invisibles en aras del mantenimiento del *statu quo*. Y esto en todos los niveles de las prácticas: de la estética a la pedagogía, de la crítica a la investigación.

Pero aún así, para nosotros, lo esencial es responder a la realidad. En este sentido, somos herederos de ese gesto productivista benjaminiano que, a fin de cuentas, se pregunta por el límite de la capacidad del arte autónomo de entrar en el flujo de la vida:

Una de las maneras que el arte encuentra de superar el punto muerto que constituye ese límite que alcanza, consiste en explorar las posibilidades de desbordar el marco pictórico para pasar a modificar experimentalmente el marco más amplio de la institución artística. Ese desbordamiento consiste en dar el paso hacia una práctica del arte donde no sólo se difumina el concepto de 'obra' sino que también ésta se descentra, pasando a ocupar otro lugar en favor de un énfasis nuevo sobre los procedimientos de imaginación y construcción de otras realidades posibles. Tales invenciones no tienen ya un carácter meramente representacional, virtual o simbólico, sino que buscan adquirir una constitución enfáticamente material, en el interior de la cual el espectador es invitado a experimentar procesos de reconfiguración de sus propias condiciones subjetivas (Expósito 2013, 13).

² Los integrantes de La Comedia Humana son: Erika Alcántar, Sara Alcántar, Braulio Amadís, Vladimir Garza, Anya Nayma, Rubén Ortiz, Daniela Pascual, Luis Daniel Pérez, Ángel Rubio y Armando Ventura. Para más información, ver el blog revolucionofuturo.wordpress.com

La mirada

Los procedimientos de trabajo, entonces, corresponden a dinámicas que rebasan las del marco del campo autónomo del arte, y que implican un diálogo y negociación con otras disciplinas y con los flujos de lo real. En este sentido, se hace importante mencionar la noción de *escena expandida* como el marcador de estas acciones, noción que hemos explicado de la siguiente forma:

[L]o que hacemos es escena expandida, por lo que nuestros parámetros durante un proceso no se desvían mucho de lo que enseñaba [Ludwik] Margules acerca de las materias primas de la puesta en escena: texto, tiempo, espacio, actuación, imagen, movimiento. ¿Qué pasa con cada uno de estos materiales?, ¿hacia dónde se ha desplazado su comportamiento?: ¿qué se dice, cómo y para qué? ¿cómo distinguir tiempo de duración y qué tiempos pueden aparecer? ¿cuál es la naturaleza de este espacio, cómo distribuye los roles y los poderes? ¿quién es el sujeto de la enunciación, a quién representa, por qué dice o calla? ¿cómo se van a distribuir los cuerpos en el espacio, los espacios, para conformar qué imagen, y qué imágenes representarán este estado de cosas? y, finalmente, ¿cómo se mueve todo este dispositivo, a qué mueve, a quiénes? En este sentido, pues, salimos a la calle después de seminarios de focalización de un concepto y luego de la elaboración de un dispositivo que problematice y distribuya tiempos y espacios. Dispositivo que nos da un principio de acción, pero que tiene que mutar en el conocimiento diario. Hacemos trabajo de campo como los antropólogos; indagamos en los archivos como los historiadores; hacemos enlaces con la gente como los políticos; damos talleres como los profesores. Posteriormente, elaboramos espacios de intercambio, dinámicas donde cada subjetividad se represente y exponga su visión frente a los demás (Ortiz, cit. en Álvarez Estrada 2014, 54).

Lo interesante del concepto *escena expandida* frente al concepto de lo *postdramático* (Lehmann, 2013), consiste en que permite hablar de prácticas no situadas en un periodo fijo de la historia europea y que tienen su lugar al lado o, de plano, dentro de los flujos de la vida social. Es en este sentido que podemos retomar también la noción del “giro social” del arte, que alguna vez acuñara la crítica Claire Bishop (2012,

383). En efecto, muchas prácticas artísticas al incorporarse de lleno al flujo de la vida común y establecer allí sus repartos ficcionales de tiempo, espacio y actores, se inclinan a propiciar escenarios donde otros son los actores, otras las historias y otras las repercusiones del acontecimiento artístico.

Aunque no es el tema de este texto, quisiera señalar aquí algunas de las características del tipo de teatralidades que surgen de este giro social y que tendrían —paradójicamente— a Jean Jacques Rousseau como su primer teórico. Hemos obtenido las siguientes propiedades inspirados en su famosa Carta a D’Alembert (Rousseau, 2009):

1. El teatro no es asunto (exclusivo) de profesionales.
2. El teatro no ocurre exclusivamente en un recinto cerrado.
3. El teatro no distingue entre actores y espectadores. Hay, digamos, sólo participantes.
4. El teatro son reglas de juego y de relación entre los cuerpos.
5. El teatro no tiene un tiempo determinado, lo genera.
6. El teatro no tiene un espacio determinado, lo genera.
7. Los participantes son apelados en cuanto ciudadanos con capacidades estéticas.
8. El teatro no es una historia qué contar, sino un tiempo y espacio por compartir.
9. El teatro es un espacio de re-conocimiento común.
10. El teatro pone en escena los afectos comunes, no siempre consensuales.

La síntesis de estos puntos estaría cerca de la máxima de Juan José Gurrola: “el teatro es: trazo una línea, yo acá, tú allá, y yo empiezo”. Me parece que este decálogo nos podrá servir para hacer frente a muchas teatralidades contemporáneas, haciendo hincapié en que en este recuento no se trata de intentar volver a un ‘estado de naturaleza’ escénico anterior a cualquier producción artificial. No se trata del escenario del consenso, sino del disenso y la diferencia.



◉ La comuna en Dos de octubre. La memoria como bien común. Foto de Armando Ventura.

La comuna

La Comuna es un laboratorio social que fue concebido a través de un seminario del colectivo La Comedia Humana bajo el tema “Revolución o futuro”. La premisa se puede inferir fácilmente: para la modernidad, el futuro se volvió el tiempo privilegiado, y aún más, el acceso a él contaba con una sola llave: la revolución. Pues bien, una vez que el contenido utópico y progresista ha mostrado sus quiebres, ¿qué vehículo podrá sostener nuestro futuro? O más sencillamente, ¿podemos generar imaginarios acerca del futuro?, de ser así, ¿cuáles son?, ¿a qué discurso ideológico responden? Y lo más importante, ¿son capaces de generar acciones concretas?

Así, el seminario recorrió la historia desde 1789 y sus correlatos de las revoluciones de la independencia de los Estados Unidos y los cambios de 1910, 1917 hasta 1968. Se ahondó en la revolución digital y sus implicaciones en las revueltas de 2011 en Madrid y el norte de África y en 2012 en México. Al mismo tiempo, surgían en las apostillas ideas acerca de ficciones y acciones artísticas concretas. Se pensó en una *distopía* para el 2025, posterior a la segunda revolución mexicana, y se imaginaron instalaciones acerca de los ríos perdidos de la Ciudad de México.

Finalmente, con la inspiración de la película de *La comuna* de Peter Watkins y el *Museo precario* de Thomas Hirschhorn, se llegó a un dispositivo de irrupción en un espacio público. Este consistía en un transporte que se alojaría durante un mes en algún barrio y a partir del cual se detonarían acciones en la zona: el lugar sería un museo cerrado y un teatro abierto que recopilaría objetos, experiencias, gestos e historias locales y los expondría en diversas formas artísticas.

Ahora bien, como se sabe, la primera parte de un acontecimiento se encuentra en concebirlo y, luego, la realización se topa con la contingencia. Lo que en este caso significa conseguir los recursos para generar el dispositivo. No tengo que repetir lo difícil que es instalar en los juegos de legitimación y obtención de recursos un proyecto híbrido que nace del teatro para luego tomar otras formas. Entre carpeta y carpeta, llegó un enlace con Zalihui, una asociación civil de la colonia Campamento Dos de Octubre de la delegación Iztacalco del Distrito Federal. El colectivo Gitanos Teatro, que lleva obras y talleres para niños, habló de nuestro proyecto a las directoras del lugar y conversamos acerca de sus posibilidades. Para nosotros, este trabajo sería un “trabajo piloto” en lo que lográbamos encontrar los recursos para generar nuestro transporte/museo/teatro.

En el camino entre lo que teníamos planeado y lo que se nos presentó, aprendimos muchas cosas. En primer lugar acerca del trabajo de campo. El seminario había tenido la fortuna de reunir a un antropólogo y una historiadora que pudieron guiarnos en el trabajo de la calle y en el trabajo de archivo, pero aún así, nuestros conocimientos etnográficos eran casi nulos y establecer contactos firmes fue algo que nos llevó un tiempo. Bien es cierto que aunque Zalihui nos había contactado con el grupo de fundadoras de la colonia y sus puntos de reunión política, sabíamos que la colonia tenía más vida por descubrir.

En un recorrido sabatino, topamos con un grupo de jóvenes que se reunían todos los sábados con motivo de un programa promovido por el INJUVE (Instituto de la Juventud del Distrito Federal),³ mediante el cual, bajo el requisito de acudir a estas reuniones sabatinas, ellos podrían tener acceso a ciertas labores pagadas y descuentos en servicios. Para acceder a este programa, además, los jóvenes deben justificar un entorno difícil. El desafío general para nosotros era: aquí están estos grupos y acá están estas acciones, ¿cómo reunirlos?, pero más aún, ¿qué quieren y qué podemos

³ Más información en <http://www.jovenes.df.gob.mx/>

otorgar a las personas concretas? Teníamos claro que las señoras fundadoras querían “contar su historia”, pero ¿los muchachos?

Fue así que, en pláticas con Zalihui, el colectivo organizó un par de talleres, uno sobre ‘Memoria y Territorio’, para las fundadoras (que luego se extendió a la colonia entera) y otro de ‘Periodismo’ para los jóvenes. Estos talleres, por supuesto, eran la materialización de dos ideas ya trabajadas en el seminario: un mapeo afectivo y un taller de fotografía para niños. Sobre estos talleres se fueron tejiendo dos niveles de trabajo, el de recopilación de experiencias e información y el del encuentro entre la colonia y nosotros. En el taller de ‘Memoria y territorio’, supimos del carácter épico de la conformación del campamento: la llegada de las migraciones de provincia, la toma del territorio chinampero, la oposición gubernamental y la lucha encabezada por las mujeres. Aquí también aparecieron héroes, villanos y tragedias, como la quema del campamento donde murieron tres niños. El taller de periodismo, por su parte, logró atraer la atención de los jóvenes en tanto, primero, se trataba de un desvío en el hábito sabatino en el cual los tutores se encargan de llenar a los chicos con un programa oficialista de asistencia social, con charlas sobre sexualidad, trabajo u otros temas para los que muchos tutores no se encuentran capacitados como pedagogos. Por otra parte, el taller logró tejer ejercicios escénicos con prácticas periodísticas, por lo que el taller mutó a ser ‘Periodismo escénico’, en tanto las herramientas podrían servir para otras expresiones informativas más *performáticas* que textuales. Así, se generó un periódico cuyo propósito primario era existir para luego ser apropiado por los chicos. El periódico daba cuenta de las acciones del colectivo pero intentaría dar cabida a los textos y fotografías de los jóvenes.

Por otra parte, se pensó en otra manera de presentarnos ante la colonia, por lo que se planearon una serie de eventos públicos convocados por La comuna, donde a través de teatro y música, la gente acudiría y allí podríamos convocarlos a estos u otros talleres o, como sucedió, hacer con ellos acciones inmediatas. Estos eventos, a la larga, se convirtieron en la cristalización de las acciones artísticas. Si para el primer evento (de febrero) se habían generado un par de sencillas acciones de expresión de los vecinos, para el segundo evento (de marzo) ya se tenía un plan más elaborado:

1. Se construyó una exposición acerca de las narrativas de la fundación de la colonia. Esta exposición se colgó en el parque y consistía en dos

rutas: hacia un lado, pequeños textos y fotografías elaborados en el taller, contaban sucesos cronológicos desde la llegada hasta la regularización de los terrenos; y hacia el otro lado (hacia la derecha, claro) había textos y fotografías obtenidas en el Archivo General de la Nación que, suponemos, eran el archivo del caso recopilado por la Secretaría de Gobernación.

2. Por otra parte, se expusieron fotografías y crónicas del taller de periodismo. Se trataba de los primeros acercamientos en imagen de los chicos a su colonia y de la libre interpretación de un hecho ficticio.
3. Asimismo, se generó el Museo del Uso Imaginario, cuya dinámica era muy simple: se recorrería el lugar, se encontraría un objeto-basura y, mediante una ficha ya hecha, se le haría una historia al objeto: para qué se usó, cuándo y quién y, además, qué uso podría seguir teniendo. Un gesto duchampiano para dar cuenta de algo diagnosticado en los talleres: el asunto de la basura preocupaba e implicaba a todos.



◉ La comuna en Dos de octubre. Diagnosticar el presente. Foto de Armando Ventura.

El tercer evento fue el más elaborado. Finalmente habíamos conseguido un apoyo de parte de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, pero a cambio nos pedían 12 funciones. No nos habíamos planteado abrir este trabajo al público en general, aunque es cierto que en Facebook se podía seguir nuestro proceso. Organizamos entonces seis días de eventos, tres fines de semana. Cada fin de semana se organizó en torno a un tema. No había mucha ciencia, nuestro eje de trabajo era el tiempo, así que se la muestra se dividió en Fundación, Presente y Porvenir, con las acciones siguientes:

1. Acerca de la Fundación. Para empezar, se construyó una choza de cartón tal como la recordaban algunas informantes. La choza se hizo con ayuda de vecinos e invitados externos, con base en un ‘Manual para la construcción precaria’. Dentro de ella, se generaron conversatorios entre las fundadoras y los invitados, además de que en un monitor había un video con entrevistas acerca de cómo se vivía en aquel momento. Afuera se construyó una maqueta del barrio, una especie de diorama al que se accedía por debajo y sólo podía entrar la cabeza. En ese diorama había espacio para que la gente pusiera unas pequeñas chozas; éstas fueron hechas por cada participante, siguiendo las instrucciones del Manual, de manera que cada quien decoraba su choza como quería y luego subía a la maqueta, donde, además, podía ponerse unos audífonos y escuchar una pieza hecha con retazos de testimonios. Además, en ese fin de semana, se volvió a montar la exposición de las narrativas de la Fundación.

2. Acerca del Presente. Cuando regresamos, la choza seguía allí. Se instaló de nuevo la maqueta, y se hizo la exposición de los trabajos del taller de periodismo, esta vez un fotorreportaje colectivo acerca de la basura. Aquí vale una precisión: a pesar de que no teníamos intención de abrir el asunto a las miradas externas, tuvimos que hacerlo. La dinámica que surgió desde el primer fin de semana, pero que tiene que ver con el tema del segundo fin, fue hacer una convocatoria abierta a quien quisiera llegar al metro Iztacalco a las doce del día. Allí los estarían esperando tres jóvenes del barrio, chicos del taller que quisieron quedarse a cooperar con nosotros y, hasta donde sé, son ya miembros del colectivo. Ellos te entregaban un mapa de la zona con las calles renombradas (el camellón central, antes Juan N. Álvarez, ahora era el camellón Heroínas del Campamento Dos de octubre y las calles aledañas tenían nombres de

heroínas nacionales y fundadoras locales). Así pues, los chicos recibían a los invitados, les daban el mapa y los llevaban al lugar del evento. En el camino, recuperaban la información de la fundación que habíamos obtenido y, a la vez, mostraban su perspectiva del barrio, lo que llevaba a un diálogo abierto entre ellos y los invitados que, llegando al lugar, seguían las demás actividades.

Otra actividad del presente que me conmovió fue que unos chicos hicieron un graffiti en la barda de reunión del INJUVE. El graffiti es una representación de la historia de la colonia; pero era una historia que ellos no conocían y que ahora, simbólicamente, se apropiaban, al grado de que cuando llegó una patrulla a levantarlos, ellos se defendieron con el argumento de estar plasmando la historia del lugar. Historia que luego ellos transmitieron a los policías. Estos, claro, se quedaron sin argumentos. Por su parte, algunos chicos que tenían una banda de música tocaron durante una hora en el evento.



◉ La comuna en Dos de octubre. Imaginar el futuro. Foto de Armando Ventura.

3. Sobre el Porvenir. Decoramos la choza por dentro con imágenes de ‘retrofuturo’, es decir, imágenes de un artista gráfico francés que, a principios del siglo XX, imaginó el año 2000. También se generó un conversatorio acerca del futuro del campamento Dos de octubre y se presentaron más fotografías del taller de periodismo, a través de unos dispositivos precarios de proyección que los chicos generaron en un taller express. Decidimos acumular estratos como en las viejas pirámides y volvimos a instalar las narrativas y la maqueta.

El evento terminó con un concurso vecinal de comida llamado ‘La memoria de tu boca’ donde se dio un premio al relato y al platillo más sabroso. Así concluyó nuestro proyecto en el Campamento Dos de Octubre.

Es importante señalar que La comuna cifró una alianza con la asociación civil Isla Urbana que se encarga a dotar de dispositivos de captación de agua a algunas comunidades. Con ellas fuimos un fin de semana al Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo con el taller de Memoria y Territorio y con ellos, mediante un pequeño apoyo financiero de la delegación Tlalpan, realizamos un trabajo en Quiltepec, una pequeña zona que se encuentra notablemente organizada (tienen su sistema de captación de aguas, de captura energética con el estiércol de los borregos, sus propios cultivos). Con ellos se realizó un trabajo doble, por una parte, las suyas son tierras en riesgo. Debido a su posición privilegiada de mirador de la Ciudad de México, mucha gente se las disputa y la delegación no los reconoce como comunidad, de manera que estamos llevando a cabo un trabajo de creación de una identidad ciudadana simbólica, generando documentos y acciones de identidad propia que luego llevaremos al centro de la delegación y, por otro lado, ya que ellos reconocen el lugar como su “paraíso”, queremos llevar su caso a otros lugares, por ejemplo con el “Recetario para hacer un paraíso”. El trabajo concluyó en diciembre de 2014.

Los capítulos de La comuna

El proyecto La comuna ha continuado su investigación en otras ciudades y otras comunidades. Hemos clasificado el trabajo en ‘capítulos’, que expongo a continuación, para que el lector conozca los detalles de cada etapa hasta la actualidad.

Capítulo I: Implicaciones escénicas

Campamento Dos de octubre, Iztacalco, México D. F.

De noviembre de 2013 a mayo de 2014, La Comedia Humana trabajó con

los habitantes de una colonia en la Ciudad de México conocida por su pasado de lucha por la tierra como en la actualidad por su alta peligrosidad. Allí se llevaron a cabo los talleres Memoria y Territorio, con las mujeres fundadoras de la colonia, y Periodismo escénico, con un grupo de jóvenes. De marzo a mayo se realizaron tres eventos, donde con la información y la colaboración de los habitantes, se mostraron textos e imágenes de rescate de memoria, de problematización del presente y de imaginarios futuros.

Capítulo II: Memoria y Territorio

Naxthey, Valle del Mezquital, Hidalgo.

El fin de semana del 12 y 13 de abril de 2013, La comuna comenzó su colaboración con la organización Isla Urbana, dedicada a dotar de sistemas de captación de agua a comunidades que la requieran. En un pequeño poblado del valle del Mezquital, Hidalgo, de cultura ñahñú, llamado Naxthéy, se llevó a cabo el taller Memoria y Territorio, donde se estableció un diálogo entre adultos y niños de la comunidad acerca de las características del presente, la utopía esperada y las acciones reales posibles.

Capítulo III: Un paraíso posible

Quiltepec, Tlalpan, México DF.

