REVISTA N.º 8, II SEMESTRE, SEPTIEMBRE 2023

F.ILIA

Investigación - Arte Memoria

ISSN: 2697-3596

Artes EDICIONES INVESTIGACIÓN

Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

REVISTA F-ILIA

F-ILIA # 8
Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella

UArtes EDICIONES

Universidad de las Artes

Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Foto de portada: Carlos Cedeño, asistente de la EAE.
Parte de la obra *desem-boca-dura*, de Sara Idárraga

Artes EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas
Mz14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes - ILIA
Revista F-ILIA
Número 8. II semestre, octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Revista *F-ILIA* es una revista arbitrada por pares ciegos.
Se publica una edición semestral.
Revista indexada en Latindex.

Revista.filia@uartes.edu.ec
http://bit.ly/RevistaFILIA

Índice

CONTRAPUNTEOS

Entrevista

Prólogo

Voltear al obrar que sostiene toda obra

Una urgencia permanente que nos arrebata a un grupo de docentes y estudiantes de la Escuela de Artes Escénicas (EAE) de la Universidad de las Artes está íntimamente vinculada con especular constantemente cómo pensamos-creamos en nuestro campo poético. De hecho, en la Escuela, desde su génesis, el laboratorio como espacio experiencial-experimental ha sido el dispositivo cómplice y móvil para que se re-cree nuestra labor de aprendices, tanto desde el lugar del profesorado como del estudiantado (roles cuyos límites se desdibujan constantemente), y —por ende— la Escuela como tal se re-cree a sí misma constantemente. Con la decisión de que varias de las materias de ambas carreras (Creación Teatral y Danza) se enuncien como «laboratorios» desde sus primeras mallas curriculares, se sembró el deseo de que las metodologías a emplearse en sus procesos estén permanentemente atravesadas por la inquietación que le producen el ensayo, el error, la pérdida, el hallazgo, el desvío, la profanación. Es decir, que el laboratorio se exprese como una arquitectura que nos recuerda en su funcionamiento que las metodologías no pueden ser fijas, pues no responden a una modalidad expresiva única ni pueden preexistir de manera exclusiva a la praxis.

En el 2022, como parte de este arrebato, decidimos que el Encuentro Escénico que hacemos en la EAE anualmente se titule Los Procedimientos. Eso, como un ejercicio de desplazamiento de la metodología, como emblema que sostiene «legítimamente» toda investigación, hacia los procedimientos como los modos de hacer que en proliferación van produciendo una urdimbre que da cuerpo a una metodología posible; una que, aunque no asome como totalmente nueva, alumbre una variable diferente que es distintiva de ese proyecto preciso al que está atado y que lo hace, por ende, singular.

El poner la lupa en los procedimientos nos hace voltear al obrar que sostiene a toda obra, a la condición operaria de toda práctica de pensamiento-creación. En consecuencia, a valorar las herramientas,

las técnicas, los modos de uso, el pensamiento-montaje que va produciendo la aparición de un método y, con eso, la presencia de aquello que quiere ser dicho pero que se había resistido a entrar en las formas de habitación cotidianas y familiares del lenguaje (de los lenguajes, quizás quepa mejor decir).

Como extensión de lo que sembramos en ese Encuentro surgió *FI-LI-A* 8. Decidimos ampliar un poco más el eje curatorial de aquel evento para este eje editorial. Fue así que se aterrizó al título: «Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella». Esto, porque además de seguir problematizando todo lo anterior, queríamos recordar —parafraseando la misma convocatoria— que los procedimientos surgidos desde las prácticas escénicas no son exclusivamente su patrimonio, pues los mismos pueden desplazarse hacia otros campos sean artísticos o no, para polinizarlos, desviarlos, expandirlos, interrogarlos, y dejarse afectar por ellos. Además, porque los modos de hacer que se ensayan en la escena pueden ser usurpables para erigir dispositivos ligados a los activismos, las pedagogías, así como al largo espectro de las ciencias sociales, humanas y biológicas, solo para nombrar algunas esferas.

La intención ha sido subrayar que, si bien los campos de trabajo tienen formas de activarse que les son constitutivas —en una dimensión, culturalmente hablando—, dichas formas, al estar en el magma de toda práctica bionómica, se desterritorializan orgánicamente de la escena y ponen, con ello, en tambaleo nociones como «campo específico del conocimiento» o aquella que señala que solo los artistas pueden trabajar con mecanismos de las artes (en este caso, escénicas).

Lanzamos la convocatoria y lo que se dispuso como llamado fue estallado por las escrituras que pueblan este número. En los textos tan variados que se recibieron en cuanto a lo formal, se expresa también un deseo de sus autores/as por desviarse de los procedimientos escriturarios que sostienen las convenciones de las revistas académicas, lo que se expresa, a mi criterio, como un gesto de resistencia ante el capitalismo cognitivo. De esa manera, los textos no solo dan testimonio desde diversas perspectivas al llamado de la revista, sino que se dan la posibilidad a sí mismos de abrirse a procedimientos que derraman las formas canónicas de escribir. Por deriva, encienden a lxs lectorxs en su cualidad

más corporal, pues les impele a desplazarse de maneras diversas por el papel, leer en notaciones que escapan a la grafía convencional, abrazar el «yo» de lxs autorxs que se exponen sin regodearse en el narcisismo, sino que se ofrendan en la belleza de la vulnerabilidad integrada en los actos del pensar.

El problema de la escritura o, más precisamente de la palabra, del decir (pues hay una alusión a lo verbal y por ende a lo sónico en ello, a lo que despierta corporal-espacialmente) justamente lo abordan Adriana Urrea y Carla Pessolano en sus artículos. Adriana, filósofa-escritora-pensadora colombiana cofundadora de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad de Colombia, hace un recorrido por su propia trayectoria de tensiones disciplinares. Narra desvíos, eclosiones, indisciplinas, desobediencias en su relación con la filosofía y la escritura, que la llevan a dejar de habitarlas como prácticas en soledad y como fines en sí mismas, para vivirlas como ejercicios comunales que permiten la transcripción de fuerzas vitales, memorias, archivos afectivos, código genético que se aloja en los cuerpos, parafraseándola. Habla, entonces, de su condición de lectora acompañante de los gestos escénicos de sus maestrantes para producir la aparición de huellas de escrituras que permiten el latido de fuerzas similares a las de la expresión de la naturaleza. Sus hallazgos recuperan la potencia erótica y política del escribir, pero también de los actos de leer y el valor de uso de lo improductivo.

Por su parte, Carla Pessolano se detiene en una discursividad particular de creadores/as de resistencia en el contexto de su natal argentina. La convocan los núcleos lexicales que intentan decir lo indecible. Se refiere a esas palabras que emanan de las prácticas de creación y que, al mismo tiempo, son vectores para sintonizar y analizar fenómenos sociales. Poniéndolo en palabras de este número, lo que hace es reconocer cómo esos actos de hablar-nombrar-leer-tejer teoría desde esos soportes evanescentes que pueden ser las palabras, «re-procedimentalizan» la escena. Es decir, reconoce la capacidad de las palabras para influir en la materialidad del acto de creación teatral.

En la sección de Artículos se hilvanan otros tres que tienen en común lo que una de sus autoras: Carolina Castanho, de Brasil, nombra como «gesto reparador en el arte». Me detengo primero en el de ella,

justamente. Carolina rodea la presencia, los matices y las diferentes posibilidades de los gestos reparadores en los procedimientos investigativos, creativos, críticos y poéticos. Para ello recurre a los escritos de Maggie Nelson y Eve Sedgwick que hablan de libertad y cuidado, con los que dialoga. Revisa las urgencias de los grupos artísticos en enfocar su trabajo en estéticas del cuidado y/o un hacer reparador. Pero se detiene también a pensar qué hay detrás de esas urgencias, cómo se lidia con ellas, qué gestos se entienden como reparadores y cuáles no y cómo eso invita a diferentes maneras de experienciar y sostener una posición reparadora y sus múltiples desdoblamientos. En medio de eso, confronta su propio habitar en uno de los grupos emblemáticos del teatro latinoamericano (mejor dicho, mundial): Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona y su trabajo con su recientemente fallecido director, el célebre Zé Celso. No hay moralidades en su abordaje, menos aún, condescendencias. Solo interrogaciones en relación a los modos de uso de los términos, a la complejidad de hacerlos carne, a que se actualicen en la dificultad de las políticas de estar juntos, reconociendo la ética como una praxis que se reinstaura permanentemente.

El otro ensayo que también se sostiene en esta idea de gesto reparador es el de Pamela Jijón, filósofa y artista ecuatoriana radicada en Francia. Su texto, a medio camino del diario de trabajo y la reflexión pedagógica, se sitúa en el proyecto de montaje de la obra de teatro dirigida por ella: *La vraie vie?* (*¿La vida verdadera?*), resultado de un proyecto realizado con 16 jóvenes entre 18 y 24 años en la asociación EVOCAE y presentado en el Teatro de la Cité en Marsella. Lxs jóvenes a lxs que hace referencia tienen en común dos cuestiones: el haber soltado una pertenencia al sistema escolar y ser migrantes de primera o segunda generación. Evidentemente, en estas dos variables subyace la precariedad, la dureza de las vidas vulneradas por estar en desventaja en cuanto a accesos sociales. Los procedimientos teatrales que va nombrando Pamela, habilitan un posible sentido de identidad en lxs chicxs, una capacidad de nombrarse y tejer futuros. Su proyecto muestra cómo el ejercicio creativo les permite emanciparse de su autopercepcion negativa y cómo los ejercicios de escrituras de lo real planteados en ese proceso de montaje no solo los lanza a un juego de dramaturgia colectiva para la escena, sino para reescribir su propia vida.