De junio a diciembre de 2014, también en conjunto con Isla Urbana, La comuna llevó a cabo el taller de Memoria y Territorio en un pequeño barrio, mitad rural y mitad urbano, en el sur de la Ciudad de México. Quiltepec es un ejemplo de autoorganización para el bien común. De los relatos y de la convivencia con los habitantes, surgió “Quiltepec: un paraíso posible”, una exposición-convivio en la que Quiltepec se autorrepresentaba por medio de fotografías y dibujos y, en días elegidos, convivía con los visitantes de la exposición.

Capítulo IV: Retroexcavaciones en el antiguo Hospital Civil

Tampico, Tamaulipas.

En noviembre de 2014, dentro del Festival de Teatro para el Fin del Mundo, La comuna trabajó en el abandonado Hospital Civil de la Ciudad, allí, con el último director del mismo, Gabino Ramos, se rescataron archivos con la historia del hospital y se hizo un taller de Memoria y Territorio con jóvenes del departamento de limpieza que viven en el recinto. Asimismo, se rehabilitó para ellos un área común donde puedan tener luz eléctrica y convivir en las noches luego de la jornada de trabajo.

Capítulo V: Rentas congeladas

Museo de la Ciudad de México, DF.

El proyecto consiste en la realización de una instalación escénica en el segundo patio del Museo de la Ciudad de México. Dicho recinto fue, durante la década de los años cuarenta, una vecindad que dio acogida a numerosas familias provenientes de diversas zonas del país. De tal manera, la instalación es una reconstrucción de dicha vecindad y de las vecindades aledañas que todavía siguen funcionando. La reconstrucción fue tanto material como afectiva: se dio cuenta de la forma arquitectónica de los espacios; asimismo, se expuso el archivo que vinculó la historia de la industrialización del país con las formas de vivienda y subsistencia de la población; finalmente, la reconstrucción afectiva corrió a cargo del testimonio de habitantes anteriores y contemporáneos de las vecindades. Este evento ocurrió en mayo y junio del 2015.

Capítulo IV: La Ferro

Colonia El Ferrocarril, Guadalajara, Jalisco.

Invitada por el Encuentro Internacional de Escena Contemporánea, La comuna realizó su trabajo durante el mes de junio de 2015 en la colonia El Ferrocarril de la ciudad de Guadalajara. Se efectuaron diversas acciones bajo el pretexto de conmemorar el 95 aniversario de la colonia: una procesión con objetos significativos para los vecinos, una exposición con la memoria y el presente de la colonia, un conversatorio, un torneo de frontón, un almuerzo y la elaboración de un mural colectivo.

Capítulo VII. Réplica(s) 68

Plaza de las Tres Culturas, Ciudad de México

Se trata de un trabajo artístico-académico en cuatro tiempos, en colaboración con Teatro UNAM, el Centro Universitario Tlatelolco y el Memorial del 68:

- 1) Las brigadas Clínicas de la Revolución, que hicieron un circuito por diferentes escuelas de educación media y superior de la Ciudad de México.
- 2) Un seminario/taller llamado “Revolución o futuro. Juventudes, movimientos y estéticas de la emergencia”.
- 3) Una réplica o recreación del mitin del día dos de octubre en la propia Plaza de las Tres Culturas.
- 4) Una exposición del trabajo surgido del Seminario/Taller.

Este capítulo ocurrirá entre febrero y abril del 2016.

Bibliografía

- Álvarez Estrada, Edgar, *et. al.* 2014. *Terra ignota: conversaciones sobre la escena expandida*. México: Anónimo Drama-Carretera 45-Luciérnaga azul.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Nueva York: Verso.
- Expósito, Marcelo. 2013. *Walter Benjamín, productivista*. Bilbao: Consonni.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. México: Paso de Gato-CEN-DEAC.
- Ortiz, Rubén. 2015. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. México: CITRU-INBA.
- Rancière, Jacques. 2008. “El teatro de imágenes”, en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 69-89.
- Rousseau, Jean-Jaques. 2009. *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.

Encuentro entre la muerte y el maíz criollo

Claudia Patricia Eguiarte Espejo

Encuentro entre la muerte y el maíz criollo es un sencillo montaje escénico de carácter bilingüe (náhuatl-español), centrado en el encuentro entre el maíz transgénico, “La Muerte”, y una mazorca de maíz criollo, “Elotzin”. Sus inicios se remontan a octubre de 2013, cuando Verónica Lizeth Andrade Pérez y María Gabriela Texcahua Tzopitl, dos jóvenes estudiantes de la Universidad Veracruzana Intercultural (Sede Regional Grandes Montañas), por iniciativa propia crearon la obra, con el propósito de animar el diálogo y la participación durante la festividad de Todos Santos en este campus universitario. Con la propuesta, las jóvenes buscaban aprovechar la festividad y la posibilidad de jugar con la figura de la muerte, para mostrar la devastación que plaguicidas, fertilizantes químicos y maíz transgénico provocan en las prácticas agrícolas, y la necesidad, por lo tanto, de cuidar un bien tanpreciado como el maíz criollo.

Poco después, a raíz de la propuesta y dada una invitación para presentar la pieza durante la celebración del xxii aniversario de la radiodifusora indígena XEZON, La voz de la sierra de Zongolica, Veracruz, se conformó un grupo de teatro y se trabajó de manera intensa para articular el montaje.

El resultado escénico fue una obra de no más de 30 minutos de duración, basada en una sencilla anécdota: un campesino, llamado Don Pedro, brinda cuidados a una planta de maíz criollo; decide llevar a cabo, con el fin de mejorar los resultados de sus cultivos, un ritual denominado *xochitlalilistli*.¹ Brian, un estudiante de intercambio, llega junto con Xochitl, la hija de Don Pedro, al lugar del ritual, y se entera de las razones para llevarlo a cabo. Propone el uso de plaguicidas y fertilizantes químicos, así como

¹ Ritual propiciatorio nahua, de petición y agradecimiento a la madre tierra, llevado a cabo cuando se va a sembrar, cosechar o iniciar algún proyecto, llevar a cabo alguna celebración, inicio de curso o construcción de una casa u otro tipo de obra. El *xochitlalilistli* (conocido como *xochitlallis*), ofrenda de flores para la tierra, es el rito propiciatorio más conocido de la región de la Sierra de Zongolica, y refleja con belleza y sencillez parte de la compleja cosmovisión nahua.

de maíz transgénico como formas eficientes, desde su perspectiva de dominación de la naturaleza, de explotar las riquezas de la sierra de Zongolica. Don Pedro, quien está con su esposa (o en ciertas presentaciones, con su compadre, dependiendo del elenco), no acepta y les pide que se marchen. Poco después, la Muerte sale en busca del máspreciado bien de la región, el maíz criollo, y después deambular un poco, logra encontrar a Elotzin. Trata de convencerla de dejarse cuidar mediante “regalos” diversos (fertilizantes y plaguicidas), extraños para Elotzin. Sostienen distintos intercambios verbales entre ellas, y finalmente, Elotzin nos cuestiona sobre los cambios que están ocurriendo y por qué los permitimos, tanto en términos de prácticas agroecológicas, como respecto al abandono de la lengua náhuatl y otras prácticas culturales locales, por ejemplo.

A partir de esta primera presentación, nace el colectivo teatral Ipiwan Tleolli, Los hijos de maíz. A lo largo de aproximadamente un año, fue posible presentar el montaje en 16 ocasiones, con muy diversos fines y en variados contextos, de entre los que sobresalen la participación en Ayotitlán, Jalisco como actividad de animación sociolingüística para dar inicio al proyecto de revitalización del mexicano de occidente; la Jornada contra Monsanto llevada a cabo en la Casa del Campesino de la cabecera municipal de Rafael Delgado, y el xxiii Festival de Teatro Universitario Manuel Montoro-Guillermo Barclay de la Universidad Veracruzana. Las diversas presentaciones implicaron trabajar la obra en patios de escuela, plazas, y recintos cerrados, como parte de festivales, celebraciones, ejercicios de retribución comunitaria, pero sobre todo, nos permitió definir el propósito del grupo, la defensa del patrimonio biocultural, y tener en claro que el teatro, en nuestro caso, se convierte en una potente herramienta en la formación de los gestores interculturales para el desarrollo, un arte que permite el diálogo desde saberes que no se basan en el logocentrismo.

Las siguientes fotografías muestran algunas presentaciones de la obra *Encuentro entre la muerte y el maíz criollo*, a cargo del grupo Ipiwan tleolli, de la Universidad Veracruzana Intercultural, Sede Regional Grandes Montañas. El quehacer de Ipiwan Tleolli se centra en el activismo artístico, con fines de defensa de patrimonio biocultural, el cual lleva a cabo con base en ejercicios de improvisación, técnicas de teatro del oprimido, teatro popular, directrices de investigación encarnada y pedagogías corporales, así como principios interculturales, interactorales e interlingüísticos. Trabaja la generación y presentación de obras de teatro, juegos escénicos, además de la impartición de talleres de teatro comunitario y creación teatral.



◉ Don Pedro y Elotzin. Primer encuentro artístico y cultural en la Escuela Primaria Indígena Josefa Ortiz de Domínguez; Capultitla, Magdalena, Veracruz, 11 de marzo de 2014. Foto: Claudia Eguiarte.



◉ La Muerte buscando a Elotzin, Ceremonia de Graduación Generación 2010-2014, UVI Grandes Montañas; Tolapa, Tequila, Veracruz, 19 de junio de 2014. Foto: Miguel Hernández San Pedro.



◉ Ejercicio de retribución comunitaria, Escuela Primaria Bilingüe Indígena Netzahualcoyotl; Barrio San Antonio, Los Tlaxcas, Tequila, Veracruz, 6 de junio de 2014. Foto: Bernabé Colohua Xilohua.



◉ Elotzin y la Muerte, presentación en el Tercer Intercambio de Saberes y Semillas; Cabecera municipal de Tlaquilpa, Tlaquilpa, Veracruz, 5 de abril de 2014. Foto: José Alonso Aguilar.



◉ Don Pedro y su compadre ante cuestionamientos de Brian y Xochitl, XXIII Festival de Teatro Universitario de la uv; Xalapa, Veracruz, 25 de octubre de 2014. Foto: David Islas Bravo.



◉ Elotzin y la Muerte, Primer encuentro artístico y cultural en la Escuela Primaria Indígena Josefa Ortiz de Domínguez; Capultitla, Magdalena, Veracruz, 11 de marzo de 2014. Foto: Claudia Eguiarte.



© Elotzin, Primer encuentro cultural de música, danza, gastronomía y artesanía; Cabecera municipal de Los Reyes, Los Reyes, Veracruz, 8 de agosto de 2014. Foto: Miguel Hernández.

Sección
general

El cover: antropofagia y performatividad

Por Henrique Saidel

Resumen

Este texto es una mezcla entre reflexión teórica y provocación artística. Mi investigación se refiere al arte de la *performance* y los efectos de la presencia en escena, con estrategias performáticas enfocadas en la copia y el *cover*. Lo que me interesa en el proceso del *cover* es la incapacidad de identificar cuál es el original y cuál es la copia. Identidad, repetición, diferencia, *remix*, *fake*, *kitsch* y simulacro son palabras que acompañan esta discusión. ¿Cómo pensar y crear arte a partir de estas cuestiones? Para esto, presento el concepto brasileño de 'Antropofagia', acuñado por Oswald de Andrade, con el fin de reflexionar sobre lo que llamo *cover performativo*. La *performance Cicciolina's Breakfast* es utilizada como ejemplo.

Palabras clave: *Performance*, *cover performativo*, copia, Brasil.

Abstract

The Impersonator: Anthropophagy and Performativity

This text addresses the effects of presence in performance art that focuses on the copy and the impersonator. With impersonator, it's impossible to distinguish between the original and the copy. I here discuss issues of identity, repetition, difference, remix, fake, kistch and simulacrum. By means of Oswald de Andrade's notion of Anthropophagy, I develop an argument around what I call the *performatic impersonator*, using *Cicciolina's Breakfast* as an example.

Key words: Performance art, Performatic impersonator, copy, Anthropophagy, Brazil.

1.

Escrito originalmente en portugués, presentado por primera vez en francés, y ahora traducido y ampliado en español,¹ este texto polimórfico es una mezcla entre reflexión teórica y provocación artística. Yo soy investigador, pero, sobre todo, *performer* y director de escena. Así que mi investigación oscila simultáneamente entre estas dos áreas, las cuales se influyen mutuamente de manera interdisciplinaria, o mejor, indisciplinaria.

Mi investigación se refiere al arte de la *performance* y los efectos de la presencia en escena, con estrategias performáticas enfocadas en la copia y el *cover*. Empiezo por precisar algunos términos que serán utilizados aquí, como *cover*, artista *cover* y grupo *cover*. En inglés, la palabra *cover* no sólo se refiere a la idea de cobertura, de ropa o de protección, sino también de falsa identidad, de fingimiento. *Cover artist* también designa la persona que crea las portadas de revistas, de libros, de discos etcétera. En la música popular anglófona, *cover version* o *cover music*, es una nueva versión de una canción creada y grabada originalmente por otro artista. Para el artista que copia todo —alguien que encarna en sí otra persona, o más bien las apariencias y los patrones de otra persona u otras personas— se utiliza la palabra *impersonator*. Hay incluso una variación del término *impersonator*: *female impersonators*, que son las *drag queens*, hombres que se apropian performativamente de características consideradas femeninas.

En Brasil, se utiliza la palabra en inglés *cover* para nombrar a aquel que no sólo canta canciones de otro artista, sino que también reproduce intencionalmente su forma de vestir, cantar, hablar y comportarse (el *impersonator*). La palabra *cover* ya está bien incorporada en el portugués de Brasil y se encuentra en varios diccionarios, eliminando así la cursiva en su grafía. Si la palabra *cover* puede ser adjetivo de una canción o una obra (“una canción *cover*”), indicando que es una copia o versión, ella es también el sustantivo que nombra tanto a la copia (“Él hace el *cover* de Elvis Presley” o “El arte del *cover*”) como al artista que copia (“Él es un *cover* de Elvis Presley” o “Él es un artista *cover*”). Estos dos últimos usos de la palabra hacen asumir, por un lado, una amplia gama conceptual (como un tipo específico de copia que, veremos, va más allá de la propia

¹ Una versión más pequeña de este texto fue presentada como ponencia en el simposio internacional *Le corps en mouvement. Les mouvements du corps. Émotions et passions dans la création artistique et littéraire*, que se realizó en la Université de Nantes, Francia, del 10 al 12 de abril de 2014. Agradezco mucho a Rafaella Marques y Ana Milena Navarro, que me han ayudado en la revisión de la traducción al español.

copia), y, por otro lado, una corporalidad concreta (como el artista en sí mismo), siendo, al mismo tiempo, acción y efecto, copia y copiadador, concepto y *performance* —entidades autónomas con una existencia y un cuerpo propios en el mundo—. Estos usos no son comunes en la mayoría de los países de lengua española, lo que puede causar algunos problemas y confusiones de traducción. Sin embargo, ya que estos son los usos más importantes de mi investigación y en la línea de pensamiento de este artículo, voy a utilizar los términos *cover*, artista y grupo *cover*.

Un *cover*, por lo tanto, es una persona con una semejanza perfecta, o casi perfecta, a otra persona. Un *cover* puede actuar intencionalmente, aprovechando su semejanza con otra persona, especialmente una celebridad, y puede hacerse pasar por ella. La definición de *cover* puede tener variaciones: la semejanza genética (equivalente a lo que en portugués se llama el *sósia* y, en inglés, el *look-alike*); la versión personal de una música de otro artista; la copia total de un artista en acción. La reflexión sobre el *cover* puede conducir a un despliegue del pensamiento de Walter Benjamín (1994): no sólo la obra de arte es reproducida técnicamente, también es el artista mismo quien es reproducido. El artista se convierte en *cliché*, modelo que se reproduce *ad infinitum*, revisitado y perpetuado en el cuerpo de otros. La presencia, en el *cover*, emerge de la ausencia. Esta ausencia, a través de la ironía del simulacro,² produce la presencia.

En este sentido, estoy especialmente interesado en los artistas que copian intencionalmente a otros y también a las obras que a veces se consideran “arte inferior”: artistas populares y sus prácticas poco ortodoxas. Esta investigación toma la intersección entre estas obras dichas “inferiores” y el arte contemporáneo, y elimina la separación entre la cultura erudita y popular, entre el arte y el entretenimiento, entre el buen gusto y el mal gusto. El objetivo es fomentar el derrocamiento de modelos fijos y la creación de nuevos campos de la experiencia y la relación. En estos intersticios, hay un amplio campo de investigación y potencial artístico, sin caer en una apología ciega.

Hago una reflexión sobre este fenómeno a partir de tres ejemplos. El primero es casi una leyenda. En 1915, en San Francisco, en los Estados Unidos, se realizó un concurso para decidir quién era el mejor imitador del personaje Charlot (estos concursos eran muy comunes en el momen-

² Para una teoría del simulacro, la obra de Jean Baudrillard es también muy fructífera. Sin embargo, cuando hablo del simulacro, aquí, estoy apoyándome sobre todo en el pensamiento de Gilles Deleuze.

to). Charlie Chaplin estaba en la ciudad y decidió participar, representando el mismo personaje que interpretó en las películas —adoptando un seudónimo para no ser reconocido—. La primera y más conocida versión de la historia dice que, después de una larga disputa, Chaplin ocupó el tercer lugar. Dos imitadores se consideraron mejores que él y más reales que el Charlot original. La segunda versión —que habría sido confirmada por el propio Chaplin en una entrevista realizada por el periódico *Chicago Herald Tribune* en ese mismo año— dice que Chaplin fue eliminado en la primera fase, sin llegar a las finales. No sólo dos, pero varios Charlot se consideraron mejores y más reales que el Charlot de Chaplin. Verdadera o no, esta leyenda nos trae algunas preguntas: ¿Quién es el verdadero Charlot? ¿Quién puede afirmar quién es el verdadero Charlot? ¿Esto realmente importa?

En el segundo ejemplo nos trasladamos a Brasil, donde hay dos grupos musicales con el mismo nombre: Banda Djavú.³ Estos grupos tocan las mismas canciones con los mismos arreglos musicales, en el estilo *tecnobrega* o *tecnomelody* —con fuertes influencias de la música caribeña, de la *pop music* internacional, de la música electrónica, del rock y de la música tradicional brasileña—. Todas sus canciones son versiones de otros músicos, incluyendo a otros grupos *tecnobrega*. Los DJs que acompañan los grupos tienen el mismo nombre artístico —DJ Portugal— y llevan un traje de Pedro Álvares Cabral (el navegante portugués que “descubrió” Brasil). Ambos grupos dicen que son el original y se acusan mutuamente de plagio y de traición. Para el público y (a veces) para la prensa ellos son el mismo grupo. ¿Cuál es la verdadera Banda Djavú? Nunca lo sabremos. En el *tecnobrega*, las canciones son siempre versiones electrónicas de artistas nacionales e internacionales famosos, es decir, todos los grupos *tecnobrega* son, por un lado, grupos *cover*, que hacen *cover*. La Banda Djavú asume la tarea de reproducir sólo canciones ya conocidas por el público. Nada más natural que ella venga a crear una copia de sí misma. Copia de la copia de la copia: este es el *tecnobrega*.

El tercer ejemplo es el músico de rock —famoso en Brasil— Erasmo Carlos, que ha creado una canción llamada *Cover*, en su álbum *Rock'n'Roll* (2009). En las letras de esta canción, Erasmo Carlos dice que todo el mundo hace *cover* de Elvis Presley, Michael Jackson, The Beatles y Roberto Carlos (otro famoso cantante brasileño), pero nadie hace copias de él. Y

³ En Brasil, *banda* es sinónimo de *grupo musical*.

que este hecho le molesta. Así que decidió hacer su propia copia: él se convierte, por lo tanto, en el *cover* de sí mismo. Transcribo sus palabras:

Cover / Yo soy un cover / Me gusta ser así / Cover / Yo soy un cover / Cover, cover de mí. / Yo soy mi cover, yo soy mi espejo / Siempre atento a todo lo que hago / Soy una fiel copia de mi imagen. / Me encanta ser igual a mí / Ser el gemelo del yo original / Yo mismo, mi propio personaje... / Yo soy un cover que imito hasta mi autógrafo. / Soy diferente de muchos de norte a sur / Covers de Roberto o Elvis, Michael Jackson, Beatles y Raúl. / Cover / Yo soy un cover / Me gusta ser así / Cover / Yo soy un cover / Cover, cover de mí (Carlos 2009).⁴

Lo que me interesa en el proceso del *cover* es la incapacidad de identificar cuál es el original y cuál es la copia. Como dicen las letras de la canción, el original y la copia se funden en un sólo cuerpo y ya no es posible distinguir entre ellos. Ironía provocadora: ¿el *cover* copia el original o el original copia el *cover*? ¿Yo soy, de hecho, el original? Estas son las paradojas de un arte en el que el cuerpo y la subjetividad del artista — que no pretenden más ser originales— se multiplican. Esto subvierte la jerarquía entre original/copia, verdadero/falso, vivo/inanimado, natural/artificial, buen gusto/mal gusto, creador/criatura. ¿Cómo pensar y crear arte a partir de la desaparición de estos dualismos? Identidad, repetición, diferencia, *remix*, *fake*, simulacro, *kitsch* y antropofagia son las palabras que acompañan a esta discusión.

2.

Si se puede considerar que el artista *cover* produce su obra a partir de una relación de alteridad, que siempre necesita del otro para su reterritorialización constante, el concepto de Antropofagia puede contribuir a la reflexión sobre el *cover*, principalmente lo que más adelante voy a llamar *cover performativo*. La actitud antropófaga es una postura abierta, una especie de hambre insaciable por el otro —sea en su sentido literal (el canibalismo humano), sea como una metáfora (las estrategias culturales y artísticas que se apropian de otras culturas y obras)—. El canibalismo se puede encontrar en diferentes sociedades, pero la metáfora entre la antropofagia y el

⁴ Todas las citas de este artículo fueron traducidas por mí, del portugués al español.

arte surgió en Brasil a principios del siglo xx, con la obra modernista del artista y filósofo Oswald de Andrade, y es una característica de la cultura brasileña. Por lo tanto, el estudio de los rituales indígenas tupinambá⁵ y su forma particular de apropiación y resistencia en relación a los colonizadores europeos que invadieron las Américas, proporciona una base histórica y antropológica fértil para la discusión de las reverberaciones antropófagas actuales. Para esto, utilizo principalmente los trabajos de los antropólogos brasileños Carlos Fausto y Eduardo Viveiros de Castro.

Un aspecto importante es lo que Viveiros de Castro llama ‘inconstancia’. Para desarrollar el concepto de la inconstancia, y asignarlo a la forma en la que los indígenas brasileños se relacionan consigo mismos y con el mundo, el antropólogo se refiere a los informes de los sacerdotes jesuitas como Antonio Vieira y José de Anchieta (siglo xvii). De acuerdo con ellos, los indígenas de las tierras que formarían Brasil no sólo no rechazaban los primeros contactos con los portugueses y el catecismo impuesto por los jesuitas, también aprendían y aceptaban las nuevas enseñanzas, creencias y hábitos con sorprendente rapidez. Era el paraíso para todo catequista: todo lo que los portugueses enseñaban, los indígenas aprendían y adoptaban de inmediato y sin resistencia. El tupinambá era como una página en blanco, como la arcilla maleable que tomaba la forma propuesta por la mano del conquistador. O, según el sacerdote Vieira, como el arbusto fácilmente tallado por las tijeras del jardinero. Sin embargo, tan pronto como el indígena aprendía y aceptaba las nuevas normas y costumbres, él las olvidaba y abandonaba. Aprendía y desaprendía con la misma velocidad. En sus cartas, el sacerdote Antonio Vieira compara esculturas de mármol (material duro y resistente, difícil de tallar, pero que, una vez tallado, conserva la nueva forma maciza y constante) con esculturas hechas en un arbusto (simple y fácil de moldear, pero que rápidamente pierde su forma con el crecimiento de hojas y ramas que requieren reparación sin fin). A partir de esta descripción, el sacerdote compara los indígenas con

⁵ Grupos que vivieron en toda la costa de Brasil antes de la llegada de los portugueses, de los cuales algunos representantes aún habitan en las selvas del país. “Como es habitual en la literatura etnológica, yo empleo el nombre etimológico ‘Tupinambá’ para designar los diversos grupos Tupi de la costa brasileña en los siglos XVI y XVII: Tupinamba, Tupiniquim, Tamoio, Tupinaé, Caeté etc., que hablaban el mismo idioma y participaban de la misma cultura” (Castro 2011, 186). Para el antropólogo Carlos Fausto, “Tupiguaraní es el nombre de una familia de lenguas y de los grupos que hablan lenguas de esta familia. En el siglo XVI, ellos dominaban toda la franja costera [de Brasil], la cuenca de los ríos Paraná-Paraguay y probablemente otras zonas del interior” (2011, 163).

esculturas realizadas en arbustos, que aparentemente son sensibles, pero que no pueden permanecer fijas en la forma deseada, ellas son siempre inestables, siempre inconstantes. De ahí viene la inconstancia, mencionada por Viveiros de Castro.

La incontrollable rebelión vegetal de la selva que albergaba a los nativos marcaba el tono de la relación que los tupinambás establecieron con los primeros exploradores. Este comportamiento no era comprensible al pensamiento europeo tradicional, más acostumbrado con las virtudes del mármol, en su fuerza plástica y de identidad. Este es el enigma del arbusto, que el mármol es incapaz de descifrar:

Las narrativas de contacto y cambio cultural han sido estructuradas por una dicotomía omnipresente: absorción por el otro o resistencia al otro. [...] Pero, ¿y si la identidad no es concebida como una frontera a ser defendida, sino como un nexo de relaciones y transacciones en las que el sujeto participa activamente? La narrativa o las narrativas de interacción deben, en este caso, volverse más complejas, menos lineales y teleológicas. ¿Qué cambia cuando el sujeto de la “historia” no es más un sujeto occidental? ¿Cómo se presentan las narrativas de contacto, de resistencia o de asimilación del punto de vista de los grupos para los cuales es el cambio, no la identidad, el valor fundamental que se afirma? (Clifford, cit. en Castro 2011, 195-196).

La aceptación y la absorción de lo que el otro tiene para ofrecer, sin vergüenza, para luego dejarlo caer, refutando cualquier permanencia: esta actitud es un elemento clave de la sociedad tupinambá que impregna la cultura brasileña y es catalizada por la antropofagia de Oswald de Andrade. El Otro, en este sentido, se considera esencial para la formación del Yo. Un yo-arbusto formado por las influencias y los cruces transitorios de un otro-tijeras o un otro-arbusto; un yo incompleto que acepta el no-yo que se convierte en también-yo. Diferente del yo-mármol que resiste a cualquier cambio, el yo-arbusto es inconstante, es abierto, es el devenir.

Es a partir de la relación de inclusión con el otro que el yo-tupinambá aparece y establece “una manera centrífuga de reproducción socio-cultural, que no se basa en la acumulación y transmisión interna de capacidades y riquezas simbólicas, pero se basa en la apropiación en el exterior.”

(Fausto 2011, 168). Este yo no implica una idea de una interioridad cerrada, sino una externalidad resbaladiza que cambia constantemente su identidad y hace de la inconstancia su principal característica. La inconstancia y la apertura al otro son la base de la sociedad tupinambá, y se desarrollarán también en las propuestas artísticas del modernismo brasileño (en los años 1920 y 1930) y del movimiento Tropicália (en los años 1960 y 1970), entre otros.

Una de las más grandes expresiones de la apropiación (literal, simbólica) del Otro es, sin duda, la antropofagia ritual. Parte de un conjunto más amplio de prácticas sociales, gobernadas por un deseo insaciable de venganza que movía y legitimaba las relaciones entre los grupos tupinambá; el ritual antropófago incluía la captura en combate, la preparación, la muerte y el devoramiento del cuerpo del enemigo por todos los miembros de la aldea. El prisionero capturado en la batalla era traído a la tribu, donde era introducido en el cotidiano de la aldea, recibiendo diversos privilegios, como esposas y el derecho a participar en las batallas contra otras tribus, permaneciendo allí hasta semanas y meses en un aparente estado de seguridad y bienestar. Sin embargo, él sabía que su suerte estaba echada: después del período de adaptación y socialización dentro de la tribu, el prisionero pasaba por un proceso de tornarse otra vez enemigo (en portugués, *reinimização*), en el cuál era atado de nuevo, apedreado, insultado, culminando en un diálogo ritualizado con su captor y asesino, en el que ambos recordaban su condición de enemigos e invocaban todo su linaje de guerreros asesinos y muertos, devoradores y devorados. Sólo después de este diálogo, que justificaba y exaltaba la interminable secuencia de lucha y venganza entre las tribus, es que el indígena que había capturado al prisionero daba el golpe mortal en la cabeza del enemigo. Entonces el cuerpo era asado o hervido y dividido entre todos de la aldea. El ejecutor, que era el único que no comía de la carne conquistada, tomaba para sí el nombre del enemigo, añadiéndolo a los otros nombres también procedentes de conflictos anteriores. Aislado de los demás, el ejecutor recibía del ejecutado, en sueño, el nuevo nombre, una nueva canción y una nueva danza, que entonces se mostraba para toda la tribu.

Para los indígenas del territorio que se convirtió en Brasil, la finalidad del acto de comer carne humana —no cualquier tipo de carne, sino una carne específica— no era nutrirse. Era, sobre todo, un complejo ritual de apropiación de la alteridad inmanente en este cuerpo: una alteridad poderosa y deseable, capaz de llenar temporalmente el carácter incompleto de

la condición humana de los antropófagos. Esto define la diferencia entre la antropofagia y el canibalismo (“tengo hambre, yo como carne, ya sea humana o no.”). De hecho, los antropófagos comían sólo los enemigos más fuertes y valientes. Por ejemplo, el primer obispo de la Iglesia Católica enviado a Brasil, el autoritario Obispo Sardinha, que fue comido por los indígenas, en Bahía, después de una batalla. Así que esto hace que el acto de devorar el cuerpo del oponente sea un acto simbólico y también concreto de la apropiación y la creación de nuevas fuentes de fuerza y vida, señalando que “su objetivo no es la producción de alimentos, pero sí de gente” (Fausto 2011, 167). El hambre antropófago asume la inconstancia del devenir y de los flujos que emergen del otro, y se abre al mundo, siendo el mundo:

Lo que estoy diciendo es que la filosofía tupinambá afirmaba una incompletitud ontológica esencial: lo incompleto de la sociabilidad y, en general, de la humanidad. Era, en suma, un orden en el que el interior y la identidad estaban jerárquicamente subordinados a la exterioridad y la diferencia, en el que el devenir y la relación prevalecían sobre el ser y la sustancia. Para este tipo de cosmología, los otros son una solución, antes de ser —como eran los invasores europeos— un problema (Castro 2011, 220).

La cultura brasileña nace de la deglución antropófaga del otro. Según lo declarado por el artista modernista Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*, en 1928: “Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”. Esta es una de las principales características de la cultura brasileña: la mayor parte de nuestros “originales” son “copias” más o menos modificadas de Europa, de los Estados Unidos, de África, de nosotros mismos. Así que no importa quién fue el primero, lo que importa es lo que está aquí y ahora.

La Antropofagia conceptualizada por Oswald de Andrade se apropia de los elementos más heterogéneos, sin distinción, y los recombina y actualiza en los cuerpos. Según la psicóloga y crítica brasileña Suely Rolnik, la característica primitiva y arcaica de la antropofagia se define por tres sentimientos: a) el *sentimiento órfico*, una especie de sentimiento religioso sin trascendencia o un ateísmo con Dios, donde “Dios” es el otro, el

límite, el tabú, la desterritorialización; b) el *sentimiento lúdico*, que no ve en la desterritorialización algo negativo, sino un potencial positivo para creación de mundos; c) el *sentimiento cordial*. Ella define este sentimiento cordial como:

la capacidad de *constatar en sí el desastre, la mortificación o la alegría del otro*, constatarlo en su cuerpo vibrátil, siempre vivo, siempre actualizado. Como “hombre cordial”, aquel que vibra invisible, él sabe que no es más que los efectos de estas inscripciones en su cuerpo. Por lo tanto, él es insaciable: vive de expropiar, de apropiarse, de devorar y librarse de algo, transvalorado. Es por eso que él acoge los otros, cordialmente, y declara: *sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.* (Rolnik 2006, 203).⁶

Esta es una visión contemporánea de la antropofagia —provocada por la palabra-clave o la palabra-máquina de guerra de Oswald de Andrade— y que es útil como un campo de subjetivación, así como territorio artístico. Estos son los temas de una práctica artística, una *performance* que ve la escena como un campo de fuerzas que desestabiliza cualquier pretensión de una identidad totalizada y totalizadora.

3.

Propongo reflexionar sobre cómo el *cover* se apropia de la antropofagia y, sobre todo, cómo podemos utilizar esta apropiación como estrategia *performativa* de creación artística, comprendiendo la *performance* en su sentido artístico (*performance art*), designado por Richard Schechner y desarrollado más específicamente por autoras como RoseLee Goldberg, Erika Fischer-Lichte, Josette Féral y Eleonora Fabião. *Performance* entendido como arte del cuerpo, arte de la acción —escapando de las ficciones y de las representaciones características del teatro— que moviliza al artista y el público en un territorio donde la vida y el arte se mezclan, proponiendo nuevas formas de sensibilidad y de ser en el mundo. Para la investigadora brasileña Eleonora Fabião, “cada *performance* es una respuesta momentánea a algunas preguntas recurrentes: ¿qué es el cuer-

⁶ Las cursivas son de la autora.

po? (pregunta ontológica); ¿lo que mueve el cuerpo? (pregunta cinética, afectiva y energética); ¿lo que el cuerpo puede mover? (pregunta *performativa*); ¿qué cuerpo puede mover? (pregunta biopoética y biopolítica)” (2011, 242). Por lo tanto, la *performance* que propongo se inscribe en el ámbito del arte —como obra artística y, sobre todo, como metodología de creación—, pero aceptando todas sus consecuencias en la vida, frente a cuestiones como las planteadas por Fabião.

Por ahora, yo llamo a esta propuesta de *cover performativo* una acción *performativa*⁷ (es decir, no sólo es creadora de obras artísticas, sino también de formas de ser en el mundo) irónica que abandona a su original para vivir su propia vida, una vida *performativa*. Una *performance* que no niega su condición periférica, pero también refuerza su “hambre de copias” y se burla de sí misma. Se trata de una *performance* que asume toda su superficialidad, toda su falta de compromiso con los originales. Si hay profundidad, ella es formada por los pliegues temporales de la superficie, en un juego de superposiciones y deslizamientos. Es una *performance* del simulacro que transforma las subjetividades y los afectos, ya sea de los artistas o de los no-artistas involucrados.

El proceso desencadenado por el *cover* plantea de nuevo algunas preguntas: ¿quién es el original? ¿Quién es la copia? ¿Es posible identificar y separar el original de la copia, en una causalidad unidireccional? ¿Es realmente importante identificarlos y separarlos? ¿Qué define la originalidad o la autenticidad de una obra o de un artista? ¿Quién es el autor de la obra? ¿Cómo preservar la autoría de una obra en la que el artista no es el único autor de sí mismo? Si el sujeto en sí mismo es el resultado difuso del cruce constante de los flujos determinados por las relaciones de poder, si el *yo* sólo puede ser considerado en relación con el *otro*, la búsqueda de una originalidad o de un autor único e identificable está condenada al fracaso, o —peor aún— ella puede servir como un instrumento de auto-ilusión o de manipulación de las multiplicidades de la subjetividad del otro.

⁷ Desarrollando los conceptos propuestos por Schechner, Josette Féral dice: “En otras palabras, la performatividad es el resultado del reconocimiento del potencial performativo de una acción, evento u objeto, potencial que estaría incluido en las cuatro categorías mencionadas anteriormente (ser, hacer, mostrar el hacer y explicarlo). Visto de este modo, la performatividad no es un fin en sí mismo, una realidad concreta y completa, sino un proceso que se percibe en un evento” (2013, 208). Yo uso la palabra *performativa* tanto como un adjetivo derivado del sustantivo *performance*, como en el sentido señalado por Féral.

Como el tupinambá que obtiene su nombre y su fuerza asimilando el nombre y la fuerza del enemigo, el *cover* también se forma por la deglución de una otra persona, incorporando una *performance* que, a partir de ahora, también se puede considerar como suya. El *yo-cover* es el antropófago que devora a los que ya habían devorado a otros y que, inevitablemente, será devorado por otros antropófagos hambrientos. El *yo-cover* es, al mismo tiempo, original y copia, autor, obra y espectador; él se apodera de todos los que vinieron antes y de los que vendrán después.

Al mantener una relación mimética radical con el objeto considerado original, el *cover* dice, irónicamente, que en el fenómeno de la producción y del disfrute artístico, no importa quién llegó antes o quien vendrá después, sino más bien, aquel que está ahora allí. El *cover*, sin embargo, no es sólo la imagen disuelta y distante de un ser original. El *cover* es también una imagen autónoma, un simulacro (Deleuze, 1988): es la presencia misma.

En general el *cover* está vinculado a un original externo —él es alguien que copia e interpreta a otra persona—. Sin embargo, estoy interesado en revertir esta situación y mirar lo que Erasmo Carlos admite en la letra de su canción *Cover*, mencionada en el principio del artículo. No se trata del *cover* de alguien distante, pero sí del *cover* de sí mismo. No me interesan las críticas que los fans y los críticos hacen de los artistas que se convierten en “*cover* de sí mismos”, con el sentido despreciativo de la pérdida de la creatividad y la reutilización de clichés creados por ellos mismos. No es esta la cuestión. Mi objetivo es hacer frente al enigma de la autoría, de la originalidad, la fricción entre yo/otro (o entre yo/yo mismo), la tensión creador/criatura, presencia/ausencia. Se trata de la negación de una identidad única y fija, con una subjetividad artística que juega libremente entre los territorios del falso y verdadero, del original y la copia. Una subjetividad inacabada que estimula un arte antropófago, que expone su propia inconstancia y devora a todo, incluso a sí mismo.

El *cover* de sí mismo es aquel que expone la multitud que lo habita, es un cuerpo-multitud que se convierte en un caleidoscopio de posibilidades existenciales y poéticas. Es un yo-arbusto que materializa y revela en sí mismo el otro que lo constituye. Al repetir a sí mismo, el *cover* denuncia lo que siempre estaba allí: un ‘sí mismo’ plural y que no es más que un simulacro. La ironía del *cover* se vuelve más fuerte cuando ella subvierte lo que se identifica como sí mismo. Es una ironía que desdibuja los límites entre el ser y el no-ser, entre la verdad y la mentira, entre el verdadero y el falso.