Finalmente, está el texto del pensador-artista escénico mexicano Rubén Ortiz, sobre justicia poética, que hilvana a partir de su labor en el proyecto *Museo por Venir*, realizado con el grupo Muégano Teatro, de Guayaquil, a partir de una urgencia del grupo que en su génesis había sido nombrado como «Materiales para llevar a escena el juicio de la muerte de Jaime Roldós, Martha Bucaram y su comitiva», en alusión a la muerte, en un (supuesto) accidente aéreo, de Roldós (en ese momento presidente de Ecuador), su esposa y su equipo, en 1981. Rubén da cuenta de los mecanismos activados para aquello que él mismo llama en un punto del texto: «transformar la escala de nuestro pensar», precisamente para imaginar una justicia *otra* que se desligue de la emprendida por la macropolítica. Ahí, entonces, a través de prácticas del teatro expandido que hicieron literalmente al grupo Muégano Teatro dejar el edificio teatral para recorrer los territorios implicados en ese último viaje al que alude el proyecto y con ello (ex)ponerse en un trabajo de cuerpo a cuerpo, el texto va dejando entrever el tejido sensible que se va restituyendo. Un ejercicio de *autopoiesis* singular en los miembros del colectivo (incluido Rubén en su calidad de interlocutor y autor del artículo) y de los colectivos implicados en las visitas que hicieron, que permitió la aparición de esa justicia deseada.

Para la entrevista central del número convocamos a alguien que ha sido desde sus inicios un aliado-faro para la Escuela de Artes Escénicas: José Antonio Sánchez. Y lo es para el campo de pensamiento-creación de la escena, el cine, las artes visuales, la literatura. Con José Antonio hablamos de sus saltos entre campos del saber producidos por una necesidad orgánica de prestar la escucha ahí donde se producen formulaciones poéticas que pueden responder, sea por los medios, los modos, los mecanismos o los materiales que les son constitutivas, de manera más eficaz a la vida. Nos situamos con él también en la potencia de la ficción, desde su relación con la mímesis y la composición, como reorganizadora de la realidad. También abordamos el arte como modo de pensar, lo que implica (lo parafraseo) insistir en las diferencias, en las singularidades como diferencias, en lo que se escapa y en lo que puede ser incluso invisible o inaudible que se diferencia del calculable conocimiento científico. Se para, asimismo, en esas negociaciones en el contexto de la universi-

dad (y más, en una de artes), tema que va a retomar hacia el final de la charla y que permite dar pistas de resistencia a las instituciones de artes, incluidas a las de educación superior en el área cuando atraviesan procesos de perversión, tal como lo vivimos en la Universidad de las Artes, lugar de enunciación de esta revista. Una vez más en el número aparece con José Antonio el tema de la justicia, a propósito de su libro *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* y esto se emparenta, por supuesto, con la ética, con el lugar de los cuerpos, con la vida y con lo poético y la poesía.

La sección Contrapunteos decidimos dedicarla a resonar a partir del término «ecosomática». La ecosomática apunta a la emergencia del sentido desde la atención a un saber del soma en interdependencia y, por ende, en el pensar-hacer-crear desde los efectos de los afectos que se generan en esta red para producir modos de estar en la vida y de hacer mundos. El propósito era justamente salirnos de los procedimientos escénicos e ir a la ecosomática como una suerte de desvío de las artes para inclinarnos a la escucha de la vida. Se trata de un campo de trabajo que nos permite un intento de desautomatización del aparato sensoperceptivo, para sembrar otras implicaciones para el ensayo constante de vivir con otrxs. Para este Contrapunteo invitamos a Sofía Mejía (Universidad de Bogotá), David Gutiérrez (UNAM-Morelia) y Vanessa Pérez (Danza-UArtes), quienes desde sus respectivos espacios pedagógico-investigativos, entendidos y asumidos desde un aguzado compromiso, se disponen a compartirse en cómo ha sido su recorrido con las prácticas somáticas y la ecosomática, y cómo eso reconstituye sus roles, su cuerpo-ser en dichas labores.

No quiero dejar de detenerme en la sección Texturas, pues lo procedimental está ahí en la piel de la lengua de cada trabajo. Es en Texturas que este octavo número se derrama e invita a agitar los sentidos del lector/a para volverlo lect-actor, tal vez de manera más radical.

El tema de la voz, del habla, que en artículos estaba expreso con Adriana y Carla, aparece nuevamente con esa suerte de partituras expandidas escriturales-visuales-sonoras-corporales en las colombianas Beatriz Sterling y Sara Idárraga. En la primera de ellas, se entrevé un mayor acento en despertar lo sónico; mientras que, en la segunda, se trata de un sumergirse en esa lengua que balbucea entre lenguas, pero que también

se concentra en la lengua como órgano y lo que a ella la rodea en términos anatómicos, pero también afectivos. Las notas de ambas, en el primer caso, que ocupan un lugar de autonomía junto a la partitura; y en el caso de la segunda, que interfieren al balbuceo visual escriturario, dan cuenta de sus propios actos de traducción (de sus desfases, jugueteos e imaginerías), que son fundamentales en toda práctica artística.

En Texturas también están dos guiones de charlas *performáticas* que son colectivas. Me detengo primero en «Bestia», de María Peredo Guzmán (Bolivia) y Tamia Guayasamín (Ecuador), *collage* activado por correspondencias entre ambas artistas, amigas entre sí, atravesadas por la migración. Ellas generan un ejercicio autoficción en donde se presentan, *re-presentan* y se sumergen en lo que fueron, en la mirada de la otra, en lo que son ahora y lo que ejercen de las artes que se actualiza en el tiempo por sus propias movimentalidades.

El otro guion de charla *performática* es del colectivo quiteño Mitómana de Artes Escénicas llamado «Lo que hacemos cuando no hacemos teatro», que surge de una pregunta del grupo por el reparto de lo sensible (en términos de Rancière), como urgencia de sus integrantes de otros modos de estar juntxs. Se trata de la deriva de un proyecto que se dislocó porque en medio de su hacer cayó la pandemia, pero que se rehabilitó tras la idea de diseñar un jardín virtual como un modo de deambular juntxs en medio del encierro, que a su vez fue activado luego en una conferencia *performática* con el deseo de otorgarle una vida escénica y pueda dialogar con el público de un modo interactivo.

Ya que está la referencia a la pandemia latente, me permito nombrar el trabajo de mi compañera de la EAE, la guayaquileña Lorena Toro. Con su bitácora nos sumergimos en su experiencia en la pandemia relativa sus interacciones con el tiempo desajustado producido por el control del encierro, el tiempo metereológico del afuera que produce incandescencias de todo tipo, el tiempo social en donde los cuerpos padecen por el orden imperante; y el tiempo subjetivo de su ser mujer que se moviliza en roles diversos, afectado por las fuerzas del mundo pero que halla en la escritura una grieta para recomponerse.

Complementan esta sección Catalina Cano, de Colombia, con un trabajo de videoarte en el que también hace un ejercicio de escritura expandida desde el cuerpo. Se trata de una búsqueda de caligra-

fías corporales desde el despertar instintivo de los cuerpos singulares para devenir manada en el espacio público también reescrito por la inscripción física de esas caligrafías corpóreas. Y Martha María Borrás, de Cuba, quien presenta una bitácora de su acto de «cinear», en el contexto de un proyecto concreto en donde se hace evidente su desplazamiento de los procedimientos del cine en las artes vivas y a la inversa y lo que permite esta aparición del término «cinear» (el pensamiento y el gesto operando, dice la autora) y parir este texto en concreto que ella misma lo describe como un acto de pensamiento-montaje, plagado por imágenes, textos, texturas que van hilvanando recuerdos, olvidos, usurpaciones y permiten una reflexión siempre viva del lugar de la técnica en los procedimientos.

Como es notorio —y por eso no menos asombroso, al menos para mí, desde mi condición de editora del número—, esta *F-ILIA* 8 se alza en una dimensión política inaudita no buscada. El horadar en los procedimientos fuera de las metodologías constrictivas disciplinares en un acto predeterminante hace que la voz insurrecta se levante y se ensaye una y otra y otra vez. Y, por supuesto, una vez más, se delata que la investigación-creación no es política por sus temas abordados, sino por sus prácticas, por cómo en ellas se levanta la necesidad de experimentar siempre distintamente los modos de hacer, así como de re-crear permanentemente los ecosistemas que le dan lugar o que tienen lugar a través de ellas; en consecuencia, de los roles de sus operantes. Recorran las páginas, queridxs lectorxs. Lo que hacemos es siempre para la comunidad por venir. Un deseo de resonancia viene guardado en un pliegue secreto en estas páginas.