No se hace arte —ni *performances*— sin consecuencias. El artista está expuesto a la inestabilidad, a la incertidumbre y a lo desconocido: la tarea del *performer* es hacer frente a estos riesgos y contextos creativos y metodológicos. De hecho, al hacer de su cuerpo un lugar de resignificaciones de identidades, el *cover performativo* (el artista que propone este tipo de *performance*) arriesga a perderse en la apología y la reproducción alienada de formulas de la industria cultural y de la sociedad de consumo y a convertirse en un difusor de productos y prácticas de los otros. Este peligro también amedrentaba al asesino tupinambá en el ritual antropófago. Él era el único que no comía la carne distribuida entre todos y se iba de la tribu, rodeado de rituales de cuidado. Estos rituales permitían al asesino apoderarse del nombre, la fuerza, la danza, el canto y el alma del prisionero, sin llegar a tornarse un enemigo (el guerrero se apoderaba del nombre de cada enemigo que asesinaba, así que el mejor guerrero era el que tenía el mayor número de nombres):

El caníbal niega su presa mientras que la afirma, pues emerge de la relación como un nuevo sujeto afectado por las capacidades subjetivas de la víctima. Él busca movilizar la perspectiva del otro a favor de la reproducción de sí, expresando la contradicción entre un deseo centrífugo, heteronominal, y una necesidad de auto-constitución como sujeto autónomo. El riesgo de la alienación, sin embargo, siempre está presente, porque si el caníbal controla otras subjetividades que hacen posible la reproducción de la vida, él está definitivamente marcado por ellas (Faus-
to 2011, 169).

La acción de abrirse voluntariamente a la alteridad es siempre arriesgada: ¿cómo ser atravesado por el otro sin convertirse en el otro? Así como el guerrero tupinambá se esfuerza para evitar que el alma del enemigo tome la suya por completo, el *cover performativo* —manipulando irónicamente su propia imagen y exponiendo sus identidades como simulacro— tiene la posibilidad de implosionar este proceso y de desafiar las relaciones de poder introyectadas en su propia identidad. La identidad ya no puede ser considerada como única y original. Esta es la crueldad del *cover*: pegar la imagen del otro en su propio cuerpo y, a la vez, explicitar

y reproducir su propia imagen. ¿El artista puede sobrevivir a tal desterritorialización? La sobre exposición, el exceso y el desgaste de la imagen espectacular son estrategias políticas y *performativas* de acción en el mundo del arte y de la sociedad contemporánea.

La política del *cover performativo* es una política de la ironía, ambigua, abierta, desestabilizando no sólo al otro, sino también a sí misma, dándose cuenta de que es atravesada y transgresora. Crítica que parte de la incorporación maliciosa de estrategias de dominación y sometimiento del poder para, a través de la sobre exposición de sus superficies y seducciones, revertir el estado de las cosas, experimentando nuevas formas de subjetivación y de relación. Y, lo más importante: invitando a todos a participar de esta experimentación estética y existencial, abriendo posibilidades insospechadas de singularización, de ser y de actuar en el mundo. Experimentar el vértigo creador y la pérdida del origen a través de la diferencia del *cover*.

Así, el cuerpo-*fake* del *cover performativo* no es sólo un cuerpo-falso, un cuerpo-eco, un no-cuerpo, también es un cuerpo-otro, un cuerpo-exceso, un cuerpo-ironía. Por lo tanto, el *fake* no es una idea despreciativa, más bien una de las principales características de una *performance* antropófaga, abierta y provocadora.

4.

Es posible observar varios ejemplos del *cover performativo* en el arte contemporáneo (incluso si los artistas no llaman a lo que hacen con este nombre). Éstos son algunos de ellos: la estadounidense Cindy Sherman, que propone simulacros de vida, como en su serie de fotografías inspiradas en el ambiente de las películas de la década de 1960; el director Tadeusz Kantor y sus muñecas, que son como actores *cover*; el artista visual Jeff Koons, con sus obras fuertemente inspiradas en el universo *kitsch*, en particular la serie de fotografías y esculturas con la actriz húngara-italiana Cicciolina; los brasileños Claymara Borges y Heurico Fidélis, grupo de música *fake* (término usado por los propios artistas) de la década de 1990 y que actualmente es copiado por los propios músicos, convertidos en *cover* de sí mismos; el trabajo de Ricardo Alvarenga, también en Brasil, en su serie de fotografías y *performances* en las que propone un *cover* de Jesucristo.

También en mi trabajo como artista y performer, he buscado materializar algunas de esas cuestiones. Un ejemplo es la *performance Cicciolina's Breakfast*, creada en un proceso que comenzó a mediados de 2011.⁸ Para este trabajo, he usado mi propia cabeza y cara como molde para la confección de varias máscaras de látex. A partir de la materialidad de las máscaras y de los dobles (como las muñecas hinchables de *sexshop* que me acompañan en varias de mi obras), *Cicciolina's Breakfast* presenta un juego irónico de presencias y no-presencias, que se activa por la multiplicación de la imagen y de la presencia física del *performer*. No más manipular la muñeca, no más vestir la muñeca: ser la muñeca. Un yo-simulacro —organismo grotesco, *cyborg* atrevido e ingenioso—. ¿Natural? ¿Artificial? ¿Vivo? ¿Muerto? ¿Piel? ¿Plástico? *Kitsch*. Vestirse y vestir a otros cuerpos de mí mismo. Ser y multiplicar el doble de mí mismo, *cover* de mí mismo. Pornografía de plásticos.

El crítico brasileño Valmir Santos describió la secuencia de acciones de la *performance*:

Una entrevista pornográfica de José Luiz Datena con la actriz Cicciolina, en 1990, abre la escena que plasma en vídeo los artificios de la seducción comercial. En la maniobra de masas televisiva que ya apuntaba el carácter del presentador que hoy domina las tardes brasileñas. Y en la piel de la estrella porno invitada a mostrar su pecho “con exclusividad” para la cámara de la emisora de TV, generosos primeros planos también en los ojos falsos y la boca. [...] Después de tantos improperios en poco más de tres minutos de proyección de vídeo, la acción abdica de la palabra y comienza a expresarse sólo con imágenes construidas en vivo. Henrique Saidel es la figura que encarna la hipertrofia del deseo en la piel verde que lo cubre de los pies hasta el cuero cabelludo. [...] Los movimientos son ceremoniosos y coquetean con incógnitas. Es del vientre de un pez

⁸ *Cicciolina's Breakfast* surgió como una parte integrante del espectáculo *El Gran Cabaret Porno*, de la Compañía Silenciosa, en septiembre de 2011, presentada en el Instituto Itaú Cultural (São Paulo, Brasil), y se ha desarrollado como una obra autónoma, con funciones realizadas en varias ciudades de Brasil y Europa: VII Mostra Cena Breve Curitiba (Curitiba, Brasil), en 2011; II Sarau do Nepaa – Unirio (Rio de Janeiro, Brasil), en 2012; XV Colóquio do PPGAC (Rio de Janeiro, Brasil), en 2012; p.ARTE – Mostra de Performance Art (Curitiba, Brasil), en 2013; Festival Les Bien Beaux Jours – Corpus In Act (Paris, Francia), en 2014; Espacio Labruc (Madrid, España), en 2014; Cafe Wendel (Berlín, Alemania), en 2014; III Festival de Artes do Corpo (Juiz de Fora, Brasil), en 2014.

natural, simbolizado como falo, que sale una máscara. En la palma de la mano del hombre-bilis, estas vísceras se asemejan al impacto de Narciso en la superficie del agua. El gesto desencadena el desenmascaramiento: una, dos, tres capas... (Santos 2011).⁹

La actriz porno Cicciolina surge cómo metáfora irónica de un cuerpo mediático y seductor, producido y reproducido en el imaginario globalizado de la pornografía y del fetiche. Nacida cómo Ilona Staller, la hermosa chica de Hungría, hija de inmigrantes que se establecieron en Italia, se ha convertido en una de las actrices más famosas del cine porno mundial, considerada uno de los símbolos sexuales más deseados de su tiempo (sobre todo en las décadas de 1970 y 1980). Su presencia —y lo mismo la mera mención de su nombre— es siempre controvertida, atrayendo la curiosidad tanto de los que la desean, como de los que la odian. Intencionalmente o no, Cicciolina siempre coqueteó con el universo *kitsch*, ya sea en las películas donde actuaba, ya sea en la construcción de su imagen y su comportamiento (los pechos en exhibición son una de sus marcas), provocando reacciones que van desde la excitación sexual a la risa, pasando por el escándalo y la indignación. Prototipo casi perfecto de la mujer construida y cosificada, Cicciolina va, sin embargo, mucho más allá de ese papel. Subvirtiendo el cliché machista de la mujer hermosa y estúpida, Cicciolina resultó ser una activista por los derechos de las mujeres y fue elegida diputada italiana a finales de la década de 1980 por el Partido Radical, de izquierda. Sus proyectos de ley y sus discursos provocativos promoverán acaloradas discusiones acerca de la despenalización de las drogas, las políticas anti-guerra y anti-nuclear, la libertad sexual y la autonomía de las mujeres sobre sus propios cuerpos. Presentándose ahora como cantante, Cicciolina es un símbolo ambiguo e irónico —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—.

En el video que se muestra en la *performance*,¹⁰ Cicciolina es entrevistada por el presentador de televisión brasileño José Luiz Datena. En el año de la entrevista, Datena era sólo uno de los muchos periodistas deportivos que intentaban hacer humor en la televisión, y estaba haciendo una serie de entrevistas con celebridades italianas, a causa del Mundial de Fútbol en Italia en 1990. Actualmente, sin embargo, Datena es uno de

⁹ La cita no tiene página porque es un texto publicado en Internet, sin paginación.

¹⁰El video puede consultarse en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=OmWVV9c4R88>>.

los más famosos presentadores de televisión en Brasil, experto en programas criminales (noticias de suceso), en los cuales incita posiciones abiertamente de intolerancia y odio, radicalmente en contra de las políticas de derechos humanos (para él y para muchos otros presentadores y políticos brasileños, “bandido bueno es bandido muerto”). Símbolo de una derecha rabiosa y mediática que se extendió por la televisión y la cultura brasileña en los últimos años, Datena aparece en el video aún joven y de buen humor, pero ya lleno de los prejuicios y machismos que se convertirían en su bandera.¹¹

La combinación Cicciolina y Datena, dos iconos muy populares en el imaginario brasileño —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— uno en el campo artístico y sexual, otro en el campo político y de la televisión —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—, provoca de inmediato una sensación ambigua: a la vez insólito y divertido, el video muestra, irónicamente, dos puntos de vista completamente distintos, haciendo referencia a contextos latentes y problemáticos (muchas veces tensos y conflictivos). En una entrevista casi frívola, en un disfraz irónico y divertido, están en juego cuestiones nada inocentes. Cicciolina y Datena también son *performers* en *Cicciolina's Breakfast* —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— *performers* incautos que actúan mostrando toda su superficialidad mediática y, a la vez, todo su poder de acción no sólo en el imaginario y también en el mundo concreto —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Juntos, Cicciolina y Datena invitan a los espectadores a entrar en el mundo de las imágenes, de las máscaras, de los simulacros. Un mundo que será, luego, controlado por un ser misterioso y solemne que rompe la distancia del vídeo y camina hacia los que están allí.

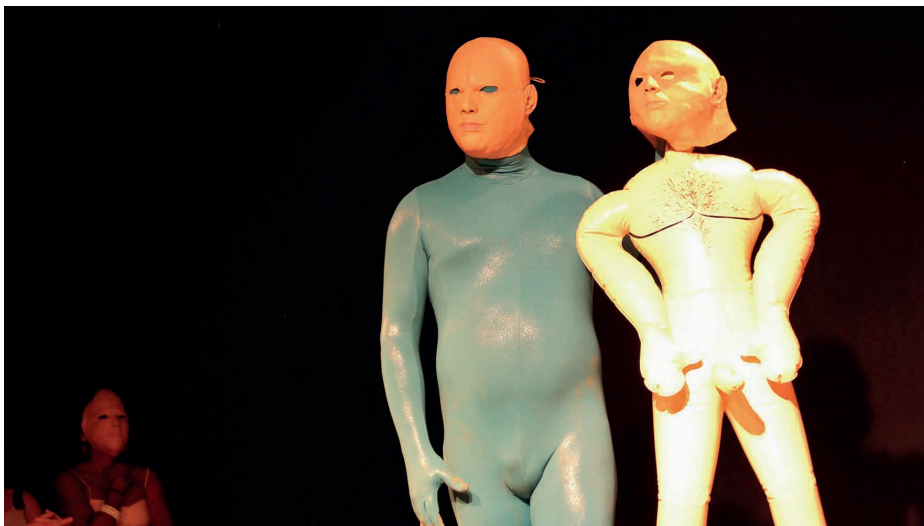
La proyección se congela en una imagen fija de la cara de Cicciolina —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador— imagen-título de la *performance*, que permanece como testigo y fiador de las acciones que suceden en secuencia —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Con esta imagen de fondo, yo entro en escena: el cuerpo cubierto con un tejido verde brillante, llevando una enigmática máscara de látex —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo

¹¹ Cortejado por varios partidos políticos debido a su gran influencia mediática, Datena anunció su candidatura a alcalde de São Paulo, la más grande ciudad de Brasil, en las elecciones de 2016.

autónomo y cuestionador— mezcla de rostro en reposo y máscara funeraria —cuerpo plástico y reproducible, cuerpo autónomo y cuestionador—. Es la aparición de una carne-látex que no se limita a un sólo cuerpo. Traje que condiciona el cuerpo, el tejido inorgánico es tan o más vivo que cualquier otra piel. El doble es creado a partir de calcar el rostro es un despliegue irónico de la (falsa) identidad. El público también recibe máscaras, creando una pequeña multitud de dobles-Henriques. Dobles de mí mismo, Henrique-*cover*. Yo llevo a la escena un muñeco hichable, de *sexshop*, con el pene erecto. Cubro la cara de plástico del muñeco con una máscara idéntica a la mía. Paseamos, hacemos caricias y nos besamos, como una feliz pareja formada por la misma persona duplicada. Una boca que besa a sí misma, simulacro de beso, simulacro de relación: simulacro también es amor.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.

Después del video con Cicciolina, después de multiplicarme en el público y en el muñeco hinchable, quito de mí mismo dos máscaras, una cada vez. Por debajo de las máscaras, llevo un traje japonés llamado *zentai*, una especie de mono de lycra que cubre todo el cuerpo.¹² El *zentai* no tiene ninguna apertura para los ojos, la nariz y la boca, sólo una cremallera en la parte posterior (del cuello a la cadera) que permite la entrada y salida. El tejido se ajusta al cuerpo, marcándolo y, a la vez, ocultándolo. Ninguna parte de la piel es visible. El cuerpo desaparece y con él toda la humanidad inmediata. No hay rostro, no hay identidad —sólo la identidad de la máscara, del doble-látex—. La ironía de un metacuerpo en colapso. Entonces, este cuerpo sin rostro, cuerpo expuesto del cual nada puede ser visto, manipula un gran pescado con escamas, convertido en falo. La relación entre

¹² *Zentai* (una contracción de *Zenshin taitsu*), en japonés, significa ‘todo el cuerpo’ o ‘el hombre en su totalidad’, lo que incluye el bienestar físico, mental y emocional. Apareció como un desarrollo moderno de los actores del teatro *Bunraku* que anulan sus cuerpos con ropas de color negro (de modo que sólo el títere manipulado por ellos aparece en la escena). El uso del *zentai* superó los límites de la danza moderna y, en la actualidad, se presenta como una de las prácticas performativas y fetichistas de la sociedad japonesa contemporánea. A pesar de estar vinculado a situaciones de carácter sexual, el *zentai* también es utilizado en contextos más “cotidianos”, como caminar por las calles, reuniones con amigos, picnics y numerosas acciones que asumen, así, una fuerte dimensión performativa.

las escamas del pescado y el brillo del *zentai* es inmediata: uno amplía el otro, fundiéndose en un cuerpo donde ya no existen los límites entre carne humana, látex, lycra y carne de pescado. Al devorar el cuerpo-pescado, el cuerpo-carne-látex (antropófago en busca de la alteridad) lo incorpora, convirtiéndose en otro, no es más carne, no es más pescado. Es un cuerpo hipersexualizado —como Cicciolina— donde el pescado-falo tiene prominencia y movimientos propios, insinuando incluso una auto-felación.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2014. Fotografía: Lauro Borges..

Tiro el pescado en el suelo, saco un gran cuchillo de cocina y abro su vientre. Desde el interior del pescado aparece otra máscara más. La conclusión es que en *Cicciolina's Breakfast* todos llevan máscaras-Henrique: yo mismo, el público, el muñeco hinchable y el pescado. Me pongo la máscara —látex bañado en las entrañas sangrientas, que se pega en mi nuevo-viejo rostro— y dejo en la escena sólo un pequeño juguete: un animal de peluche a pila (un mono) que se ríe y da vueltas por el suelo, carcajeándose sólo. Una risa movida por pila, que hace una burla de todo lo que ha ocurrido hasta ahora.

En la secuencia surrealista de imágenes y acciones, la *performance* es acompañada por una banda sonora continua, compuesta por la DJ y productora musical brasileña Jo Mistinguett, a partir de varios fragmentos musicales: *Tico-tico no fubá*, interpretado por la orquesta de Ray Conniff; *Come Te Non C'è Nessuno*, de Rita Pavone; *Cicciolina (o cio eterno)*, de Fausto Fawcett; fragmentos de canciones de la banda virtual Gorillaz; entre otros.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2013. Fotografía: Lauro Borges.

La antropofagia de *Cicciolina's Breakfast* se materializa en el cuerpo atravesado por el devenir de un *yo-cover* que se copia a sí mismo, y que se copia de numerosas otras copias. En el banquete tupinambá preparado y ofrecido aquí —cuyo condimento más fuerte es la ironía— se degustan con voracidad e indolencia los cuerpos apetitosos y nutritivos de Cicciolina, de Datena, de los programas de televisión sensacionalistas, del consumismo, de la pornografía, de lo

ceremonioso del teatro y de la *performance*, del surrealismo, de los títeres, de los juguetes, de los plásticos, de las tiendas de productos *Made in China*, del *kitsch*, de Jeff Koons, de la cultura pop, de las canciones románticas/electrónicas/cursis, de la *performatividad* oriental, del vestuario japonés, de la máscara de látex rellenando el pescado, de mí mismo y de mi *cover*.

Al comer todo esto y también a mí mismo, me expongo como sujeto descentrado y polimorfo, y doy la bienvenida al otro como parte de mí —y yo como parte del otro— en un círculo donde es imposible definir dónde empieza *yo* y dónde termina el *otro*. Está claro que tales efectos no son necesariamente notados o aceptados por todos los espectadores a la vez y en el mismo nivel. Sin embargo, los elementos están ahí, abiertamente dispuestos, e invitan a todo el mundo —ya sea directamente con las máscaras o indirectamente como testigo de las acciones— a participar de la fiesta.



◉ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografía: Luiz Alfredo Santos.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Curitiba, Brasil, 2011. Fotografia: Elenize Dezgeniski.



◦ *Cicciolina's Breakfast*. Madrid, España, 2014. Fotografia: Luiz Alfredo Santos.

Después de estos breves comentarios sobre una de mis obras, reitero mi provocación (una provocación para mí también): ¿Cómo pensar y crear una obra artística, una *performance* a partir de estas preguntas (la originalidad, la autenticidad, la imposibilidad de autenticidad, la copia, el simulacro, la antropofagia, etcétera)? ¿Cómo esta *performance* puede generar experiencias intensas y críticas para todos los participantes de la acción?

Confieso que todavía no lo sé. Tal vez nunca lo sepa (*Cicciolina's Breakfast* es sólo un intento de contestar, o más bien, de formular nuevas preguntas). Pero es precisamente este no-saber lo que me mueve a investigar, como artista y como académico, y a compartir los múltiples y provisionales resultados de este trabajo. Un no-saber-sabiendo, que es también una forma de saberlo. Un saber indisciplinado, abierto y potente. Un saber *performativo*.

Bibliografía

- Andrade, Oswald de. 2011. "Manifiesto antropófago", en *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*, coords. João César de Castro Rochay Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações.
- Benjamin, Walter. 1994. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", en *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Castro, Eduardo Viveiros de. 2011. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Fausto, Carlos. 2011. "Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária", en *Antropofagia hoje?: Oswald de Andrade em cena*, coords. João César de Castro Rochay Jorge Ruffinelli. São Paulo: É Realizações, pp. 163-169.
- Fabião, Eleonora. 2011. "*Performance* e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea", en *Próximo ato: teatro de grupo*, orgs. Antônio Araújo, José Fernando Azevedo y Maria Tendlau. São Paulo: Itaú Cultural, p. 242.
- Féral, Josette. 2013. "De la *performance* à la performativité". *Revue Communications de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales* 92: 208.

Rolnik, Suely. 2006. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina-Editora da UFRGS.

Santos, Valmir. 2011. *Plasticidades* [en línea]. <http://www.mostracenabreve.blogspot.com.br/2011/10/plasticidades.html>.

Fecha de recepción del artículo: 6 de febrero de 2015.
Fecha de recepción de la versión revisada: 1 de octubre de 2015.

Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida

Juan Manuel Urraco Crespo

Resumen

En este trabajo me propongo abordar aquella zona de la dramaturgia contemporánea argentina que, emergiendo por fuera de las reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme con la vida, planteando la pregunta sobre 'lo real' y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir de la aproximación al Proyecto Biodrama, se intentará poner de relieve una dimensión fronteriza, política, social y estética de la dramaturgia teatral contemporánea argentina.

Palabras clave: Teatro contemporáneo, teatro documental, dramaturgias de lo real, Biodrama, Argentina.

Abstract

Notes on the Dramaturgy of the Real in Argentina. Biodrama: the Theater of Life

In this work I intend to address that area of the Argentina contemporary dramaturgy that emerging out of the more traditional rules, accompanies the needs of those scenic practices that seek to establish a stronger link with life, addressing the question about what is real and about how the man represents himself. From the approach of the Project Biodrama, is trying to highlight a border dimension, political, social and aesthetic of the contemporary argentinian theatrical drama.

Key words: Contemporary theater, documentary theater, dramaturgies of the real, Biodrama, Argentina.

Introducción

Durante los últimos años, ha circulado con fuerza dentro del campo teatral contemporáneo la idea de que existe un nuevo teatro de lo real. El amplio conjunto de experiencias que dicho fenómeno alberga, si bien no pertenece a un único género con rasgos claros y delimitados, sí participa de una misma tendencia, de un gesto contemporáneo dispuesto a teatralizar la categoría de lo real en los escenarios actuales. En el marco de este amplio conjunto de experiencias, mi investigación se orienta, desde hace varios años, hacia un objeto más específico denominado “dramaturgias de lo real” (Carol Martín 2010), el cual pretende albergar a aquellas prácticas escénicas vinculadas al nuevo teatro documental y a las intermitencias de lo real en la escena contemporánea.

Luego de consultar diversas fuentes,¹ resulta evidente comprender la manera en que lo real escapa a cualquier tipo de abordaje sistemático y unilateral con pretensiones de establecer acuerdos epistemológicos sobre su connotación. Para ello, se vuelve indispensable contemplar la complejidad propia de una categoría que hoy día está en boca de todos, en constante discusión y movimiento como supone lo real, condiciones *sine qua non* de su propia contemporaneidad y del interés que despierta. En esta dirección, las apreciaciones realizadas por Cecilia Tovar Hernández nos sirven como punto de partida para encuadrar la problemática de lo real en la actualidad, desde un ángulo que, lejos de negar dichas condiciones, se construye sobre éstas:

El significado del concepto de lo real es uno de los grandes problemas científicos y filosóficos, debido a que de él depende, en gran medida, nuestra concepción del mundo y de seres en el mundo. Es decir, el concepto de lo real no se limita a ser la forma como concebimos el mundo, pues gracias a él pensamos nuestro mundo y nos pensamos en el mundo, en este sentido, el significado de lo real es la lente a través de la cual vemos (concebimos) nuestro ser y nuestro mundo, y no solamente la forma cómo lo concebimos. Un a través (concepto de lo real) que modifica la forma de ver de los objetos de reflexión (en este caso: el mundo, el hombre y lo real en cuanto tal), un a través con doble significado: ser

¹ Por citar algunos de los más relevantes: Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*; Hal Foster, *El retorno de lo real. Las vanguardias a finales de siglo* y Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

el medio de reflexión y ser lo reflexionado. De esta forma un cambio en nuestra forma de concebir lo real implica un cambio en nuestro sentido de realidad, en el significado de nuestro mundo (2003, 30-34).

En relación con lo anterior, la categoría de dramaturgias de lo real emerge de considerar diversas reflexiones desarrolladas en la tesis doctoral “Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea argentina: una escritura con sede en el cuerpo” (Urraco 2012), en la cual se advierte sobre ciertos desplazamientos de determinadas prácticas dramáticas actuales, a la vez que se denuncia cierta insuficiencia terminológica a la hora de abordar dicha transformación. En esta dirección es que se propone utilizar la categoría operativa de dramaturgias de lo real, por medio de la cual se pretende referir a aquellas prácticas dramáticas contemporáneas que, frente al vigente desvanecimiento de las fronteras entre realidad y ficción, abogarían en la actualidad por reconquistar lo real en la escena, albergando a aquellas formas en donde la categoría de lo real se está teatralizando en los escenarios mundiales del siglo XXI.

En aquella oportunidad, veíamos cómo las nuevas formas del teatro documental que emergen en distintos países desde los años noventa ponen de relieve las limitaciones que dicha categoría presenta a la hora de aplicarse a un contexto actual. La expansión y contaminación de los principales elementos constitutivos del teatro documental y el distanciamiento que existe actualmente respecto a las bases establecidas por Peter Weiss en los años sesenta, nos obligan a repensar enfoques y categorías de análisis más ajustados y acordes a la complejidad que vive la escena documental actual. Weiss establece como elementos constitutivos del teatro documental la selección de temáticas, las fuentes documentales utilizadas, el trabajo de investigación siempre abierto e imprevisible, la relación establecida con el público y el *performer* (y entre estos dos), la relación con el tiempo, el espacio y las nuevas tecnologías, las dinámicas planteadas entre realidad y ficción así como las posibilidades *performativas* exploradas en el campo de la intimidad.

En este sentido, las dramaturgias de lo real suponen una categoría que, a diferencia de la noción de teatro documental, no intenta en primera instancia encapsular y distinguir a un determinado conjunto de prácticas escénicas específicas de otras, sino que —acorde a estos tiempos de des-definición y des-delimitación actual, de cruce y contaminación entre géneros, entre las artes y entre éstas y la vida— pretende poner el acento

sobre el conjunto de aquellas estrategias escénicas (implementadas por las artes escénicas contemporáneas) a la hora de dialogar con lo real en estos tiempos de convulsión y confusión.

Contra la espectacularización del arte

Según Carol Martin (2010), el teatro contemporáneo de lo real se ha multiplicado, al mismo tiempo que, para bien o para mal, hay una gran expansión de las ideas sobre la realidad. Con el crecimiento del mundo virtual, lo real ya no es una simple afirmación de la presencia, y la actualidad cultural se muestra cada vez más compleja si se la compara con otras épocas, donde no había más que 'lo verdadero' y 'lo representado'. Si nos detenemos a observar en la cotidianeidad de nuestros días, se puede advertir fácilmente la dificultad que prevalece a la hora de intentar definir la verdad absoluta de las cosas, en tanto parece estar casi todo intervenido por la simulación y el espectáculo, ya anunciada hace un tiempo atrás por Baudrillard, entre otros. Este panorama empañado y nebuloso, aunque contando ya con una importante trayectoria, parece seguir generando en los teatristas una notable necesidad por tensar los límites de la escena, empujándolos a buscar por fuera de la ficción rastros de una realidad todavía exenta de simulacro.

La incipiente y desproporcionada puesta en espectáculo del mundo real con la que convivimos a diario, lejos de someter a las artes escénicas a las leyes de un sistema voraz y aparentemente vital, parece generar sobre los escenarios actuales el deseo de verdad, o al menos su cuestionamiento. Las vías para saciar esta demanda son los diversos experimentos escénicos que emergen en diferentes puntos del globo, con un interés por zambullirse en lo cotidiano y en la intimidad de los sujetos, en la inmediatez de la existencia. Estas experiencias escénicas buscan zonas fronterizas, e indagan, desde los bordes de la escena teatral, alternativas posibles para despertar del 'sueño fatal', de la estrategia civilizadora y omnipresente de esta seductora sociedad-simulacro.

Las dramaturgias de lo real, en tanto fenómeno esencialmente fronterizo, refuerzan la relación con su exterior, concibiéndose como archivo de una apariencia que no permanecería salva ni íntegra en la obra, sino apenas en guiños, en tanto 'restos de lo real'. La idea de 'resto', de 'residuo de lo real' como fragmento que resta de una totalidad perdida e irrecuperable, aparece ya, según Florencia Garramuño (2009), en los primeros experi-

mentos de vanguardia del dadaísmo, y en las alegorías de Baudelaire. Tal como veremos más adelante, lo específico de estas nuevas configuraciones se encuentra en que esos restos ya no entran en el arte como metáforas, sino como elementos de realidad inmediata que no aspiran a 'elevarse' a la altura de material estético sublimado. Lo que dichos componentes sí buscan es mantener ese estatuto de resto, con el objetivo de poner en evidencia, por efecto de contraste, el carácter mentiroso, obsceno y falso, propio de la realidad en la que el sujeto se encuentra.

Estas prácticas pregonan alejarse del mundo del arte para acercarse al mundo real, al espectador real; un arte de la vida cotidiana que, en su acto de desnudez, se eleva sobre el mandato de la experiencia y el acercamiento a las cosas mismas: el fin de la representación, del alejamiento; el inicio de una nueva era de lo cercano, la era de la presencia real.

El auge de estas dramaturgias de lo real pone de relieve cómo los artistas han pasado muchos siglos construyendo ficciones. Ahora, una fuerte tendencia busca, más que entretener, encontrar un punto de expresión sincera que permita mantener viva la llama de la experiencia misma, el acontecimiento del encuentro. Lejos de adherirse a este mundo cada vez más individualizado y a las leyes de consumo que van detrás de placeres efímeros, cierta parte del teatro contemporáneo se propone redescubrir las relaciones humanas, desde sus procesos de entrenamiento, de producción y dentro de estos nuevos patrones de comportamiento que dialogan con los universos no ficcionales.

Estos diálogos y desplazamientos, que delinear un lenguaje que se sostiene sobre aquellos universos de carácter no ficcional, demuestran un tipo de 'dramaturgia documental fronteriza' que a la vez funciona como horizonte de teatralidad. ¿Cuáles son las particularidades y propiedades de este horizonte? A continuación profundizaremos sobre el Proyecto Biodrama, una de las experiencias más relevantes de la última década de estas dramaturgias de lo real realizada en el contexto teatral argentino y latinoamericano, por medio del cual creemos que es posible realizar algunas aproximaciones a estos planteamientos.

Vivi Tellas y su proyecto teatral Biodrama

Desde marzo de 2001 hasta marzo de 2009, la multidisciplinar artista argentina Vivi Tellas se desempeña como directora de la Sala Sarmiento del Complejo Teatral Buenos Aires. En ese espacio de Avenida Sarmiento

2715, logró convocar el interés de artistas y espectadores. Sin duda fue un gran desafío, ya que “la Sala del Zoológico”, como se le conoció durante años, no lograba integrarse a un circuito artístico, sobre todo por la falta de un proyecto que definiera su perfil. Las funciones de *Cachetazo de campo* (2001) de Federico León y *Tanta mansedumbre* (2001) de Analía Couceyro, promovieron un despegue interesante en este sentido.

Sin embargo, fueron otras dos experiencias las que posibilitaron que Tellas comenzara a definir Biodrama. La primera parte de un trabajo que realizó Federico León para Proyecto Museos. Él trabajó sobre el Museo Aeronáutico y presentó ese lugar a través de una persona. Esto le pareció a Tellas muy atractivo y, a la vez, muy conflictivo en relación con lo documental, la ficción, la verdad y lo teatral. Empezó entonces a generarse una reflexión que luego proyectó en un espectáculo que dirigió, *El precio del brazo derecho* (2001), donde se trabajaba el tema laboral a partir de experiencias personales.

La segunda influencia la aportó la Bienal de Venecia, encuentro internacional de arte contemporáneo cuyo tema central fue, en el año 2001, la humanidad. Allí Tellas reconoce que se encontró con una verdadera puesta en escena de la humanidad, a partir de un fuerte cruce de disciplinas artísticas. Así se consolidó una idea: cualquier persona tiene una historia que podría ser detonante, que podría ser revisada. Y también apareció una pregunta: ¿qué pasa con lo documental en el teatro?

Con esto crea y coordina el ciclo Biodrama, ciclo de experimentación teatral que iniciará en el año 2002 y culminará en el año 2009. La misma Vivi Tellas declara que la primera motivación generadora de éste es su interés por el trabajo de los directores, considerados por ella cabezas de equipo y generadores de elencos y grupos, responsables de armar mundos y de promover, como vimos en el capítulo anterior, la evolución dentro del sistema teatral en Argentina. Sobre cómo surge la idea del ciclo, la directora comenta:

Hace un año y medio que dirijo el teatro Sarmiento, donde propuse que se convirtiera en un centro de investigación teatral. Estuve el año pasado trabajando sobre el teatro mismo, poniéndolo en condiciones y dándole el perfil que me parecía debía tener un lugar de investigación. Para este año propuse a Kive Staiff el proyecto que se llama “Biodramas, biografías escenificadas” con el intento de investigar lo documental en teatro, un género que pertenece al cine, pero que interesaba hacerlo en un esce-

nario. Diseñé este proyecto con la idea de invitar a un director teatral y pedirle que elija a una persona cualquiera viva, que sea argentina. En eso hay una intención histórica, es decir, que si contamos la historia de una o varias personas de esa singularidad se haga una trama histórica, entre los hechos y lo personal. El destino único de una persona y como está ligado al acontecer histórico. Hay mucho para investigar en eso. A la vez se rescata un valor, ya que en este momento hay una falta de foco sobre las vidas personales (Tellas, cit. en Bayer 2006, párrafo 6).

Finalmente, el ciclo se compone por los siguientes 15 biodramas:

- Barrocos retratos de una papa con dirección de Analía Couceyro (2002)
- Temperley de Luciano Suardi y Alejandro Tantanian (2002)
- Los ocho de Julio de Beatriz Catani y Mariano Pensotti (2002)
- ¡Sentate! Un zoostituto de Stefan Kaegi (2003)
- El aire alrededor de Mariana Obersztern(2003)
- La forma que se despliega de Daniel Veronese (2003)
- Nunca estuviste tan adorable de Javier Daulte (2004)
- Squash de Edgardo Cozarinsky (2005)
- El niño en cuestión de Ciro Zorzoli (2005)
- Budín Inglés de Mariana Chaud (2006)
- Salir lastimado (post) de Gustavo Tarrío (2006)
- Fetiche de José María Muscari (2007)
- Deus ex Machina de Santiago Governori (2008)
- Proyecto Archivos: Disc Jockey, Mujeres Guía, Tres filósofos con Bigotes y Escuela de conducción de Vivi Tellas (2008)
- Mi vida futura de Lola Arias (estrenado fuera del ciclo en 2009)

Sobre cómo fue programado el ciclo y cómo fue la convocatoria de los directores, Vivi Tellas manifiesta la incorporación de un universo teatral complejo, múltiple, que queda reflejado en este ciclo por el convivio tanto de lenguajes disímiles como de referentes consagrados y nuevas figuras que comparten este espacio de experimentación:

Cada año elegimos con Kive Staiff los directores. Yo lanzo una propuesta y la discutimos. Directores que a veces están cerca del proyecto o que su trabajo algunas veces cruza lo biográfico o que están en esa búsqueda de por sí o a veces no, este año los que están más en la ficción construida pero que pueden trabajar más desde una imagen, en este caso, una biografía. O a veces, generacional. Un año pensé en los más recientes directores: Mariana Chaud, Gustavo Tarrío que están como madurando en su trabajo. Años anteriores fue con gente más consolidada en su trabajo como Veronese o Luciano Suardi o Mariana Obersztern. Elijo primero al director y después se va como trabajando. Yo siempre me ofrezco como interlocución, estar un poco al servicio del director para charlar qué es mejor, si tienen dudas o si están entre elegir una cosa o la otra. Y también veo cómo van. El proyecto tiene muchas partes para investigar. Hay un texto que desarrollé como el encuadre del proyecto: elegir a una persona viva, pero también hacerse preguntas acerca del destino, de quién es, a quién le pertenece la vida, si es a quien la vive, a quien la mira, los golpes de timón de la vida, esas vidas que de golpe cambian totalmente de rumbo, de qué depende, si es una circunstancia histórica, política. La autoría, un conflicto que yo veo como muy contemporáneo. Vamos buscando a ver dónde tocan más notas, dónde el proyecto se exprime bien. A mí me gusta eso, que agarren y lo expriman, si quieren cuestionarlo, que lo cuestionen también escénicamente. Que tomen un camino profundo de algo. Es un lugar de prueba para ellos, saliendo un poco de su camino artístico ((Tellas cit. en Bayer 2006, párrafo 16).

Ciclo Biodrama: Sobre la vida de las personas

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

posible un teatro documental, testimonial? ¿O todo lo que aparece en el escenario se transforma inevitablemente en ficción? Ficción y verdad salen a la palestra. El proyecto consiste en la siguiente dinámica: un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. Los directores pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, desde sujetos particulares hasta representantes de mundos que les interese explorar. La condición de que el sujeto elegido esté vivo permite que el director pueda trabajar con él en persona, conocer su historia de primera mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo, etcétera, o bien, combinar ese universo real con mundos de ficción más ‘teatrales’ (actores, texto dramático, etcétera).

La idea es estrenar los proyectos con continuidad, de modo que puedan apreciarse las distintas miradas, abordajes y estéticas que el mundo de cada director proyectará sobre la misma idea.

Biodrama y la experiencia de intimidad

A continuación realizaremos un repaso sobre las líneas que consideramos más relevantes de la experiencia Biodrama y sus respectivas estrategias de escenificación, por medio de las cuales creemos que se hace posible acercarse a la singularidad de estas dramaturgias de lo real.

En este sentido, lo primero que aparece con fuerza al realizar un repaso por toda la experiencia Biodrama es la manera en que el teatro exalta su visión minimalista, centrándose en la vida de las personas comunes, en aquello personal, íntimo y singular que parece intrascendente, para, desde ese lugar de “insignificancia social”, conservar lo real en el orden de lo social, hacer emerger una dimensión colectiva protegida de las garras de la espectacularización que todo lo invade y lo absorbe. Será Jorge Dubatti quien reflexionará en esta dirección, mencionando la manera en la que el teatro actual argentino presenta como característica el ir contra la espectacularización de lo social:

En una realidad sumergida bajo un alud de imágenes e información, en un mundo agobiado de noticias y vacío de acontecimientos, el teatro nos aleja de la dispersión enajenante e invita a la concentración, a demorarse en el apartamiento, a detenerse a mirar. El auge de lo microsocia y lo mi-

ropolítico se asienta frente a la ausencia de representaciones ideológicas y discursos totalizadores, se observa en la sociedad una referencia hacia lo inmediato, el “uno mismo” (Touraine), lo microsocioal (la esfera de lo individual, lo tribal, lo grupal, la minoría, lo regional, lo nacional) y lo micropolítico (Pavlovsky)² (2003, 21).