Bertha Díaz

Artículos

ILIA
Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Amor por los hechos
Notas y divagaciones entre el arte y el gesto reparador

Carolina de Mello Castanho Alves
Investigadora-creadora independiente (Brasil)
plataformalatidos@gmail.com

Resumen
Preguntas y apuntes sobre la presencia, los matices y las diferentes posibilidades de los gestos reparadores en los procedimientos investigativos, creativos, críticos y poéticos. Para ello recurro a los escritos de Maggie Nelson y Eve Sedgwick que en sus trabajos han planteado cuestiones sobre la estética del cuidado y su desdoblamiento con diferentes campos del saber. Por último, este escrito es también una carta de amor a Zé, director de la compañía teatral brasileña Teat(r)o Oficia Uzyna Uzona.
Palabras claves: Estética del cuidado, Lectura Paranoica y Lectura, Eve Sedgwick, Melanie Klein, Teat(r)o Oficina

Abstract
Questions and notes about the presence, nuances, and different possibilities of reparative gestures in investigative, creative, critical and poetic procedures. For this I turn to the writings of Maggie Nelson and Eve Sedgwick who have in their work raised questions about the aesthetics of care and its unfolding with different fields of knowledge. Finally,

Recibido: 01 de agosto de 2023 / Aceptado: 02 de noviembre de 2023

this writing is also a love letter to Zé, director of the Brazilian company Teat(r)o Oficia Uzyna Uzona.

Keywords: Aesthetics of care, Paranoid Reading and Reading, Eve Sedgwick, Melanie Klein, Teat(r)o Oficina

> «Tal vez la pregunta más adorable que hay en todas las lenguas es/ se puede decir eso?».
>
> Eve Sedgwick

Nota 1: introducción

Cuando empecé a esbozar el deseo de hacer y experienciar esta escritura, tuve como enfoque y encantamiento dos obras que se entrecruzan. La primera de ellas es el libro *Sobre la libertad: cuatro cantos de restricción y cuidados*, de la escritora norteamericana Maggie Nelson; y los escritos de Eve Sedgwick, de quien Nelson fue alumna.

Me encuentro con estos dos escritos en un momento en que la apreciación sobre la ambigüedad y las zonas grises se ha convertido no precisamente en una bandera en la que fijarme, pero sí en un espacio fluido (lo que no quiere decir cómodo) y susceptible de convivir con aspectos perturbadores —personales y/o colectivos— que se mueven desde dicotomías claras entre el daño y la reparación, y entre las prácticas en el arte y las prácticas civiles.

Estas dos obras sobre crítica y procedimientos de creación-investigación se entrecruzan por el hecho de que Maggie Nelson indagase cómo las prácticas reparadoras y los gestos de cuidado nos afectan en el hacer investigativo, crítico y artístico; para eso, Nelson recurre —en parte— a lo que planteó Eve Sedgwick con respecto de la lectura paranoica y la lectura reparadora en los estudios y prácticas *queer*.

Mi curiosidad e interés por las implicaciones del gesto reparador en el arte vienen acompañadas de una inquietud de cómo este giro (hacia un hacer reparador) nos ha afectado y atravesado desde procedimientos y modos de hacer poéticos, críticos e investigativos, líneas curatoriales, programas de financiación, así como en operaciones y tomas de decisión de orden estéticas.

Podemos rastrear diversas motivaciones o razones del porqué, en el hacer artístico actual, nos hemos involucrado con una estética del cuidado y/o un hacer reparador[1]. Seguro que sería necesario más tiempo y estudio de mi parte para dar cuenta de las diferentes líneas del campo del activismo, las luchas relacionadas con las políticas y modos de trabajo contemporáneos, los dilemas y luchas medioambientales, los diferentes polos de discusiones en torno a la racialidad, las políticas de género y el etarismo que han trabajado desde una perspectiva política de reparación y cuidado en detrimento de la crisis del mismo. Sin embargo, en lo que se refiere al campo de las artes, me pregunto qué gestos y procedimientos artísticos entendemos por reparadores y cuáles no, así como cuáles son los parámetros que marcan la distinción entre un gesto reparador y otro perjudicial. Me hago la pregunta de cómo nos ponemos en relación, o, al menos, cómo miramos con más atención diferentes maneras de experienciar y sostener una posición reparadora y sus múltiples desdoblamientos.

Parte de esa discusión, donde se busca dibujar una línea clara entre las prácticas reparadoras y el daño, es planteada por artistas que a menudo hacen del arte su espacio de manejo y cercanía en relación con afectos indeterminados, temblorosos, locales, opacos y perturbadores de sus propias subjetividades. Muchas veces, tales cercanías y las relaciones con sus materiales poéticos incluyen hallazgos y tomas de decisiones que a primera vista no parecen constituirse como un gesto que se direccione hacia el cuidado o tampoco tienen como punto final reparar o restaurar una situación (la mayoría de ellas situaciones de dolor, crisis, indagaciones paradojales y despedazamiento). Una amiga

1 Es importante señalar que estos dos términos no son necesariamente equivalentes, aunque tengan aspectos similares. A continuación, haré una meditación entrecortada e indeterminada sobre cómo percibimos y cómo los dos términos operan y surgen de maneras distintas y divergentes.

querida una vez me decía al respecto: mostrar un trabajo o un gesto en arte es como mostrar una herida en el estado en que ésta se encuentra. Tengo la tendencia a concordar con ella, así como tiendo a una sensación similar frente al arte cuando Nelson discurre sobre su relación entre el arte y el cuidado:

> Al meditar sobre esto, me di cuenta de que, aunque siempre me he mostrado en desacuerdo con el arte cuyo objetivo es amenazar o aterrorizar a su público o a quienes participan en él, nunca he buscado el arte a procura del cuidado, al menos no de forma directa. De hecho, a menudo he sentido que el descuido del arte hacia mí es precisamente lo que me da el espacio para cuidar del arte. Ciertamente, un tipo de arte motivado por el cuidado me ha conmovido y alimentado, ya que a menudo me he sentido estimulada por dicho arte (aunque en general desconfío de esta motivación). Pero también he valorado durante mucho tiempo el descuido del arte como un portal hacia formas de libertad y alimento que difieren en aspectos importantes de las engendradas por la política, las terapias o la acción más directa (Nelson, 2022).

«El descuido del arte hacia mí» puede percibirse y sentirse de diferentes maneras. Esto incluye una indeterminación en cómo cada uno percibe y se relaciona, tanto con el cuidado como con lo que se espera de un acontecimiento o una situación estética. En mi propia experiencia, no guardo los mejores recuerdos de los espacios de cuidado convencionales. Esto no quiere decir que a lo largo de mi vida no haya buscado otro tipo de experiencias que incluyeran «una forma de sentir y sentir por y con, una forma de cuidar a los vivos y a los moribundos» (Sharpe 2016), que normalmente tenían lugar en obras de teatro en las que yo salía con los pies desollados. Además, para mí, leer ese relato de Nelson suena como una invitación a mantener abierto el diálogo y su complejidad cuando nos encontramos con obras de arte y situaciones en las que «el proyecto político y el proyecto artístico están a veces en oposición», como nos indica Nelson en los términos del artista Paul Chan. Sigue Nelson en relación al tema:

> Reconocer y permitir esta oposición (cuando sucede) no es lo mismo que aislar la estética de la política. Se trata de abordar y permitir las diferencias —entre sensibilidades, entre esferas y entre tipos de experiencia— y dejar de insistir en que la estética y la práctica política se reflejan mutuamente, o incluso se corresponden de forma amistosa (Nelson 2022).[2]

Añadiría que el ejercicio de reconocer estas diferencias, cuando se producen, no hace al arte inmune o a salvo de sus/nuestras responsabilidades en el sentido de lo común, sino que, por el contrario, nos exige al menos dos posiciones que se superponen. La primera requiere un trabajo paciente y atento, tanto para los artistas que abren sus procesos en una esfera pública como para el propio público que nos acompaña. La segunda, también propuesta por Nelson, es el reconocimiento de que «la expresión necesita un contexto. El arte es uno de estos contextos y sus particularidades son importantes»[3] (Nelson 2022).

Nota 2: temporalidades y conjeturas

Más allá de las prácticas del cuidado presentes en el escenario artístico actual, no podemos dejar de señalar que prácticas en confluencia con colectividades artísticas y sociales no es exclusividad de nuestro tiempo. Basta mirar los trabajos de la artista brasileña Lygia Clark, el Museo del Inconsciente, de Nise da Silvera; los conciertos de hiphop del gru-

2 Por supuesto, aquí habría que definir más claramente qué entendemos por política, ya que hay un margen para la disputa, apertura, negociación y experimentación en relación a lo que comprendemos por prácticas políticas, principalmente, las que escapan a las nociones más institucionalizadas y convencionales de ese hacer.