Biodrama se propone recuperar la dimensión colectiva y *performativa* de la intimidad de la vida personal en tanto experiencia única, y su lugar de manifestación lo encuentra precisamente en lo insignificante, lo cotidiano, lo intrascendente y lo crudo de esas miradas micro. En este sentido, los diferentes biodrama intentan establecer un vínculo con lo real a través de un punto de vista microsocioal, o sea, con una mirada privilegiada en lo corriente de las experiencias de vida de los sujetos. Lo fascinante aquí es observar cómo lo corriente se vuelve extraordinario y lo extraordinario, a menudo, parte de lo común. En este sentido, hemos podido observar cómo las experiencias de Biodrama narran el drama de la dictadura y el malestar social posterior. Un pasado que se hace presente y se comparte colectivamente. Pasaje de lo micro hacia lo macro, del sujeto hacia la comunidad.

La mirada del otro aparece como lugar de vínculo, como posibilidad de detenerse, de asumir la presencia real de los otros, presencia física, permeable, porosa. Posibilidad de establecer otras coordenadas, de mirar, de mirarse, de construirse. En esta dirección, los acontecimientos teatrales descritos sólo pueden existir a través de la mirada del otro. A partir de esta situación que se vuelve definitiva y determinante, es que podemos entender el teatro como experiencia de intimidad, donde el hecho de compartir vertiginosamente los dramas personales hace posible, como veíamos, una dimensión pública y colectiva que expone el destino de una sociedad determinada.

A través de su mirada, el otro —en tanto espectador, contemplador, cómplice, *voyeur*, público, viajero, oyente, transeúnte, anónimo—se vuelve pieza fundamental en este conjunto de acontecimientos que colocan a los sujetos participantes en el centro de la cuestión. Los biodramas no son tan relevantes por las búsquedas estéticas que suponen, sino por la

² El concepto de teatro, como forma de expresión de una micropolítica, ha sido elaborado por Eduardo Pavlovsky. Autor, director, actor y psiquiatra, reconocido internacionalmente por su producción dramática, es uno de los principales teóricos de Argentina que concibe al teatro como medio de resistencia.

experiencia de intimidad que cada una de ellos ofrece, por las coordenadas desde donde se hace posible establecer una relación con el otro, con los otros.

El otro se vuelve pieza determinante en tanto que el convivio teatral sólo puede existir en el encuentro de presencias y en la relación de compañía, es decir, en la interacción continua, en las experiencias de los integrantes que participan de dicho convivio y por medio de las cuales permiten, en un espacio de intimidad e intercambio, ser modificados. Dicha participación productiva de la intimidad, de nuevos modos de habitabilidad del mundo (generadora de saberes técnicos, prácticos y autoemancipatorios surgidos en estos espacios de creación cultural a partir de las miradas micro), es lo que constituye a estos biodrama como espacios de subjetivación que delimitan nuevos modos de organizar la realidad y por tanto de transformarla.

Las numerosas historias y legados que suponen estos biodrama comparten características como el rechazo de la universalidad, el reconocimiento de las contradicciones de la puesta en escena de lo real en el marco de la ficción y un cuestionamiento de la relación entre los hechos y la verdad. La verdad aparece aquí como algo contextual, múltiple y sujeto a la manipulación, y por tanto la historia se manifiesta como una red de relaciones donde las cosas ocurren por casualidad. En este sentido, cada biodrama se presenta como un ejemplo en tanto alternativa de organizar y transformar la realidad. La forma final de cada uno de ellos depende siempre del intercambio entre el director y la vida específica que toma por objeto. Pese a los puntos en común, cada biodrama es original en la medida en que tanto sus materiales como sus soluciones formales sólo se definen en el aquí y ahora de la relación entre el teatro y la vida.

Aunque algunos casos están claramente ligados a un teatro más “tradicional” donde la ficción se hace presente de forma clara y contundente, gran parte de las experiencias que suponen los diferentes biodrama atentan contra la tradicional noción de ‘representación’. Ésta, entendida como una realidad previa que vuelve a manifestarse tantas veces sea necesaria por la organización de un sistema de códigos previamente definidos, parece reemplazarse, en los casos que nos ocupan, por un proceso inmediato de realización, en los cuales dicho sistema de códigos se presenta en diferentes medidas (según el suceso) de forma no-organizada y anti-sistemática, aportando nuevas formas de organizar la realidad. La presencia de espacios afectados por el azar, la temporalidad, la circunstancialidad, la

peligrosidad y la incertidumbre propia de los restos de lo real que se evocan en cada experiencia, obligan a replantearnos la idea de representación y sus derivados.

En crisis con el teatro tradicional, donde prevalecen categorías cerradas en sí mismas, ante la insatisfacción de nociones de teatro como construcción de ficción y “en contra” del sostenimiento de esa ficción, los creadores participantes de Biodrama se aventuran con diferentes niveles de riesgo a explorar los bordes de la ficción en su sentido más literal, a (des)bordar la escena e invadirla con restos de lo real en busca de situaciones que se desarrollan casi a la deriva. En busca de cuerpos produciendo actuación en estado puro. En busca de juegos de intensidades donde lo real irrumpe en el espacio de ficción y viceversa, poniendo a uno y otro en evidencia, o básicamente cuestionándolos.

Casi todos los proyectos, a partir de estrategias de escenificación bien distintas, transgreden los bordes de lo público y lo privado, generando un ‘teatro de la experiencia’, en el que el “espectador” es invitado en la mayoría de los casos a vivir algo sin saber bien cuál es su rol, sin saber bien dónde termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si se trata de un retrato de los otros o si se trata de nuestra forma de mirar a los demás. Desde estas experiencias se cuestiona radicalmente la figura de ‘espectador’, la idea de ‘representación’, la noción de ‘escena’. Las narraciones en su mayoría no siguen una línea cronológica, ni crecen dramáticamente, así veíamos claramente en *El niño en cuestión*, *El aire alrededor*, *Sentate*, *Los 8 de Julio*, *Salir lastimado (post)*, etcétera. Se sostiene en retazos de un aquí y ahora evocado, en la acción física y en la relación que este registro de “actuación contemporánea” genera en el espacio a partir de los cuerpos que participan de dicha experiencia. En este sentido, el fenómeno teatral no termina con lo que ocurre arriba del escenario, sino que también incluye a las múltiples afectaciones y versiones de cada concurrente sobre aquello que está viendo, es decir lo que cada espectador siente y piensa a partir del trabajo de los actores. El teatro funciona como un disparador, con el agregado de que lo que ocurre en el teatro no es un fenómeno enteramente intelectual ni racional, sino que siempre incluye la dimensión corporal. Las afectaciones colectivas se producen más allá de las palabras. Los efectos no están predeterminados ni podrían tampoco estarlo, sino que entran en el terreno de la indeterminación, de lo imprevisible, del acontecimiento. En este sentido, todo aquello que en el teatro tradicional puede ser leído como un error, aquí comúnmente se presenta como la verdadera teatra-

lidad para su trabajo: lo impredecible, lo cotidiano, el malentendido y el azar se transforman en materia prima dramaturgica.

Incluir el teatro en la vida o la vida en el teatro. Entre las posibilidades de estas coordenadas es lo que ocurre con las experiencias de Biodrama. Al parecer, se vuelve imposible escapar de la ficción. Su propia entidad de arte vivo hace del teatro una forma artística que puede tender a reproducir la realidad y a intentar convencer de esa verosimilitud. Pero la situación se hace diferente cuando no se pretende esconder la escena, se muestra esa teatralidad y de pronto irrumpe lo real. Esto ha sido uno de los elementos básicos del ciclo Biodrama.

La idea de resto, de residuo de lo real como fragmento que resta de una totalidad perdida e irre recuperable que no pretende bajo ninguna circunstancia representarse, deja testimonio de lo anterior y aparece en las diferentes experiencias a través de distintas estrategias de escenificación, como los recuerdos, los testimonios, las versiones de determinados hechos, la ausencia de unos, la presencia de otros, el tiempo, las cartas, los documentos, vídeos, fotografías, libros, objetos; es decir, todos aquellos elementos que intervienen principalmente como realidad inmediata y que aspiran a mantener ese estatuto de resto más allá de las posibilidades interpretativas que se les puedan adjudicar.

Los diferentes usos que se hacen en los biodrama de estos restos de lo real evidencian una clara intención por pretender disminuir el contenido ficcional de las experiencias. Lo anterior es conceptualizado por Vivi Tellas como el “Umbral Mínimo de Ficción (UMF)”. Dicha unidad sirve para medir cuánto hay de ficción en cada situación. Puede encontrarse en un vestuario especial o en un texto que se repite ante un “público” o en una forma de hablar o de contar. Las acciones emergentes del UMF muchas veces se limitan a significar lo que significan. Constituyen una realidad nueva, una realidad propia que no es interpretada, sino experimentada en sus efectos. La corporalidad o la materialidad de la acción prevalece por sobre la capacidad signica, por las emergencias que pueden desprenderse involuntariamente de dicha acción.

Ficción y realidad a la palestra

Ficción y realidad establecen un fuerte diálogo, enfrentando al público a diversas realidades —escénicas las unas, existenciales las otras— donde los claros bordes entre ellas se esfuman, dejando a voluntad del especta-

dor decidir cuánta verdad y cuánto engaño hay en cada una de las partes. Finalmente, y evocando las reflexiones de la misma Vivi Tellas, actores o no actores, todo lo que son en escena sólo lo son en escena, porque es el efecto de lo que la misma hace con ellos y viceversa. Casi nunca son personajes porque no hay una ficción que los preexista y los respalde, pero, sobre todo, porque todo lo que les sucede es siempre por primera vez y es un acontecimiento y –como todo acontecimiento– no tiene nombre hasta que sucede.

¿Es posible un teatro sin teatro? ¿O todo lo que sube en escena se convierte irremediabilmente en ficción? Biodrama parece ofrecernos algunos elementos útiles encaminados a responder estas preguntas. Pero lo que resulta llamativo es que, más que arribar a una respuesta, llegamos a otra pregunta: ¿qué hay de teatral en la vida? La vida en el ciclo Biodrama es puesta en jaque y con ella la idea de verdad. Nuestra cultura nos entrena para actuar en sociedad, no para vivir. Nos prepara para representar la vida, no para vivirla. Estas reflexiones son depositadas en el proyecto Biodrama con el fin de evidenciarlas y proponer alternativas a partir de la intimidad de la experiencia teatral.

¿Para qué más teatro que el de la vida misma? Poniendo en crisis la teatralidad, Biodrama nos obliga a cuestionarnos la verdad de lo que escuchamos, de lo que vemos, de lo que vivimos. Y de esta forma nos enfrentamos a una paradoja: ¿el ser se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo por ella? Biodrama parece querer alertarnos sobre el poder emancipatorio de la intimidad y sobre el peligro que supone la colonización progresiva de las zonas más públicas e íntimas de la existencia en manos del espectáculo y de la industria del entretenimiento.

Conscientes de que vivimos dentro de una red de relaciones y flujos materiales e inmateriales, Biodrama nos recuerda que vivimos en tensión entre lo que fuimos y podemos pensar y lo nuevo que no sabemos representar. Biodrama se presenta, en este sentido, como un mapa arbitrario, subjetivo e incompleto que nos invita a interrogarnos sobre los sistemas de representación que usamos y las nociones que subyacen en ellos. Funciona como acto de conciencia del predominio del simulacro sobre la realidad. A partir de ahí, el arte intenta replantear y repensar los modelos dominantes de conocimiento e intervención de la realidad.

Frente a una sociedad del espectáculo, donde la teatralidad ya no es patrimonio de las artes escénicas y donde todo el año es carnaval, la categoría de dramaturgias de lo real supone un intento por describir un gesto

teatral contemporáneo, centrado en la idea de presentar acontecimientos de intimidad contra un representar que resulta, para los tiempos que corren, cada vez más desgastado e insuficiente. Como expresa Nel Diago:

[...] no es cuestión de representar, reproducir, de reconstruir, sino de presentar, producir y construir. Que lo que pase en el escenario, pase de verdad. Crear de verdad algo auténtico. Un teatro que no sólo se ve y se escucha, sino que además se huele, se palpa y hasta se saborea (2012, 208).

En este sentido, pensar sobre el desborde del arte teatral que estas prácticas comulgan, reflexionar sobre los desplazamientos y el colapso de los límites tradicionales de la escena así como indagar hoy en las cualidades de la ficción y de lo real, creemos que constituyen instancias transversales e inevitables de éstas prácticas escénicas y que resultan, por tanto, no sólo una posibilidad de encuadre para el fenómeno en sí, sino una oportunidad para profundizar y reflexionar sobre una nueva geografía escénica que estaría delimitándose. Geografía donde las concepciones de actor, espectador y drama y las nociones de conflicto, personaje y dramaturgia, son puestas en cuarentena, desarrollando una identidad en los bordes de la escena, desde donde adquieren un nuevo carácter fronterizo donde se retroalimentan y producen.

Bibliografía

- Bayer, María. 2006. “‘Ya tuvimos bastante violencia.’ Entrevista a Vivi Tellas”. *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 28 (septiembre).
- Baudrillard, Jean. 1984. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Diago, Nel. 2012. “Presentación, representación: cuando la realidad se inmiscuye en el teatro”, en *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*, ed. Roger Mirza. Montevideo: Universidad de la República.
- Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Martín, Carol. 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sánchez, José A. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Tellas, Vivi. 2008. "Vidas prestadas". *Diario Página 12*, 24 de agosto, suplemento Radar.
- _____. 2011. "La familia es lo primero". Jornadas *La intimidad como espectáculo*. Organizado por Casa América Catalunya, del 22 al Jueves 24 de Marzo, Barcelona.
- Tovar Hernández, Cecilia. 2003. "El significado del concepto de lo real". *Acta Universitaria* 13: pp. 30-34.
- Urraco, Juan Manuel. 2013. "Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea: una escritura con sede en el cuerpo". Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Weiss, Peter. 1968. "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre" *World Theatre* 17.

Fecha de recepción del artículo: 29 de enero de 2015
Fecha de recepción de la versión revisada: 20 de agosto de 2015

**∞ Reseñas de
puestas en escena**

Dulces y amargos sueños de Petrona de la Cruz

Un acercamiento a la vida

de las mujeres indígenas a través del teatro¹

Yoloxóchitl García Santamaría

Es común que el teatro que se desarrolla en los estados pase casi desapercibido en el resto de la república o que apenas se conozcan las obras cuando se presentan en festivales, encuentros o muestras nacionales de teatro, en las que un reducido número de trabajos provenientes de diversas entidades de la república son presentados ante un público, en su mayoría, familiarizado con las artes escénicas o formado por integrantes de las otras compañías participantes. Fue así, dentro de un festival, como conocí el trabajo de la creadora chiapaneca Petrona de la Cruz, cuya labor reivindica el espacio social que ocupan las mujeres indígenas y contribuye significativamente a la reformulación de un mundo más justo. De la Cruz utiliza el escenario como contenedor de la palabra y la acción, como medio de protesta, pero no como pretexto para una victimización.

En agosto de 2013, en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez —capital del estado de Chiapas—, se llevó a cabo el IV Festival Internacional de Teatro Independiente “Otra Latitud”, organizado por el grupo La Puerta Abierta con el apoyo del Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas (Coneculta). La edición del 2014 se realizó sin ningún apoyo gubernamental. La Puerta Abierta, que ha desempeñado un papel fundamental en la creación, formación y difusión del teatro en la capital de Chiapas, organizó el festival contemplando una variada oferta en la que las obras mostraron una amplia gama de temas, géneros y estilos.

La inauguración de dicho festival se llevó a cabo el lunes 19 de agosto, en el teatro de la ciudad Emilio Rabasa. Como parte del evento, se rindió homenaje a Petrona de la Cruz, creadora nacida en Zinacantán que ha podido expandir su obra internacionalmente, no sólo como actriz sino

¹ Una versión de esta reseña se presentó en el V Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas “En torno a la comunidad”, celebrado el 24 de septiembre de 2014 en la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

también como escritora. Fundadora de FOMMA (Fortaleza de la Mujer Maya), actualmente trabaja apoyando, a través de dicha asociación, a las mujeres indígenas en San Cristóbal de las Casas y otras localidades. En el mencionado recinto se presentó una semblanza de su trayectoria dentro de las artes escénicas y un video que nos aproximó a su experiencia como actriz indígena. Éste era una entrevista en la que hablaba de cómo el teatro está íntimamente ligado a su historia personal. “El teatro sana, integra y engrandece a los seres humanos”, dijo con una manera de hablar que me cautivó.²



◉ Petrona de la Cruz en *Dulces y amargos sueños*. Presentación en la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 2014. Fotografía de Antonio Prieto

² N. del ed. Ver también el artículo “‘Con el teatro mi camino tiene menos espinas, muchas más flores’: Petrona de la Cruz”, de Antonio Prieto, publicado en *Artis. Revista Cultural Universitaria*, Núm. 0, enero-abril 2015, pp. 25-30.

El día siguiente, 24 de agosto, se presentó la obra *Dulces y amargos sueños* en la Sala de Artes Escénicas Carlos Olmos. Petrona de la Cruz apareció en la sala una vez dada la tercera llamada. Al caminar por los pasillos, iba esparciendo unas ramas de pino que desprendían un olor dulce. Mientras esto sucedía, se escuchaban canciones tradicionales acompañadas de proyecciones de fotografías de su infancia. En el escenario había tres sillas de distintos tamaños, como si evocaran tres etapas de la vida: infancia, juventud y adultez. Unas tablas pegadas unas a otras simulaban la pared de un hogar humilde. Estos elementos construyeron el ambiente, pero gracias a la presencia de Petrona la obra se fue mostrando como un acto de comunión entre los que estábamos presentes y la vida que se nos develaba.

Escenografía, vestuario e iluminación aportaban a la escena ciertas convenciones de espacio y tiempo; la habilidad de trasladarnos a espacios o visualizar objetos con pocos recursos fue notable, por ejemplo, utilizar las sillas para darles otra función, o el rebozo que llevó consigo desde el inicio hasta el final de la obra, dotándolo de características incluso humanas. Sin embargo, la presencia escénica de quien interpretaba a los personajes, es decir, de Petrona, rebasaba los límites de la ficción para insertarnos en un evento testimonial. La actriz subió al escenario desde donde comenzó a relatar su historia de vida a partir de la infancia hasta el presente. Con pasajes duros y tristes expresó sus sueños, pero también con la inocencia que caracteriza a una niña contagió su dulzura.

En *Dulces y amargos sueños*, lo dulce se desprende del carácter de su madre, mientras que lo amargo viene de su abuela y del rechazo e incluso abuso de su propia familia. Con su cuerpo recreó a su madre, su abuela, sus tías, su maestro, su padre, entre otros personajes.

Poco a poco, y con escasos cambios de vestuario, llegó al final, entonces se vistió como una mujer tzeltal y esparció flores sobre el escenario. Después prendió cinco veladoras en memoria de su madre y, con una danza ritual alrededor de ese pequeño altar, concluyó la función.

Un año más tarde, volví a presenciar la obra en el V Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas “En torno a la comunidad”, que se llevó a cabo del 22 al 24 de septiembre de 2014 en la Casa del Lago de la Universidad Veracruzana, Xalapa. En esta ocasión, los elementos escénicos estuvieron presentes desde el momento en que el público ingresó a la sala: las tres sillas de madera, de distintos tamaños y pintadas de azul. Como fondo había una mampara blanca que sirvió para la proyección de imágenes. Ra-

mas de pino y veladoras formaron una herradura para delimitar el espacio. Las flores que en la versión chiapaneca aparecían al final, ahora estaban presentes desde el inicio. En cuanto al vestuario, sólo se utilizó un pantalón café y una blusa negra, a diferencia de la primera versión en la que la actriz vestía una blusa con bordados que remitían a la comunidad tzeltal. Sólo el rebozo color guinda tenía coloridos bordados en las orillas. Aunque al final Petrona no realizó ninguna danza, fue evidente su habilidad para sensibilizar al público, ya que éste se mostró atento, sorprendido y conmovido, características que se manifestaron con expresiones que se dejaban oír, con voces quebradas al momento del conversatorio. Sobre todo, el público quedó agradecido ante una obra en la que, como dijo el profesor Antonio Prieto durante su presentación, “lo personal es también colectivo”.