3 «Lo que queda es nuestra capacidad para distinguir entre los sentimientos producidos cuando, por ejemplo, lees un pasaje de una novela en el que alguien llama puta a un personaje y los producidos cuando sales a comprar un café con leche y te llaman puta [...], o cuando hay un montón de hombres a tu alrededor blandiendo antorchas Tiki y canturreando puta, o cuando te llaman puta en un juego sexual...». Este es uno de los ejemplos de Maggie Nelson sobre las variantes presentes en la relación entre los distintos afectos y sus contextos. Podríamos citar otros ejemplos de la importancia de los contextos y de cuando se rompen, por ejemplo, la interrupción de la obra de teatro de Angélica Liddell en 2014 en el transcurrir del MIT (Festival Internacional de la Ciudad de São Paulo) y el linchamiento virtual que sufrió el artista Wagner Schwartz tras presentar su obra de danza y *performance La Bete* en el Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).

po Os Racionais de la ciudad de São Paulo, los bloques carnavalescos de festividades urbanas y populares, el Teatro Experimental Negro, y las obras de la compañía Teat(r)o Oficina Uzina Uzona. Dichas prácticas y proyectos artísticos ya engendraban en sus creaciones y procedimientos artísticos una interfaz del arte en relación con las urgencias de sus y nuestros tiempos, aunque se llevan a cabo con procedimientos estéticos y artísticos significativamente distintos entre sí. Pero entonces, ¿qué ha cambiado y cómo?

> La transformación reparadora, aplicada al arte, es en muchos sentidos una continuación de la estética ortopédica, que, a diferencia del siglo XX, imaginaba un público dormido y contrito que necesitaba ser despertado y liberado (en este caso, una estética del choque), mientras que el modelo del siglo XXI presupone un público herido que necesita ser curado, ayudado y protegido (en este caso, una estética del cuidado) (Nelson 2022).

La estética ortopédica, a la que se refiere Nelson, dice acerca de las vanguardias artísticas del norte global del siglo XX, que, a su vez, en sus procedimientos creativos contenían «la convicción vanguardista de que hay algo que falla en nosotros y que requiere una intervención artística para arreglarlo» (Nelson 2022). Imaginar procesos de creación e investigación en el arte como una intervención con el fin de solucionar nuestras desviaciones, equivocaciones y errores me parece una forma de abordar la creación, las prácticas y procedimientos artísticos a partir de la óptica de la heroicidad o el triunfalismo (ya sea desde una estética del choque o desde una estética del cuidado). Las prácticas de cuidados pueden tener (no todas, por supuesto) un cierto grado de anticipación, presunción, y control[4], de manera que ambas (la estética del choque y la estética del cuidado) pueden contener, en el aspecto de la intervención y presunción, semejanzas entre sí. En contrapartida, lo que parece estar en transformación aquí son las oscilaciones entre distintos afectos, procedimientos y obra, en donde uno invierte sus energías y creencias en el choque y la

4 Estoy pensando en las políticas de atención dentro del aparato estatal. En São Paulo, estas políticas son claras en la intervención y hospitalización obligatoria de los usuarios de drogas en la región de Cracolândia.

ruptura como una estrategia para lidiar con las mismas situaciones de choque[5] y dolor; mientras que la otra (la estética del cuidado) deposita sus energías en afectos hacia la estima, aprecio, autorreflexión, y una suerte de empatía por los otrxs y, tal vez especialmente, por nosotrxs mismos. Además, nos cabe reconocer la importancia de que, por primera vez, podamos estar ante un «otro» paradigma de la radicalidad.

Al igual que Nelson, no estoy de acuerdo con esta perspectiva heroica del arte, aunque sigo interesada y dispuesta a observar cómo las obras que operan desde la proximidad a afectos como la confrontación pueden hacerse desde sus localidades y contextos sin contener un destino fijo o un significado preestablecido. Dicho de otra forma, no es posible negar que nosotros nos encontramos delante de heridas y duelos compartidos que atraviesan nuestras prácticas y modos de vida adentro y afuera del arte, sin embargo, tal vez sea necesario mirar con más atención lo que comprendemos o cómo se aplica en el arte la noción de confronto, rabia y agresividad y si esos mismos tópicos y afectos están siempre o necesariamente en contraste con el intento reparador. Parte de nuestra tarea puede consistir en mantenernos atentos y abiertos a las singularidades que cada gesto pone en marcha. Lo importante aquí es que puede que no haya ninguna garantía de que los gestos que percibimos como reparadores o en relación con el cuidado no lleven en sí premisas o anticipaciones de cómo el otro experimenta, tanto dentro como fuera de una perspectiva moral, ser cuidado y amado.

Nota 3: «La contribución millonaria de todos los errores»

He trabajado en espacios donde esta ambigüedad y los umbrales de lo que entendemos por confrontación, empatía, radicalidad, estima por el otrx se mezclan y marcan las diferentes estrategias abordadas por las prácticas del siglo XX y las prácticas más actuales (aquí, nuevamente,

5 En 2016, la revista *Artforum* recopiló una serie de artículos titulados «El año del *shock*». En uno de estos artículos, la curadora Helen Moleswoth hace una breve pero interesante reflexión sobre la relación entre el *shock* y la modernidad. Es una de las autoras que se pregunta por una nueva idea del radicalismo y la vanguardia en la escena artística contemporánea. Sigue el enlace a la revista https://www.artforum.com/print/201610/helen-molesworth-64807 .

conviene subrayar que las prácticas varían a lo largo de nuestro tiempo, así como los trabajos son afectados por su presente, pero el marco temporal ni garantiza ni modela una unidad homogénea de procedimientos). Uno de los espacios es el Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, donde a menudo se le asumía como un teatro de vanguardia por trabajar con operaciones en las que el enfrentamiento y la confrontación estaban presentes. Zé Celso Martines Correa, director, realizador y uno de los creadores de la compañía, a quien tengo enorme aprecio, amor y cariño, nos dejó en el día 06 de julio de 2023 y mientras pensaba con mis sesos en todas estas cuestiones, empecé a preguntarme si durante mi trabajo en la compañía ya me había encontrado con tales preguntas, o si tales cuestiones de alguna manera resonaban con Zé y sus procedimientos poéticos.

«La contribución millonaria de todos los errores» es una de las máximas de Oswald de Andrade, con quien Teat(r)o Oficina trabaja regularmente. A Zé le encantaban los errores, los equívocos y las fallas. Algo que resuena con lo que Sedwick propone en sus aportaciones a los estudios *queer* cuando se pregunta: «¿Acaso leer de forma *queer* no significa aprender, entre otras cosas, que los equívocos pueden ser buenas sorpresas, no sólo malas?»[6]. La pregunta de Sedgwick relaciona los puntos de contacto entre humillación y error, así como en relación al concepto de la paranoia, desde la perspectiva de marcos clínicos, diagnósticos, trabajos críticos y de investigación que enmarcan, según la autora, una especie de insistencia en anticipar o recusar afectos y acontecimientos que pueden resultar placenteros o dolorosos en el marco de nuestras experiencias vitales. Más adelante hago consideraciones sobre el tema.

6 Sigue la cita completa de Eve Sedwick: «Me parece que la importancia de los "errores" en la lectura y escritura *queer*... tiene mucho que ver con la traumática y aparentemente inevitable conexión entre errores y humillación. Lo que quiero decir es que si una gran parte del esfuerzo *queer* durante, digamos, la adolescencia, se dedica a lo que Barthes llama "le vouloir-être-intelligent" (como diciendo "Si tengo que ser infeliz, que al menos sea más sabio que los demás"), explicando en parte el enorme prestigio de la paranoia como signo de astucia (una astucia dolorosa), parte de la energía *queer* se dirigirá más tarde hacia prácticas que buscan sustraer el terror al error, haciendo que equivocarse sea sexy, creativo o incluso cognitivamente poderoso. Después de todo, ¿acaso leer de forma *queer* no significa aprender, entre otras cosas, que los errores pueden ser buenas sorpresas, no sólo malas?» (Sedgwick 2003).

Nota 4: a veces sigue siendo necesario decir lo obvio

> Suponiendo que estuviéramos seguros de todas estas cosas, ¿qué sabríamos entonces que no supiéramos ya? ¿Qué hace el conocimiento, su búsqueda, posesión y exposición, la recepción, una vez más, del conocimiento de lo que ya se sabía? ¿En qué sentido, en definitiva, el conocimiento es *performativo*, y cuál es la mejor manera de moverse entre sus causas? ¿Cuál es la mejor manera de moverse entre sus causas y sus efectos? (Sedgwick 2003).

En una entrevista reciente, en mayo de 2023, un periodista le preguntó a Zé: «¿Usted considera que su teatro es uno de los precursores del identitarismo?». Y él respondió: «Por supuesto, soy maricón». Nunca había pensado en esta lectura para la práctica o procedimiento artístico de la compañía. Recuerdo algunas discusiones en los ensayos donde Zé se mantenía en una postura que fugaba de intentos o discusiones de cuño identitario (vale aclarar que esa discusión es más compleja y necesitaba de más tiempo de formulación con el fin de abarcar matices importantes para esa cuestión). Sin embargo, hay que señalar que Zé pasó por diferentes momentos de su vida donde la norma heterosexista le atravesaba. Digo esto porque creo que es importante darnos cuenta de algunas cosas, cuando Sedgwick pasa a hacer la genealogía de la paranoia como una patología y diagnóstico, la autora se pregunta por una cierta intimidad en cuanto al uso del concepto de paranoia en relación con los estudios y prácticas *queers*, ya que el mismo (la paranoia) ha sido abordado como una enfermedad o reacción a los afectos homosexuales. Argumenta Sedgwick:

> Freud, por supuesto, atribuyó todos los casos de paranoia específicamente a la represión de los deseos del mismo sexo en mujeres u hombres. El uso psicoanalítico tradicional, homofóbico y más común de esta asociación freudiana ha sido patologizar a los homosexuales como paranoicos o considerar la paranoia como una enfermedad específicamente homosexual. (Sedgwick 2003)

El giro que hace la autora, junto con otros pensadores, es que la cuestión de la paranoia como patología (pero también como formulación y modo

de relación con el saber y el hacer teórico-crítico y creativo) no nos habla de cómo «funciona» la homosexualidad (o cualquier otro afecto determinado o indeterminado que escape a la norma heterosexista), sino de la homofobia como sistema y conjunto de formulación social.

> Si la paranoia refleja la represión del deseo del mismo sexo, argumentó Hocquenghem, entonces la paranoia es un lugar privilegiado para iluminar no la homosexualidad en sí misma, como en la tradición freudiana, sino precisamente los mecanismos de imposición homofóbica y heterosexista contra ella. Lo que ilumina la comprensión de la paranoia no es cómo funciona la homosexualidad, sino cómo funcionan la homofobia y el heterosexismo; en resumen, si se entienden como sistémicas, estas opresiones iluminan el funcionamiento del mundo (Sedgwick 2003).

Según la autora, el hecho de que la paranoia se haya postulado como un espacio privilegiado para iluminar cómo funcionan las violencias sistémicas, o el funcionamiento del mundo, provoca que esta entre como un procedimiento investigativo en los estudios críticos y en las prácticas discursivas, formales y artísticas *queer* para hacernos ver cómo operan y funcionan dichas violencias. Hacer ver, es decir, exponer y narrar el orden causal de los sistemas de violencia, es una de las operaciones presentes en el hacer crítico, artístico y social que nos atraviesa. Y creo que, efectivamente, es una posición importante, algo como la afirmación «a veces sigue siendo necesario decir lo obvio», y a menudo lo es. Sin embargo, rastrear y depositar nuestra creencia en la exposición de los circuitos de violencias sistémicas no invalida otras modalidades de gestos a primera vista más opacos. O, al menos, tal vez existan otros gestos que sobreponen estrategias de visibilidad junto a caminos más imprevisibles de caminar y gestionar nuestros dolores.

Zé tuvo un hermano asesinado en un caso de homofobia, el también director de teatro Luis Antonio Martinez Correia, y cada veintitrés de diciembre en la sede de la compañía se celebra un rito en el día y horario de su eternidad. Seguro que esta fecha es uno de los días en los que se llena de más gente la sede de la compañía, y uno de los días más emocionantes del año. Zé, en su teatro, parece haber optado por diferentes espectros y tex-

turas de esta tónica de hacer ver, o hacer saber. Su Teat(r)o se apoyaba en la exposición y apertura del cuerpo en diferentes estados de materialidad y memoria viva. Un hacer-ver desde la desnudez hasta la exposición temporal de obras de larga duración, pasando por una arquitectura escénica desprovista de puntos ciegos como camerinos cerrados, pasillos, una cristalera abierta a la ciudad y un techo móvil abierto al cosmos. En contrapartida, hay que señalar que la experiencia del espectador, al no configurar una relación frontal con la materia escénica, contenía diferentes momentos en los que no era posible ver o seguir todo o a todos. Parece que su teatro superpone una especie de opacidad y desenfoque junto con momentos de puesta en escena de un cuerpo abierto en comunión con los que están juntos en un rito poético.

Lo mismo ocurre con las textualidades y las sonoridades: no vamos precisamente al Oficina para fijar un discurso y que nos dé algunas pautas y certezas. Las canciones, la polifonía y la multiplicidad de voces juegan más con una especie de sensorialidad prismática que con una métrica en la que podamos contener y guardar mensajes predescifrados. De hecho, la narrativa de Zé y de la compañía nunca ha optado por una línea en la que un tema o asunto se revele en el transcurso de la obra; sus trabajos suelen aparecer expuestos al mismo tiempo que borrosos.

Lo que me parece estar en juego aquí es la cuestión de qué modalidades narrativas, o qué posibilidades de elaboración y gestos poéticos y reparadores están disponibles para ser experimentados por nosotros cuando una violencia sistémica y también íntima (como en el caso de la pérdida de un hermano amado) nos atraviesa. En efecto, Zé, como Antígona, va detrás de su hermano. Incansablemente, se podría decir. No solo para velar su cuerpo de forma cariñosa y civil, sino también en su hacer y prácticas poéticas de manera sorprendente.

Nota 5: otros tonos y hallazgos finales

Además de recorrer la forma en que el concepto de paranoia se desarrolló en determinadas prácticas y lecturas clínicas como una defensa en contra de los afectos que se desvían de la norma heterosexista, o

como estrategia para mostrar cómo funciona la violencia sistemática, Sedgwick recurre a los escritos de Melanie Klein, quien, a su vez, da otras inflexiones al concepto. El primer cambio a destacar es que, para Klein, la paranoia no es una tendencia, una etapa, una fase, ni siquiera una predisposición de uno u otro sujeto. La paranoia es una posición que podemos experimentar y reexperimentar a lo largo de nuestra vida, así como una estrategia local a la que podemos recurrir cuando sea necesario. La paranoia es, en parte, como cualquier otra posición, una posición que oscila y se solapa con otras posiciones y modos de relación objetal.

Estas relaciones objetales se experimentan, según la autora, durante la primera infancia, con nuestros objetos queridos (el cuerpo de una madre y/o sustitutx). Según Klein, desde muy temprana edad fantaseamos que devorar el pecho y el cuerpo de una madre o substitutx incluye ansiedades en las que ese cuerpo que ahora hemos devorado y que nos ha proporcionado alimento y abrigo puede, en parte, volverse contra nosotros, convirtiéndose así en una relación persecutoria. La defensa y el control sería uno de estos gestos que emprendemos ante las ansiedades y los efectos persecutorios y a la vez ambivalentes.

La depresión, otra posición que forma parte del cuerpo teórico de Klein, sería la posición en la que nos damos cuenta de la posibilidad de perder y distanciarnos de estos objetos. Al mismo tiempo, la eventualidad de esta pérdida nos da la perspectiva de que los objetos de amor, cuidado y alimento (el pecho, la comida o el sujeto y/o sustituto materno) nos sobreviven, van más allá de nosotros. Lo que les confiere una realidad parcialmente autónoma. En suma, la reparación, para Klien, es un estímulo al que recurrimos cuando nos damos cuenta de la pérdida, y al mismo tiempo de la existencia y autonomía, de este objeto vivo y/o moribundo.

La idea de que, a pesar de nuestros esfuerzos y empeños, las indeterminaciones y las sorpresas siguen planeando sobre nosotros y nuestras vidas me recuerda algunas notas, una de ellas es la frase de Zé, «Amor a los hechos», que puede sonar a «¡seamos resilientes!», pero quizás tenga que ver con una insistencia, un mantenimiento, una continuidad en la que a pesar de los hechos —dolorosos o no— seguimos

trabajando pacientemente. Saidiya Hartman también parece proponer algo parecido cuando dice lo siguiente:

> El deshacer de la trama es una acción discreta. Casi nunca se reconoce como algo que existe y, desde luego, nunca como algo importante. [...] El deshacer de la trama tiene lugar cuando ella no es muy notable, avanza a paso de tortuga, se alimenta de una persistencia silenciosa, [...] se mantiene en secreto al no dejar huellas de habitación humana. [...] El deshaher de la trama comienza cuando todo ha sido tomado. Cuando la vida se acerca a su extinción, cuando nadie se salvará, cuando todo lo que queda es nada, cuando ella es todo lo que queda. (Hartman 2022)

Bibliografía

Hartman, Saidiya. «A trama para acabar com ela». Traducción Stephanie Borges. *Revista Serrote*, n.º 40 (2022).

Sharpe, Christina. *In the Wake. On blackness and Being*. Duke University Press, 2016.

Nelson, Maggie. *Sobre Liberdade: Quatro canções sobre cuidado e repressão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Klein, Melanie. *Amor, Culpa e Reparação. E Outros Trabalhos 1921-1945*. Ed. Imago, 1996.

Kosovski, Giselle Falbo, Dantas de Mello Silva y Fábio Augusto. «Os limites do conceito de reparação de Klein e a antropofagia lacaniana na arte contemporânea». *Psicol. USP*, n.º 31, 2020.

Sedgwick, Eve, *et al*. « Leitura paranoica e leitura reparadora, ou, você é tão paranoico que provavelmente pensa que este ensaio é sobre você». *Remate de Males*, vol. 40, n.º 1 (enero-junio 2020): 389-421.