Desde la primera vez que vi la obra en Tuxtla Gutiérrez, me llamaron la atención dos aspectos. El primero fue que se reivindicaba la importancia de la equidad de género, aun en un contexto donde la voz de la mujer es silenciada. Petrona de la Cruz no tenía miedo de presentar su crudo testimonio, a manera de denuncia, acerca de las injusticias que se cometen en contra de la mujer en ese ambiente particular. Por otro lado, la actriz compartió lo difícil que es para ella realizar su trabajo escénico en comunidades indígenas donde no se ve con buenos ojos que las mujeres se dediquen al teatro, aunque a nivel internacional tuviera reconocimiento. De estos mismos planteamientos se desprendieron otros que, por el momento, dejaré de lado para centrarme en las condiciones sociales de la mujer indígena que expone la obra de Petrona de la Cruz.

Hay que tener en cuenta que Chiapas es una de las entidades federativas con mayor diversidad y conservación de pueblos originarios, y que históricamente ha mantenido sus tradiciones y creencias a través de la resistencia social comprometida de sus habitantes. Por un lado, existe una cosmovisión de la vida vinculada con la naturaleza y, por otro, las costumbres heredadas por una tradición machista.

Este segundo aspecto es, sin duda, una de las condiciones de la sociedad mexicana, que sigue presente y del cual se derivan problemas que alcanzan un alto nivel de actos de violencia hacia la mujer. Tres situaciones que predominan actualmente en las mujeres indígenas en el estado de Chiapas son la marginación, la desigualdad y la violencia.

Es bajo este contexto que Petrona de la Cruz escribió su monólogo, en el que expone las circunstancias a las que se enfrenta una mujer desde su infancia hasta la edad adulta. La representación, a manera de testimo-

nio, narra una vida llena de inocencia y sufrimientos y, de igual modo, confronta la realidad de las injusticias cometidas hacia las mujeres con los sueños que se construyen para hacer prosperar la vida.

Petrona de la Cruz se vale de su propia experiencia para mostrar el universo femenino de la comunidad indígena. Podemos identificar algunas de las adversidades que enfrentan, por ejemplo, en el terreno laboral hay una sobrexplotación y en el de la educación se registran maltratos, castigos e insultos. Respecto a la salud, hay falta de conocimiento del cuerpo mismo, algo que se ilustra en la obra durante las escenas de la primera menstruación o del embarazo, situaciones críticas durante las cuales la falta de información o el poco acceso a los servicios médicos pone en riesgo la vida. La maternidad de nuestra protagonista es consecuencia de una violación, a la vez que son violados sus derechos sociales y humanos.

Un aspecto particular que llama la atención y el cual no debemos minimizar es la condición de la infancia. En la obra, la niñez del personaje es afectada por las costumbres y necesidades de su vida cotidiana, como ayudar en los trabajos de los adultos (lavar, planchar, hacer las tortillas, cargar leña, etcétera). Posteriormente, la protagonista se ve violentada por el secuestro y el abuso sexual. El carácter dulce, con el que comúnmente se dota a la infancia, pasa a ser la vivencia de diversas situaciones amargas. La obra expone realidades que pocas veces son visibles ante los que habitamos en ciudades, o gente que todavía entiende a la infancia como un lugar privilegiado de la vida, como la inocencia y el país de los cuentos de hadas; sin embargo, la obra rompe con estos estereotipos. La niñez en las comunidades indígenas responde a las necesidades de su contexto, las cuales se traducen en trabajar, cuidar a los hermanitos o ayudar en el hogar; en pocas palabras, ser un adulto desde el momento en que ya es posible caminar.

Por otro lado, la fortaleza de la mujer en sobrellevar o, quizá, sobrevivir ante una vida de abuso y sumisión, se ve reflejada en *Dulces y amargos sueños*. No obstante, esta mujer alcanza, al final, una vida menos dura, en la que el teatro pasa a ser parte fundamental. En él encuentra la identificación con la historia de su madre, de ella misma y de muchas mujeres. Le permite descubrir el poder curativo que tiene y, como ella lo expresa, “le da más vida”. Dice: “Mi camino tiene menos espinas, mucho más flores”. Vemos a una mujer decidida, liberada, renovada. Y aunque su infancia y el desarrollo de su adolescencia han sido dominadas por situaciones amargas, en su edad adulta y en su presente es una mujer con amor.

Dulces y amargos sueños apunta a la posibilidad de que más mujeres indígenas den a conocer sus historias de vida, que hagan escuchar sus voces y sus presencias, históricamente invisibilizadas ante la dominación del hombre. Un universo en el que la voz de la mujer se levanta para manifestar la realidad que en las comunidades indígenas de Chiapas se vive día a día.

Haber estado presente en las dos funciones de la obra, en espacios muy distintos, con espectadores de diversos contextos, me permitió concluir que lo que vivió Petrona de la Cruz, y ahora expresa en su obra, no es ajeno a nadie, y que su creación escénica siempre tendrá vigencia, más en este mundo que necesita recuperar valores humanos y construir caminos de equidad.

Dicen que todos estamos hechos de historias, pero creo que en esas historias las acciones son más contundentes que cualquier palabra, por eso quizá terminé este escrito sintiendo que me ha faltado tanto, que nada de lo que he dicho puede evocar, con la sensibilidad y la belleza con las que trabaja Petrona de la Cruz, la situación actual de tantas mujeres indígenas.

Ficha técnica de *Dulces y amargos sueños*.

Fecha de estreno: 25 de mayo de 2013. Fomento de la Mujer Maya (FOMMA). San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

Presentación en Tuxtla Gutiérrez: 24 de agosto de 2013. Sala de Artes Escénicas Carlos Olmos

Dramaturgia y actuación: Petrona de la Cruz

Dirección: Doris Difarnecio

Presentación en Xalapa: 23 de septiembre de 2014. Casa del Lago de la Universidad Veracruzana, Xalapa.

Dirección: Doris Difarnecio y Darinca Ramírez Guzmán

Baños Roma de Teatro Línea de Sombra

Paloma López Medina Ávalos



◉ Antígona González y Jorge León (al centro) y Los Centauros del Olimpo en *Baños Roma*, de Teatro Línea de Sombra. Teatro el Milagro, Ciudad de México, 2013. Foto cortesía de Eduardo Bernal.

¿Qué es el olvido? ¿Es la ausencia de sí mismo, el vacío permanente que se destaca sobre un nivel concreto de existencia o un destello de la pureza de la totalidad? Olvidar implica un yo que desconoce, una habitación particular que se derrumba sobre algún plano de vida, una construcción que no puede sostenerse en la escala precisa del tiempo y el espacio. No ser. Si, como advierte Bergson (2006), la memoria tiene dos posibilidades, una que imagina y otra que repite, ¿con qué mecanismo el pensamiento resiste

la necesidad de sobrevivir el mundo bajo la repetición útil para remontar su vuelo a las reminiscencias no literales de lo pasado? La memoria que imagina, el recuerdo devenido de un proceso creador, dado que se ciñe arbitrario sobre la experiencia vivida, no son exactos ni conmensurables, su consistencia es la de una alucinación que, sin embargo, posee más verdad sobre la experiencia de estar en el mundo que el hecho que se reitera sólo porque es prioritaria su acción inmediata. Pero incluso el recuerdo, ese que quiere ser sospecha antes que confirmación, es el acicate que impulsa a la memoria a indagar sobre lo incierto y la hace transitar entre todas las formas posibles de su realización. Al hacerlo, se conforma un nuevo relato sobre lo real, evocación fidedigna pero nunca idéntica al hecho pasado; finalmente, es construcción que permite algún discernimiento de la huida existencia de lo real.

En este sentido, Teatro Línea de Sombra destaca, en la enunciación discursiva de *Baños Roma*, que lo que se recuerda define e identifica, pero no es concluyente, previsible o unívoco, al mismo tiempo que, en la enunciación escénica, parece reiterar las nociones en torno al recuerdo, recuperando al teatro “como espacio de la memoria allí donde el espectador es sorprendido intempestivamente, rompiéndose la protección frente al estímulo, que también es una protección del encuentro con otro tiempo: un *no-tiempo* que no es concebible sin el temor a lo desconocido” (Lehman 2013, 335). A partir de un recuerdo, el del legendario pugilista José Ángel “Mantequilla” Nápoles, la puesta en escena remite a la búsqueda en el entrecruzamiento de las memorias de quienes participaron en la construcción de esta realización escénica.

El detonante fue un relato periodístico que dialoga con el recuerdo de un relato de Julio Cortázar en la memoria de alguien que, entonces, se interesa por evocar lo que quisiera saber a partir del indicio de la imagen de un boxeador, aparecida entre las remembranzas de su mente. El relato escénico se propone, en su enunciación, no como la sola historia de aquel boxeador, imagen de la memoria, sino como el camino que se recorre una vez que se ha decidido evocar. Por lo tanto, lo que se expone no es el desarrollo lineal de una semblanza, sino las formas sensoriales, emotivas y materiales que la experiencia ha mostrado a los participantes en el proceso de traer aquel indicio singular del pasado al presente de la existencia escénica.

Baños Roma, por medio del tratamiento que ha dado a la enunciación escénica, incita a la reflexión sobre la manera en que una expe-

riencia puede expresar el laberíntico proceso de la interpretación de lo real. Los integrantes de la puesta en escena muestran las evidencias del trabajo de laboratorio en el que se han dado a la tarea de responder las interrogantes sobre el recuerdo del legendario boxeador. El proceso de teatralidad se expone al espectador sin ocultamientos, al tiempo que la línea discursiva se desarrolla en el acontecimiento teatral: controles, operadores, recursos materiales y humanos necesarios para construir el relato escénico permanecen a la vista, denotando el carácter artificioso de cualquier representación.

Los distintos lenguajes que entran en la composición del artefacto escénico, incluido el lenguaje lingüístico y su manifestación en recuerdo a través del relato oral, expresan su realización como sistemas simbólicos que no son lo real, sino el modo habitual en el que la conciencia participa del mundo, ya sea en la realidad convencional como en la realidad manifestada en el acontecimiento teatral. También, en su propia realización, el acontecimiento escénico desborda las fronteras entre las conceptualizaciones comunes de lo ‘ficticio’ y lo ‘real’, al indicar que quien habla no corresponde al estatus de ‘personaje’; la jerarquía habitual de los recursos escénicos desaparece en un espacio sin ‘escenografía’, más bien existe un escenario plagado de indicios de sentido sobre las experiencias efectivamente vividas de los participantes; la linealidad en el desarrollo de las circunstancias se suplanta por la simultaneidad de estímulos sonoros y visuales que incitan al espectador a sufrir la equivocidad de sentido como vivencia legítima, porque para habitar la memoria creativa no basta con la experiencia intelectual, el discernimiento temprano de la situación o la comprensión meramente psicológica de las intenciones del intérprete, sino una actitud temeraria que se abandona a la incertidumbre y que revoca la idea del acontecimiento teatral como un espacio de representación cerrado en sí mismo: “la realidad de una pieza está más allá de la experiencia teatral [...] a través de la interconexión entre *memoria* y presente que hace posible la escena de la recepción” (Lehmann 2013, 188).

Las circunstancias que se ponen ante los ojos del espectador no son otra cosa, entonces, que el transcurrir del tejido resultante de ese aparente desvarío con que la memoria creadora embriaga al que se propone reconstruir el ayer. Sin embargo, este conjunto de recuerdos revela, en el tránsito del diálogo con el espectador, que el camino equívoco del recordar manifiesta la profundidad sobre la que se destaca lo particular:

Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira afuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su *historia como miembro de una especie*, a la conexión con los otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad (Lehmann 2013, 335).

Si bien la figura de “Mantequilla” Nápoles es el eje sobre el que se desarrolla el diseño de la puesta en escena, las experiencias a partir de la reconstrucción del pasado exponen la actualidad del contexto. Los participantes se tornan ‘depósitos’ de una memoria colectiva vinculada a Ciudad Juárez, en la medida en que relatan sus recuerdos personales y hallazgos de archivo en la búsqueda de los indicios del antes popular pugilista. Sin la pretensión ilusionista del teatro dramático, los exponentes manifiestan sus experiencias confrontando su visión parcial con los relatos que enmarcan el imaginario sobre la vida juarense: la violencia, la marginación, el crimen, la pobreza, la corrupción y, también, las cervezas, la banda, y los lugares representativos del paisaje del norte de México.

Así como ocurre en el mecanismo cognitivo de la percepción, en la puesta en escena las imágenes de la memoria aparecen y desaparecen, enlazándose en una lógica, supuestamente, regida por el desorden o el azar: la diégesis de la circunstancias del acontecimiento escénico proponen un diálogo polifónico entre las diversas experiencias. Sobre el relato del encuentro con el boxeador y el hallazgo de los Baños Roma, surgen las narraciones del viaje emprendido a la capital de Chihuahua y el no buscado y no premeditado, pero revelado, descubrimiento de una ciudad transfigurada por el crimen y la violencia. Paradójicamente, las experiencias de aquellos que fueron en busca del recuerdo retornan con el relato del olvido. Los recursos multimedia —proyecciones de situaciones del devenir de la sociedad juarense que funcionan como índices de la realidad convencional— exponen las nociones del olvido en varias dimensiones y, a su vez, contextualizan los acontecimientos sobre la escena. Apoyados también por las instalaciones, cúmulos de objetos asociados al imaginario del boxeo o expuestos como coincidentes al relato de vida de “Mantequilla” Nápoles y de los propios participantes de la escena, muestran, con base en su uso polisemántico, lo que sucede en las diversas situaciones cuando la ausencia devasta los espacios, ya sean materiales o emocionales.

A Ciudad Juárez, como a los Baños Roma y al propio boxeador, los habita el olvido, el abandono, la indiferencia de una sociedad que admite la violencia como síntoma del no ser porque, finalmente, la negligencia ha devenido en la destrucción de la vida social. Entendida como un desprecio a lo vital, la omisión, la apatía que insiste en no recordar a la existencia como una pelea cuerpo a cuerpo, es una forma atroz de abandono porque éste es el ocultamiento voluntario o involuntario de los actos que pueden desencadenar los acontecimientos de las mujeres muertas, los perros abandonados, las ciudades en estado de sitio, los pueblos ‘fantasma’, las victorias desterradas, los guantes en desuso. A la ciudad le hace falta el box porque éste, enmarcado en su espacio legítimo, confronta, en violento ataque, dos cuerpos con vida donde uno saldrá triunfante, pero cuando la violencia desbordada no da opción a la pelea, qué queda sino la sumisión insoslayable a la muerte. Sin embargo, el relato sobre lo existente, aún cuando no es en sí mismo más que construcción sobre la construcción del mundo, puede conjurar el olvido.

A través del uso de la cámara de video sobre los acontecimientos de la escena, se proporciona una mirada poliédrica por medio del enfoque desde diversas perspectivas sobre un mismo hecho, la focalización de los detalles de un rostro o de un cuerpo o la visión amplia del conjunto. La puesta en escena parece rescatar la valía del testimonio, que puede hacer emerger los actos juzgados insignificantes en la construcción relevante de la vida. En *Baños Roma*, todos y cada uno, realizadores de la escena e incluso el espectador, son hacedores de la memoria; participar de ella es un juego en el que la pertenencia como testigo o ejecutante es siempre ambigua, en tanto su instancia creadora implica la ruptura con lo convencional. Si “Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar” (Bergson 2006, 94), ahí está, entonces, el teatro que con su puntual señalamiento de la fragilidad del momento, del tiempo y de la memoria, inspira la recuperación, como en *Baños Roma*, de las personas, los espacios y del propio acontecimiento escénico para la memoria que sueña, que crea, que declara que lo inútil no es tal porque es la realización de la presencia en la evocación de lo ausente.

Obras citadas

Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato, CEN-DEAC.

Ficha técnica de *Baños Roma*

Teatro Línea de Sombra

Dramaturgia: Gabriel Contreras, Eduardo Bernal y Jorge Vargas. Extracto de *Prometeo* de Rodrigo García, TLS.

Dirección: Jorge A. Vargas

Creación: Zuadd Atala, Vianey Salinas, Alicia Laguna, Jorge León y Malcom Vargas

Cantante: Jesús Cuevas

Temporada 4 al 26 de julio de 2015. Teatro Julio Castillo, Ciudad de México.

**Reseñas
de libros**

A la luz del padre sol.
Kxmakgaxkgakgnat kintlatikan Chichiné.
Guiones de teatro comunitario totonaca
(1982-2011)

Compilación de Domingo Francisco Velasco, bajo el patrocinio del DIF estatal de Veracruz y el Centro de las Artes Indígenas, en una edición de
Tres corazones, 2014¹

Por Martha Julia Toriz Proenza

El presente volumen representa una importante contribución al mundo de las literaturas de lengua indígena. Las voces de los escritores totonacas se articulan en los valores, las tradiciones y la sabiduría que han consolidado y seguirán vinculando a sus comunidades. Los autores hablan de y para sus propias culturas, pero también a un mundo que los desconoce.

El libro se compone de un prólogo, una introducción a la compilación y a las creaciones dramáticas y 16 guiones producidos entre 1982 y 2011. El prólogo, escrito por Domingo Adame, recuerda la grandiosa labor de Susana Jones en el teatro comunitario de varios estados de la República Mexicana, y exalta la creación teatral totonaca que durante treinta años ha mantenido encendida la luz que Chichiné, el padre sol, nos provee. La introducción a la compilación hecha por Domingo Francisco Velasco y a los guiones, nos describe el contexto en el cual surge este magno esfuerzo al que, desde luego, damos la bienvenida con suma gratitud por permitir a todos aquellos que no hemos tenido la oportunidad de ver estas obras en escena, por lo menos podernos asomar y vislumbrar su calidad didáctica combinada con un muy grato sentido del humor.

¹ Texto leído durante la presentación del libro en el Auditorio Juan Simbrón, dentro de las instalaciones del Parque Takilhsukut de El Tajín, Papantla, Ver., 22 de marzo de 2014. Agradezco a Omar Máttar sus comentarios para la redacción final de esta reseña.

Estos textos abordan temas y vivencias dentro de la sociedad actual, como conflictos culturales entre lo indígena y lo occidental en México y los problemas dentro de las familias donde las nuevas generaciones son portadoras de una cultura cada vez más alejada de sus raíces.