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

La vraie vie?
Diario de trabajo y anotaciones pedagógicas al margen

Pamela Jijón
EVOCAE Marsella / Colectivo Mitómana Artes Escénicas (Ecuador)
pamelajijon@gmail.com

Resumen

Este texto presenta el diario de trabajo del montaje de la obra de teatro *La vraie vie?*, resultado del proyecto pedagógico realizado con 16 jóvenes entre 18 y 24 años en la asociación EVOCAE, y presentado en el Teatro de la Cité en Marsella.

El grupo de estudiantes, que se encuentra por fuera del sistema educativo y laboral, se comprometió en la creación de la obra en todos los aspectos de su realización, desde la escritura del texto, pasando por la construcción de la escenografía, el diseño de vestuario, hasta la actuación y el perilleo técnico en los días de función.

El presente trabajo detalla las diferentes etapas del proceso creativo, analiza los

Recibido: 15 de septiembre de 2023 / Aceptado: 17 de octubre de 2023

resultados a la luz de los objetivos planteados y evidencia la multiplicidad de problemáticas pedagógicas que surgieron a lo largo del proceso.
Palabras clave: pedagogía, absentismo, proceso creativo, escritura de lo real

Abstract

This text presents the work diary of the production of the play "La vraie vie?", the result of the pedagogical project carried out with 16 young people between 18 and 24 years old in the EVOCAE association, and presented at the Théâtre de la Cité in Marseille.
The group of students, who are outside the educational and employment system, were involved in the creation of the play in all aspects of its realization, from the writing of the text, through the construction of the scenery, the costume design, to the acting and the technical peril on the days of the performance.
This paper details the different stages of the creative process, analyzes the results in the light of the objectives set and shows the multiplicity of pedagogical problems that arose throughout the process.
Keywords: pedagogy, absenteeism, creative process, writing of reality

Introducción

Contexto

EVOCAE es una asociación basada en Marsella que trabaja desde 2021 con jóvenes bachilleres entre 18 y 24 años que están en situación de lo que en francés se llama «décrochage»[1], término que define la situación en la que alguien «suelta» su pertenencia al sistema, en este caso al sistema escolar.

Los jóvenes con quienes trabaja EVOCAE han soltado el sistema ya sea porque no han encontrado una orientación luego del colegio o porque han suspendido tempranamente sus estudios superiores al no estar satisfechos con la elección realizada al finalizar la secundaria. La mayoría de jóvenes vienen de situaciones socioeconómicas precarias y son parte de familias migrantes de primera o segunda generación, en su mayoría procedentes de Algeria, Marruecos, Tunisia y Comoras. En fin, dos tercios de los estudiantes son de confesión musulmana. La práctica religiosa resulta determinante para nuestro trabajo, pues implica un tratamiento particular de ciertos temas o el ajuste de horarios según las plegarias cotidianas o las fiestas religiosas.[2]

Durante los 10 meses del programa, el objetivo principal es generar un acompañamiento educativo integral que brinde las herramientas para que los jóvenes estudiantes encuentren una vocación y emprendan el camino para desarrollarla. Para alcanzar dicho objetivo, el programa plantea una pedagogía por proyectos, cada uno estructurado de manera transversal e interdisciplinar y desarrollado por los tres miembros del equipo pedagógico.[3]

1 Lo que inglés entra en la categoría de NEETS: *not in employment, education or training*.
2 Por ejemplo, al tratar temas como la muerte o como la motivación de la vida, el prisma de lectura fue necesariamente religioso en los dos tercios de la clase. Así mismo, uno de los ensayos generales tuvo que ser movido porque correspondía con la fiesta de Aïd, generando una discusión importante entre aquellos cuya fe dictaba el interrumpir sus actividades durante toda la jornada, aquellos que debían hacerlo solo la mañana, y el grupo de estudiantes que no profesan ninguna religión y que deseaban mantener el ensayo. Finalmente, por votación, decidimos mover el ensayo a la tarde, pero no anularlo.
3 Un profesor de ciencias, una tallerista de orientación y desarrollo personal, y mi persona, profesora a cargo del área de Humanidades.

Los 10 meses se estructuran en tres ciclos y es durante el ciclo final que se eligió trabajar un proyecto teatral. El primer año, la elección del proyecto tenía como justificación poner al servicio del programa mi propia experiencia en el campo de las artes escénicas y su objetivo era motivar a los estudiantes en un proyecto colectivo que permita frenar la deserción que se estaba viviendo en el programa.

Los resultados positivos superaron nuestras expectativas, pues presenciamos una movilización importante de los siete estudiantes que quedaban de la primera promoción, quienes, en la evaluación del programa, señalaron a la obra de teatro como una de las tres experiencias más importantes del año. De tal manera que se decidió con el equipo pedagógico que el segundo año del programa contaría también con un proyecto teatral.

Así, en mayo de 2022, iniciamos el proyecto con un grupo de 24 estudiantes y finalizamos en junio con 16. Los estudiantes de la segunda promoción no habían tenido una experiencia teatral antes, sus únicas referencias eran las obras que pudieron ver una o dos veces en la escuela primaria. Ninguno de ellos había asistido al teatro ni conocía ningún teatro de referencia de la ciudad.

Para el desarrollo de la obra, trabajamos durante seis semanas y contamos con la colaboración de dos artistas invitados: Tania Cortés y Oscar Bahamonde, encargados de los dispositivos de audio y video. Ambos, de nacionalidad ecuatoriana y residentes en España son artistas pluridisciplinares especializados en creación musical y proyecciones audioresponsivas. La primera parte de la colaboración se llevó a cabo a distancia. Tania y Oscar brindaron un taller de Arduino de 12 horas a los cuatro estudiantes que estarían a cargo de animar los objetos en escena. Luego, para el montaje final, contamos con su presencia durante los tres días de residencia en el teatro previo a la presentación.

Por otro lado, colaboramos con Isis Truphène, diseñadora francesa, quien dirigió, durante seis encuentros, los talleres de carpintería para la construcción escenográfica en los locales del centro cultural Coco Velten.

Objetivos pedagógicos

El proyecto de montaje responde a los objetivos del programa que están planteados en los siguientes términos:

- Mejorar la expresión oral y escrita.
- Desarrollar la confianza en sí mismo.
- Descubrir los oficios relacionados con las artes vivas.
- Colaborar en un proyecto colectivo.
- Afianzar el nivel de compromiso y fiabilidad de los miembros del proyecto.

Además, el montaje tiene como objetivos intrínsecos:

- Brindar un espacio para la expresión creativa de los estudiantes.
- Familiarizar a los estudiantes con las bases de un montaje escénico.
- Desarrollar las competencias creativas y manuales para la construcción de la escenografía y de los accesorios mecánicos y digitales.
- Iniciarse a un trabajo corporal/vocal propicio a la escena.

Partimos de dos planos de acción: por un lado, el proceso de montaje debía ser el vehículo para alcanzar el desarrollo de las competencias que busca el programa en el marco del proceso de aprendizaje y, por otro lado, el montaje debía permitir la creación, en el sentido clásico, de una obra que en sí misma constituya un resultado final concreto.

Marco teórico

Al trabajar con jóvenes que sistemáticamente rechazan el compromiso, la opción de utilizar una pedagogía por proyectos se impuso por la capacidad que esta tiene de generar en los estudiantes una forma de interés personal, a través de la creación concreta. Aprender haciendo, como lo indicaba Jon Dewey, es una forma de movilizar la capacidad

creativa de los estudiantes, lo que a su vez resulta emancipador frente a su autopercepción negativa.

En efecto, los jóvenes que llegan a EVOCAE tiene un pasado escolar y familiar marcado por numerosos «fracasos», que han minado su autoestima y que los coloca en una situación de inmovilidad. De ahí que, para este proceso nos apoyamos también en las reflexiones propuestas por Marina Garcés en su texto *Escuela de aprendices*. Se trató para nosotros de ver en el procedimiento escénico una posibilidad de generar una forma de acción de enseñanza-aprendizaje que pueda ser identificada como emancipadora.

El gesto emancipatorio se iniciaría con el reconocimiento de la capacidad creativa y afirmar desde ahí lo que, en palabras de Garcé, nos hace humanos: «La capacidad de generar, transmitir y compartir capacidades que no teníamos»[4].

Plantear una creación teatral, ir a ver teatro con los jóvenes, estar en residencia en un teatro, son acciones que permiten luchar contra la desigualdad que implica el acceso a los bienes culturales, como nos decía Bourdieu. Esta desigualdad, que se traduce en exclusión, se ve enfrentada con la irrupción concreta de los jóvenes en los espacios que les han sido engañados práctica y simbólicamente.

Es importante subrayar la pertinencia de crear un proyecto artístico con jóvenes en situación de precariedad, por la apertura que tiene hacia la generación simbólica. Es, en efecto, una responsabilidad colectiva aceptar que «el déficit de acceso a lo simbólico es grave para nuestra juventud» y el arte es la experiencia fundamental en la que, de manera privilegiada, se genera la construcción de lo simbólico, «pues hay experiencias artísticas que permiten cambiar de mirada, de postura, de lugar en la sociedad»[5].

De ahí que, además del objetivo pedagógico de acceder a aprendizajes formales por medio de un proyecto concreto, proponer un proyecto artístico es un proyecto social más amplio que «da un lugar a los sujetos, permitiéndoles construir su propia intencionalidad y su solidaridad fundacional».

4 Marina Garcés, *Escuela de aprendices* (Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, 2020).
5 Entrevista a Philippe Meirieu, realizada por Cyrille Planson, publicada en *LA SCENE*, n.º 72 (2014): 28-33.

Desarrollo del proyecto

Plano 1: el proceso

a) ¿Qué es el teatro? Y, nosotros, ¿podemos hacer teatro?

Con estudiantes que tienen dificultad en mantenerse *anclados* a un programa, se impone la necesidad de exponer de manera explícita y, en repetidas ocasiones, las razones que justifican cada una de las actividades que les son propuestas. De esa manera, nuestro día 1 planteaba en nuestra programación la presentación de los objetivos del proyecto.

Decidimos plantear directamente los objetivos para no caer en lo que Garcés llama una descarga educativa. «¿Qué quieres hacer» sería la pregunta clave de esta descarga educativa que presenta como libertad de elección lo que en realidad es una desrresponsabilización. Esta invitación a escoger es precisamente el reverso de la invitación a aprender. «¿Qué quieres?» constantemente dirigido al sujeto de la sociedad de mercado, librado a su frágil y arbitraria individualidad, el «hazlo conmigo (...) toca conmigo, piensa conmigo, ...es el gesto mínimo esencial, o elemental de la educación»[6].

Así, se propuso un análisis conjunto de los objetivos para establecer las razones que los justifican. Los estudiantes respondieron a la pregunta «¿por qué creen ustedes que hacemos este proyecto?» y de la lluvia de ideas se determinaron los presupuestos o motivos colectivos que coincidieron, en su gran mayoría, con aquellos planteados anteriormente por el programa.

Una vez que la mayoría de los estudiantes manifestaron su entendimiento ante la pertinencia del proyecto pasamos a la etapa de elección del tema. Ante la premisa de que si hacemos este proyecto es porque hay algo que queremos decir, mostrar o compartir, la respuesta colectiva fue «nosotros no tenemos nada que decir». Esta abrió un nuevo debate para asegurarles que sí, que ellos también tienen cosas que decir, que no tienen un rol de consumidores, que su capacidad creativa existe y

6 Garcés, *Escuela*..., 81.

que lo que nos ocupa es darle espacio de aparición, que en este caso será lo que llamamos escena.

La estrategia fue la de enumerar varias preguntas que animan los debates contemporáneos, sobre el progreso, el consumo, el éxito, lo prohibido, la migración. La única consigna fue la de no descalificar, no juzgar, sino solo visibilizar.

La confianza que se ha construido entre nosotros durante los primeros meses permitió que la legitimación de su palabra y de sus cuestionamientos pudiera operar. Esta idea de legitimación a través del teatro nos remite al trabajo del Laboratorio de Teatro, dirigido por Nathalie Sevilla, quien trabaja con adolescentes y jóvenes adultos que viven en situaciones de dificultad. Para ellos el teatro opera de la siguiente manera:

> [como] médium, como un hilo tenue y frágil que junta a sí mismo con los otros, se trata pues de Tranquilizar, mejorar y entretener. Reafirmar la legitimidad de los jóvenes, cambiar la imagen que tienen de sí mismos y generar energía positiva.[7]

Según las respuestas y la energía, la conversación se estructuró y se cristalizaron tres temas de interés:

1. Las dobles vidas de sus padres entre el país de origen y Francia
2. Los viajes de los objetos familiares
3. El desprecio de los adultos cuando afirman a los jóvenes que la verdadera vida empieza luego y que «ya van a ver...»

Los tres puntos se enmarcan dentro de las propuestas que en la escena contemporánea se identifican como escritura de lo real, porque, como indicamos anteriormente, uno de los objetivos pedagógicos del proyecto consiste en estructurar una escritura escénica que venga a organizar la

7 «Le médium théâtral est un "passeur", un fil ténu et fragile qui relie soi aux autres. Rassurer, valoriser, divertir. Rassurer le jeune quant à sa légitimité, modifier son regard sur lui-même, générer en lui une énergie positive». En entrevista de Dominique Mahyeux a Nathalie Sevilla, «Le jeu, le groupe, la scène...: prise de risques et/ou planche(s) de salut ? Un dispositif de médiation théâtrale pour adolescents et jeunes adultes», *Revista Media(c)tions Culturelles*, n.º 97.

vivencia colectiva que permita a los estudiantes pensar, posicionarse y proponer juntos ante una problemática de vida común.

La elección de partir desde una escritura propia y no trabajar desde una adaptación de un texto dramático clásico estuvo también guiada por nuestra colaboración con el Teatro de la Ciudad, que fue la estructura, que nos acogió en residencia y para nuestras presentaciones y cuya línea curatorial indica:

> Precisamente, las "escrituras de lo real" no tienen otra preocupación que este encuentro cuerpo a cuerpo con lo real, por una exploración de lo humano, de lo vivo, como territorio infinito. El artista de lo real atraviesa, en la medida en que se deja atravesar por la experiencia del otro. Estamos firmemente convencidos de que este mundo en construcción no tendrá otro impulso posible que nuestras múltiples y proteicas capacidades para crear vínculos.[8]

De ese modo, partiendo de los cuestionamientos personales de los estudiantes, por votación se eligió unir los temas 1 y 3.

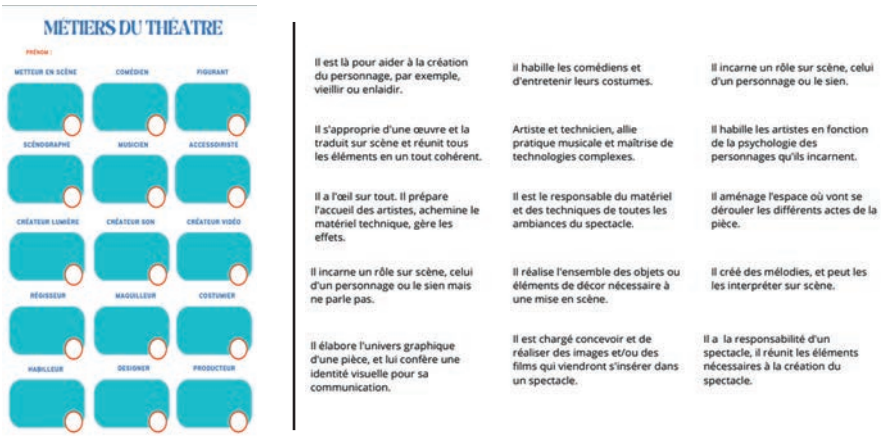
En esta voluntad de crear lazos, de construir en conjunto, emplear y aprender un mismo vocabulario era el primer paso, de ahí que comenzamos con una actividad colectiva de definición de teatro y de identificación de los roles que están implicados en el montaje de una obra.

Para que la definición de teatro no resulte restrictiva y que nos permita explorar referencias de un amplio espectro, tomamos la definición mínima dada por Brook: «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo escenario. Alguien camina por ese espacio vacío mientras otro observa, y eso es todo lo que hace falta para que comience el acto teatral»[9]. Naturalmente, la pregunta que surgió fue: «¿o sea que todo es teatro?». Para algunos esto resultaba liberador, pues ellos también podrían proponer algo en el campo de ese *todo*, y para otros, en cambio, resultó un problema el no tener límites claros para la acción que podían proponer.

8 https://www.theatrelacite.com/biennale-2022/

9 «Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé», en Brook Peter, *L'espace vide* (Le Seuil, 1977), 25.

Una vez acordada la definición mínima de teatro y acordado que el proyecto sería un espacio de desarrollo libre de cada propuesta, pasamos a definir los roles que operan en el montaje de una obra. Para ello utilizamos un juego en el que los estudiantes debían hacer corresponder cada rol con su definición en el menor tiempo posible. Esta fue, además, la ocasión para que cada uno señale cuál de estos roles desea encarnar.