Varios factores confluyen para otorgar un gran valor a esta producción artística. Algunos de ellos se enlistan a continuación:

1. Es un esfuerzo por reunir un gozoso trabajo de creación de múltiples personas (niños, jóvenes y adultos) que, con gran amor y placer por el convivio que suscita el teatro, se han reunido en diferentes momentos a lo largo de tres décadas.
2. Es un reconocimiento a la incansable labor de los promotores culturales.
3. La mayoría de las obras no surge de la imaginación de un individuo, sino que es fruto de la creación colectiva, de las ideas, frases, vivencias y conocimientos ancestrales de los participantes en el teatro comunitario.
4. Algunos de los guiones se originan de la adaptación de un cuento, como en el caso de “Quién dice la verdad”, del chiapaneco Eraclio Zepeda. O bien, de la narrativa popular, como “El maíz de tío Conejo”. Las obras creadas de forma individual son las menos, es el caso de los guiones de Sara Méndez García, Balam Maya Fernández, Domingo Francisco Velasco, Ygnacia Hernández Vázquez en coautoría con Zeferino Gaona Vega, y de Bonifacio Pérez Hernández.
5. Absolutamente todos los guiones provienen de la práctica escénica. Quisiera pensar que por eso son llamados guiones y no obras dramáticas. Es decir, al tener su origen en la comunicación directa entre los participantes, en la percepción corporal, en el contacto con el hábitat, lo llevado al papel son las guías que permiten su reproducción en el futuro. Esto significa que podemos considerarlos una pálida sombra de lo que fue su acción en vivo. Sin embargo, a pesar de que estos guiones no pueden recuperar su antiguo brillo, la publicación de este libro brinda la oportunidad de que una y otra vez surja un nuevo esplendor a partir de la voluntad y el amor por el teatro comunitario, por la cultura totonaca y por la creación artística de los pueblos originarios.
6. Al inicio de los guiones se anuncia el reparto de la puesta en escena original, el grupo de personas que actuaron la primera vez que se presentó la obra. Me llamó la atención que varios de los nombres

que aparecen en el reparto de 1982 corresponden a quienes, años después, serán los autores o los directores de otra puesta en escena. Eso me hace pensar en un crecimiento, en un desarrollo de las personas dentro de la actividad artística, así como en un compromiso y en una convicción.

Aquella primera obra fue *Adiós, blanca paloma*, obra representada desde 1982 hasta 1990. Es decir, fueron ocho años donde quizá —aunque lo ignoro— varios miembros del grupo permanecieron en él. El caso es que los nombres de Domingo Francisco Velasco, Bonifacio Pérez Hernández, Sara Méndez García y Zeferino Gaona Vega los volvemos a ver después, escribiendo o comandando un grupo. En la siguiente puesta en escena, de 1995, repiten su participación Sara Méndez, Domingo Francisco y Zeferino Gaona, y se incorpora Ygnacia Hernández Vázquez, a quien también la veremos después escribiendo y dirigiendo.

En el año 2000, Sara Méndez debuta como coautora, junto con Balam Maya, en *Los siete abuelos*. Y al año siguiente, en 2001, todos los anteriormente mencionados hacen su debut como autores y directores —al menos en este libro—: Sara Méndez y Domingo Francisco con la obra *¿Y por qué estás en mí?*, Ygnacia Hernández y Zeferino Gaona con la obra *Gramoxone* y Bonifacio Pérez con la obra *Mi desgracia*. Eso nos habla del teatro comunitario como un campo formativo, como una tierra fértil que fructifica. En 2005 y 2010 repite Sara Méndez como autora y directora con la obra *El organismo del hombre*. Y en ese 2010, también repite Domingo Francisco como autor y director.

7. No podemos afirmar que todos los guiones están impregnados de la cultura totonaca, porque en realidad son más que eso, son parte de la cultura totonaca, contribuyen a su engrandecimiento. Esto se hace patente en el empleo de su idioma, aparte de que se agradece la traducción al español, por lo que varias de las obras son bilingües. Aunque esto se realizó desde los años noventa, fue en poca medida. Luego, partir del año 2000 con la obra *El eco de nuestra voz* y, posteriormente, en 2008, con *Tejedoras del destino*, hay una valoración de la lengua totonaca. A partir de ese año, vemos cómo en *La máscara* (2009) y *La maldición de Pilatos* (2010-2011) las obras incrementan el uso del idioma.

Dentro del espectro de obras que están en la compilación hay temáticas recurrentes, como la protección del medio ambiente, la revaloración de la herencia indígena y una llamada de atención a los sentimientos hacia los bienes materiales. Las obras son muy claras en su búsqueda por convencer al público de adoptar una postura social, es decir, tienen un carácter didáctico con el que tratan de guiar y sugerir qué postura tomar ante la tala de árboles, la violencia o la explotación. Asimismo, muestran un pensamiento unívoco: el del pueblo, el del sector rural, el de la clase trabajadora, el de la población indígena.

Cabe destacar que el sentido del humor es excelente y el valor étnico y ritual es, por su parte, uno de los motores que podría impulsar a los jóvenes a poner estas obras en escena. Los cantos totonacas, las brujerías, las pócimas y los ungüentos que aparecen en las obras enriquecen la teatralidad de los textos y, a la vez, muestran que los rituales antiguos tenían un grado de espectacularidad importante y una posibilidad de representarse en escena.

Esta compilación de guiones de teatro comunitario totonaca constituye un *corpus* definitivamente enriquecedor, cuya publicación nos permite que la llama de aquella cultura viva en nosotros, a la luz del padre sol.

Teatro y estética comunitaria.

Miradas desde la filosofía y la política

Lola Proaño Gómez (con prólogo de Carlos Fos)

Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013, 289 pp.

Elka Fediuk

Teatro comunitario y la emergencia de “lo político”

El libro *Teatro y estética comunitaria*, de Lola Proaño Gómez, tiene la importante aportación de vincular la perspectiva teatral y social, es decir, el conocimiento sobre el teatro comunitario desde los enfoques artísticos (estética, poética) y la percepción aguda sobre este fenómeno contextualizado en el tiempo y localizado en la cartografía argentina. El libro lleva al lector de manera amena y construida a modo de exposición y demostración –a través de sus partes– de la hipótesis sobre el “desplazamiento de la política” por “lo político”, noción que la autora ya había planteado en otro escrito:

[E]l teatro comunitario y su dinámica organizativa es la corporización comunitaria de este desplazamiento de la política, es una nueva forma de poder no asentado en modelos institucionales ni jurídicos. El teatro comunitario ha dejado al descubierto la diversidad que se da en la realidad del poder y su ejercicio como modo de acción sobre las acciones sin el apoyo de estructuras estatales.¹

Como suele suceder en el área de la investigación teatral, es la experiencia espectral del investigador la que motiva la indagación en torno al fenómeno, poética, técnicas, la vida del grupo, la producción, los temas y objetivos o razones para ponerlos en escena, sus participantes,

¹ Lola Proaño Gómez. 2010. “El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino”, Revista *Afuera* Año V, Núm. 8. En línea: www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=8

espectadores, interacciones y sentidos que elaboran. Luego se descubre las ramificaciones, conexiones, circuitos y relaciones con otros grupos, productos, proyectos que llevan al estudio profundo y de larga duración. Este camino encontramos claramente en la investigación multinivel que nos ofrece Proaño. La autora confiesa en la introducción que el haber presenciado en 1998 un espectáculo del legendario grupo Catalinas Sur la motivó a que dedicara más de una década al estudio de éste y otros grupos de teatro comunitario. En un viaje que realicé a Buenos Aires en 2013, el mismo año que se publicó este libro, tuve la fortuna de ver de este grupo la obra *Carpa quemada. El circo del Centenario*.

Sin duda Catalinas Sur, grupo creado y dirigido desde 1983 por Adhemar Bianchi, constituye un modelo de la unión del barrio, adoptado también por otros grupos que fueron observados por la investigadora, como lo son La Murga de la Estación, Circuito Cultural Barracas, AlmaMate, Grupo de teatro comunitario de Boedo, Los Pompapetryasos, Patricios unido de pie, Los cruzavías, Mate Murga, Los Ocupas del Andén, Res o no Res, Grupo de teatro comunitario de Pompeya y Grupo de teatro comunitario de Berisso. Sus objetivos y estrategias se individualizan, su consolidación es desigual, pero lo característico para todos es el recurso poético de la canción, generalmente con melodías contagiosas. Al canto frecuentemente se suma la audiencia del propio barrio. El libro contiene un DVD que nos transporta a la acción escénica de la obra y a los espacios cerrados y abiertos de sus producciones y encuentros comunitarios.

El auge del teatro comunitario en Argentina sucede en dos momentos particulares: el primero se relaciona con la posdictadura y tuvo un sello de luchas por el nuevo proyecto de nación desde una postura ideológica, mientras que el segundo se activa a causa del proyecto neoliberal que canceló muchos de los bienes públicos, como por ejemplo el transporte ferroviario, y llevó el país al colapso económico denominado “el corralito”.² Los estragos de la política económica afectaron a la población, asomándose el fuerte desempleo, desatención de la salud, personas en situación de calle y falta de abastecimiento de alimentos, provocando una larga crisis política y social. El movimiento del teatro comunitario en Argentina, asentado en espacios urbanos, se puede mirar también –como

² Medida de restricción bancaria para los cuentahabientes adoptada por el gobierno del presidente Fernando De la Rúa en diciembre de 2001. Duró un año, pero desencadenó una crisis económica por casi una década.

lo demuestra la autora- como un ensayo del empoderamiento social que desplaza la política y sus estrategias con la emergencia “lo político” y sus diversos modos de actuar.

El libro está estructurado de manera equilibrada en tres partes y nueve capítulos. La Parte I pone de relieve la relación entre los conceptos “teatro” y “supervivencia”; explora los motivos de la fundación y la actividad de los grupos, los temas que los ocupan y los recursos sociales y artísticos que ponen en juego como una comunidad teatral dentro de su comunidad barrial para “hacer teatro de otro modo”, dentro, por y para sus comunidades en busca de “algo diferente” y lo hacen con herramientas que proporcionan las mejores prácticas democráticas. La autora destaca una de sus características: “Los grupos tienen una organización alternativa, poseen el control de la producción y del material artístico, no están organizados de modo jerárquico sino más bien igualitario y ponen especial énfasis en los procesos colectivos” (31). Por eso observa minuciosamente el cómo ocurre y en qué se manifiesta el “desplazamiento de la política” y de su lógica institucional.

Tanto la política como “lo político” ocurren en el contexto de la polis. La diferencia está en dónde se ubica el sujeto del poder. En la política, el poder ha sido delegado a los representantes, en ella se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones. En “lo político” aquellos que delegaron ese poder lo reclaman para sí mismos e intentan, y muchas veces logran, prescindir de las mediaciones institucionales (74).

Y, más adelante, describe a un nuevo actor social y teatral “que genera la esperanza del público que se identifica con la escena al escuchar en ella los ecos de sus pensamientos”, aunque este fenómeno podríamos adscribir también al público del temprano Berliner Ensemble. Lo político nace y se ejerce en espacios urbanos, el espacio público, el objeto de la política es apropiado por lo político del teatro comunitario que lo hace funcionar de manera distinta.

En la segunda parte, titulada “Resistir desde el presente, recordar para el futuro” indaga sobre el papel de la memoria en la construcción del futuro que desean los grupos de teatro comunitario. La “ética de la supervivencia” lleva a suprimir el individualismo y establecer distinta jerarquía de valores. Se detiene en “la constitución política de los cuerpos”, el estatus que la acción del teatro comunitario convierte en estrategia de vida;

son los cuerpos que se apropian del espacio físico y simbólico en forma de un “¿monstruo biopolítico?”, como se lo pregunta la autora.

La tercera parte, “Estética, utopía y derechos humanos”, está dedicada a la reflexión sobre el arte como un ejercicio de la libertad dentro de la utopía creada por el Teatro comunitario que parece co-gestar un movimiento social mediante la estrategia de lo político.

El estudio de Lola Proaño Gómez incita a la reflexión más allá del teatro comunitario. Es un “mirador” de múltiples espejos que ofrece diversas perspectivas y ámbitos del conocimiento para la práctica tanto artística como social.

Colaboradores

Isabel Bezelga

Doctora en Teatro, Profesora Adjunta y Directora del curso de Teatro de la Universidad de Évora, Portugal. Investigadora en CHAIA / Universidad de Évora y IELT / Nueva Universidad de Lisboa, donde se desarrolla la investigación en torno a los vínculos de teatro, comunidad y educación. También desarrolla actividad profesional como actriz, directora de escena, pedagoga y autora de del plan de estudios de artes en la educación primaria y secundaria para el Ministerio de Educación de Portugal.

Hugo Cruz

Profesor, gestor cultural y director de teatro. Cofundador y director artístico del grupo PELE, Espacio de Contacto Social y Cultural, así como coordinador del núcleo de Teatro del Oprimido, en Oporto, Portugal. También es investigador en el Instituto de Estudios de Literatura Tradicional, en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Nova de Lisboa. Trabaja como profesor en el ámbito de “Teatro en Contexto” y Co-Coordinador del Postgrado “Teatro y Comunidad” en la Escuela Superior de Música, Artes e Espectáculo de Porto. Coordinador del libro *Arte e Comunidade*, editado por la Fundación Calouste Gulbenkian y PELE.

Claudia Eguiarte Espejo

Estudió la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, especialidad en dirección escénica, la Maestría en Lingüística Aplicada y es candidata a Doctor en Lingüística por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es docente-investigadora de la Sede Regional Grandes Montañas, DUVI, y se desempeña como responsable de la orientación en comunicación, de la Licenciatura en Gestión Intercultural para el Desarrollo.

Elka Fediuk

Investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) y profesora de la Facultad de Teatro de la Universidad Ve-

racruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNED, Madrid) y Maestra en Arte con estudios profesionales en Actuación (Academia Nacional de Teatro en Cracovia). Entre sus libros destacan *Formación teatral y complejidad* (2008), traducción y prólogo a *Encuentros con Tadeusz Kantor* (2001). Es co-editora de *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (2016) y *University Theaters and Repertoires* (2016).

Yoloxóchitl García Santamaría

Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Veracruzana (2014). Licenciada en Literatura Dramática y Teatro (2010), por la UNAM. Cursó el Diplomado *La Literatura Infantil y juvenil. Una puerta a la lectura*, impartido por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (2013-2014). Obtuvo el VII Premio Juan Cervera de investigación sobre teatro para la infancia y la juventud, otorgado por ASSITEJ-España (2015). Actualmente se desempeña como docente de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispanoamericanas en la Universidad Autónoma de Chiapas.

Ana Paula Ibáñez

Maestra y pasante de doctorado en Artes de la Escena por la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. En 2010 y 2011 viajó a la India para profundizar sus conocimientos en kalarippayatt y estudiar otras formas de teatro-danza tradicionales de este país.

Paloma López Medina Ávalos

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Doctora en Letras por la UNAM. Académica de Tiempo completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Como investigadora, centra su atención en la disolución de las fronteras entre los géneros de la danza y el teatro, así como en la literatura dramática, en especial, el teatro mexicano del siglo XX. Ha publicado varios artículos en revistas como *Investigación Teatral* y *Paso de Gato*, así como en libros colectivos editados por la Universidad Veracruzana.

Rubén Ortiz

Investigador del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU-INBA); coordinador académico del Diplomado Transversales; profesor de la Maestría en Dirección de Escena de la Escuela Nacional de Arte Teatral; y colaborador de las revistas de arte contemporáneo *La tempestad* y *Registro*. Es miembro del colectivo La Comedia Humana. Ha realizado más de 30 trabajos escénicos en México y otros países, en las cuales ha recorrido un amplio espectro de estilos escénicos. Miembro del Sistema Nacional de Creadores. Su libro más reciente es *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI* (CITRU/INBA, 2015).

Octavio Rivera Krakowska

Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) en México. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y Coordinador del Posgrado en Artes Escénicas de la misma universidad. Su trabajo docente y de investigación está enfocado, particularmente, en la dramaturgia y el teatro novohispanos, y mexicano de la primera mitad del siglo xx.

Ramon Santana De Aguiar

Profesor de la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, donde coordina el Núcleo de Investigación en Cultura, Creatividad y Comunidad. Doctor en Artes Escénicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, con posdoctorado en “Teatro y Comunidad” de la Escuela Superior de Teatro y Cine, Portugal. Se desempeña como actor y director de teatro desde 1986.

Daniel Santos Costa

Artista escénico radicado en Brasil, trabaja principalmente con los lenguajes de la danza y el teatro. Su trabajo se cruza con la oralidad brasileña popular en su carácter espectacular: fiestas, danzas, sonidos, artes visuales, de movimiento y de toda su poética. Actualmente es docente en la Universidad Federal de Uberlandia, Brasil. Doctor en Artes Escénicas en la Universidad de São Paulo, y Maestro en Artes de la Escena por la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP).

Henrique Saidel

Director de teatro, actor, productor, investigador y coleccionista de juguetes, oriundo de Brasil. Con formación en Dirección Teatral en la Facultad de Artes de Paraná, tiene Maestría en Teatro en la Universidad del Estado de Santa Catarina. Es estudiante de doctorado en Artes Escénicas en la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro. Actualmente escribe para el periódico de crítica teatral Horizonte da Cena (www.horizontedacena.com), y es uno de los curadores de la muestra p.ARTE – Mostra de Performance Art, que se realiza todos los meses en Curitiba, Brasil.

Abel Rogelio Terrazas

Estudió Filosofía en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Es Maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana y doctorante del programa del Doctorado en Literatura Hispanoamericana en esa misma casa de estudios con el proyecto, “Teatro conventual del siglo XVIII: una propuesta de estudio de algunos tipos americanos”.

Martha Julia Toriz Proenza

Investigadora del Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU). Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Sistema Nacional de Investigadores. Autora del libro *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas* (2011).

Juan Manuel Urraco Crespo

Doctor en Estudios Teatrales. Creador del Proyecto *Bioroom*. Docente e investigador de la Facultad de Arte, Departamento de Teatro y el Departamento de Educación Artística de la Universidad Central del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Información para autores

Investigación Teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en las secciones de: **ensayos**, **testimonios**, **documentos** y **reseñas**.

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar textos enviados, y la decisión será notificada a las autoras o los autores.

Pedimos que se tomen en cuenta los siguientes criterios:

1. Las fechas límite para recibir trabajos son: para el número de verano, 1 de febrero, para el número de invierno, 15 de junio.
2. Se podrán enviar **ensayos** (trabajos de investigación con aparato crítico, entre 20-25 cuartillas); **documentos** (libreto inédito de obra breve, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas, acompañados de una presentación de 3000 a 4000 caracteres que explique su relevancia); **testimonios** (exposición sobre los procesos/experiencias, promedio de 10 cuartillas), **reseñas** de libros y espectáculos (entre 4 y 6 cuartillas). Todos los trabajos deben ser inéditos y no deben haber sido simultáneamente presentados en otras revistas para su consideración.
3. Las colaboraciones se acompañarán de una breve nota curricular sobre los (las) autores (as) que contenga: nombres completos, institución de pertenencia, áreas de investigación y dirección de correo electrónico que será el contacto con el o la autor/a y aparecerá publicado como referencia.
4. Los ensayos deberán incluir un resumen/abstract con extensión máxima de 8 líneas y siete palabras clave que no estén en el título. Los resúmenes deben estar en español y en inglés (traducir también el título del trabajo).
5. Las notas críticas o reseñas de espectáculos deberán incluir la ficha técnica completa. Las reseñas de libro deben incluir la referencia bibliográfica completa.
6. Las normas de citado siguen la modalidad de “autor-fecha” (referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, se-

guido de una coma y la página citada. Las referencias bibliográficas al final del artículo son como sigue: Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

7. Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible.
8. Las imágenes digitales en JPG y resolución de al menos 240 pp (no exceder de un megabyte en peso), deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre de la autora o autor, nombre del archivo, ciudad, país). Indicar en el cuerpo del texto dónde corresponde insertarla. Los autores deben obtener el permiso para publicar las imágenes que acompañarán sus textos. Los ensayos académicos estarán sujetos al dictamen ciego a cargo de árbitros de la especialidad. Otras contribuciones serán evaluadas por al menos dos miembros del Consejo Editorial o el Consejo Asesor. Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados.
9. Favor de enviar los documentos a: investigacionteatraluv@gmail.com

Se imprimieron 300 ejemplares
en noviembre de 2016.

Código / Taller Editorial
Violeta Núm. 7, Col. Salud
Xalapa, Veracruz
México
codice@xalapa.com