Roles propuestos

1. Director
2. Actor
3. Figurante
4. Escenógrafo
5. Músico
6. Accesorista
7. Creador de iluminación
8. Creador de sonido
9. Creador video
10. Maquillador
11. Diseñador de vestuario
12. Vestuarista
13. Diseñador
14. Productor
15. Director de escena

Definiciones propuestas para ser asociadas[10]

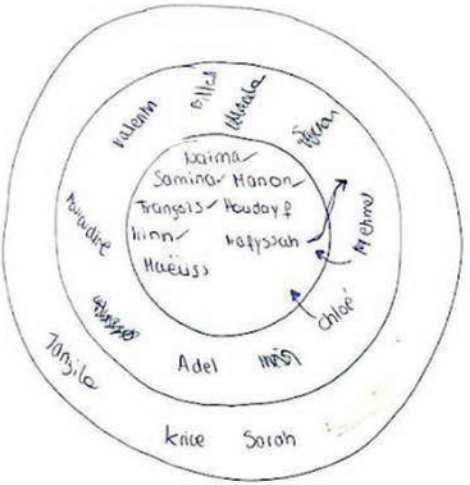
A. Está ahí para ayudar a crear el personaje, por ejemplo, para envejecer o afear.
B. Viste a los actores y da mantenimiento a su vestuario.
C. Interpreta un papel en escena, ya sea el de un personaje o el suyo propio.
D. Hace suya una obra y la traduce a la escena, reuniendo todos los elementos en un todo coherente.
E. Artista y técnico, combina la práctica musical con el dominio de tecnologías complejas.
F. Viste a los artistas según la psicología de los personajes que encarnan.
G. Tiene buen ojo en todo lo que sucede en escena. Se prepara para recibir a los artistas, transporta el material técnico y gestiona los efectos.
H. Es responsable de todos los equipos y técnicas utilizados en el espectáculo.
I. Monta el espacio donde se desarrollarán los diferentes actos de la obra.
J. Representa un papel en escena, el de un personaje o el suyo propio, pero no habla.
K. Crea todos los objetos y decorados necesarios para la obra.
L. Crean melodías para la obra y pueden interpretarlas en escena.
M. Crean el universo gráfico de una obra, y le dan una identidad visual para su comunicación.
N. Diseñan y producen las imágenes y/o videos que se utilizarán en la obra.
O. Es el responsable de la producción de la obra y reúne todos los elementos necesarios para su realización.

10 Para mantener un alineamiento con los dispositivos utilizados por los estudiantes durante el programa, utilizamos la lista de oficios del teatro y sus respectivas definiciones tal como se presentan en el sitio ONISEP, que es el portal web para buscar información para la orientación. De ahí que dicha lista y definiciones no correspondan a la discusión contemporánea sobre el quehacer de las artes vivas, sino que propone más bien a las definiciones tales como son presentadas por los distintos organismos de formación. Ver www.ONISEP.fr

b) Para trabajar hay que estar presentes

Uno de los principales desafíos del proyecto es la poca disponibilidad para el trabajo por parte de los estudiantes, el absentismo es el ingrediente de base para cada proceso. Al ser todos ellos «décrocheurs»[11], es sistemático en su actuar el dejar de asistir a las actividades a las que se han comprometido. Es importante señalar que su *soltar* no tiene relación causal con el nivel de interés que cada uno pueda atribuir a las actividades. En efecto, varios estudiantes que demostraron una motivación muy fuerte al inicio de la obra estuvieron muchas veces ausentes de los ensayos, e incluso de la presentación final.

Teniendo en cuenta que no se puede contar con la presencia de todos, se procedió a establecer un núcleo duro de trabajo, de tal manera que la obra pueda montarse en dos niveles: uno de ellos que funcione si solo el círculo central está presente, y el otro con todos.



Este gráfico muestra la repartición de los estudiantes para constituir el núcleo central. Las flechas fueron colocadas durante la segunda semana de ensayos y muestra el desplazamiento de tres de los estudiantes.

11 Coloco que el ausentismo es sistemático, aunque se puede no establecer una correlación entre los jóvenes que están ausentes y aquellos que sueltan un programa, como lo indica Étienne Douat en su texto, «L'école buissonnière : pour penser l'absentéisme autrement», en La Dispute (2011).

Una vez efectuada esta repartición, se procedió a la distribución de roles según lo que cada uno haya respondido en la actividad uno, manteniendo, al menos, un representante del círculo central en cada equipo.

Otro desafío fue el de gestionar el número de estudiantes. Todos debían trabajar en las mismas horas y en distintos lugares: taller, sala de ensayos, sala de clase. De tal manera que se impuso la opción de generar horarios diarios y personalizados para cada uno. Además de mejorar la organización del grupo, pensamos que el tener un horario individualizado podría jugar un rol favorable en la motivación de cada uno.

mercredi 31 mai

Lieux : Salle de sport / Coco Velten / Salle de classe

Assistants : Naïma

		11-11h40	11h40-12h00	12h00-12h30	12h30-13h00
1	Adel	Atelier Coco / Décor			
2	Billel	Atelier Coco / Décor			
3	Chloé	Exercices collectifs	cave avec Pamela	écriture	validation et mémorisation
4	François	Exercices collectifs	répétition gestes avec Samina	répétition avec Pamela	répétition avec Naïma
5	Houdhayf	Absent			
6	Irinn	Atelier Coco / Décor			
7	Krice	Exercices collectifs	écriture	écriture	validation et mémorisation
8	Maëliss	malade	Atelier Coco / Décor		
9	Manon	Exercices collectifs	écriture	écriture	validation et mémorisation
10	Mehmet	Exercices collectifs	cave avec Pamela	répétition gestes	répét. avec Pamela
11	Nafyssah	Exercices collectifs	cave avec Pamela	écriture	validation et mémorisation
12	Naima	Exercices collectifs	cave avec Pamela	assist. répét. avec Pamela	répétition avec Samina et François
13	Nourdine	Atelier Coco / Décor			
14	Samina	Exercices collectifs	répétition gestes avec François	répétition avec Pamela	répétition avec Naïma
15	Sarah	Atelier Coco / Décor			
16	Tanzila	Exercices collectifs	cave avec Pamela	répétition gestes	répét. avec Pamela
17	Valentin	Exercices collectifs	mémorisation	mémorisation	répétition gestes
18	Wacila	Exercices collectifs	écriture	écriture	validation et mémorisation

jeudi 1 juin

Lieux : Salle de sport / Salle de classe

Assistants : Naïma / Valentin

		11-11h40	11h40-12h00	12h00-12h40	12h40-13h00
1	Adel	Exercices collectifs	Exercices collectifs	répétition Pamela	présentation design / structure pièce
2	Billel	Atelier Arduino			
3	Chloé	Exercices collectifs	Exercices collectifs	design visuel	présentation design / structure pièce
4	François	Exercices collectifs	Exercices collectifs	tableau budget	présentation design / structure pièce
5	Houdhayf	Absent			
6	Irinn	Exercices collectifs	Exercices collectifs	répétition Pamela	présentation design / structure pièce
7	Krice	Absent			
8	Maëliss	Exercices collectifs	Exercices collectifs	design visuel	présentation design / structure pièce
9	Manon	Exercices collectifs	Exercices collectifs	écriture	présentation design / structure pièce
10	Mehmet	Exercices collectifs	Exercices collectifs	Absent	
11	Nafyssah	Exercices collectifs	Exercices collectifs	écriture	présentation design / structure pièce
12	Naima	Exercices collectifs	Exercices collectifs	répétition	présentation design / structure pièce
13	Nourdine	Absent			
14	Samina	Atelier Arduino			
15	Sarah	Atelier Arduino			
16	Tanzila	Exercices collectifs	Exercices collectifs	répétition Pamela	présentation design / structure pièce
17	Valentin	Atelier Arduino			
18	Wacila	Exercices collectifs	Exercices collectifs	écriture	présentation design / structure pièce

vendredi 2 juin

Lieux : Salle de sport / Salle de classe

Assistants : Naïma / Valentin

		11-11h40	11h40-12h00	12h00-12h40	12h40-13h00
1	Adel	Exercices collectifs	Exercices collectifs	scènes	scènes
2	Billel	Exercices collectifs	Exercices collectifs	scènes	scènes
3	Chloé	Exercices collectifs	Exercices collectifs	écriture	validation
4	François	Exercices collectifs	Exercices collectifs	scènes	scènes
5	Houdhayf	Absent			
6	Irinn	Exercices collectifs	Exercices collectifs	mémorisation	scène
7	Krice	Absent			
8	Maëliss	Absent			
9	Manon	Exercices collectifs	Exercices collectifs	écriture	validation
10	Mehmet	Absent			
11	Nafyssah	Exercices collectifs	Exercices collectifs	mémorisation	scène
12	Naima	Exercices collectifs	Exercices collectifs	scène	mémorisation
13	Nourdine	Absent			
14	Samina	Atelier Arduino			
15	Sarah	Atelier Arduino			
16	Tanzila	Exercices collectifs	Exercices collectifs	[illegible]	

Los cuadros de actividades enviados a los estudiantes el día anterior presentaban:

- ejercicio de calentamiento colectivos
- ensayo de textos por escenas
- trabajo individual o en equipos para escritura, diseño del material visual, planificación de presupuesto, memorización de textos
- presentación de la propuesta de diseño y estructura de la obra
- taller de Arduino

En los cuadros se evidencia que en tres días pasamos de un ausente a cinco ausentes y que la estrategia de horarios anticipados no funcionaba como previsto. A partir de ese momento los horarios serían hechos a mano el mismo día según quiénes estén presentes. Además, las sesiones deberían poder realizarse independientemente del número de presentes, para que los que sí estuvieran presentes no se desmotiven. Sin embargo, al mismo tiempo se debía insistir, sin moralizar, en la necesidad de estar presentes, pues al estar ausentes se pone en dificultad al resto.

Pese a todas las estrategias, las excusas para estar ausentes se vuelven cada vez más complejas hasta el punto de llegar al simple «no puedo venir por motivos personales».

Plano 2: La obra

Escritura y ensayos

El proyecto de teatro está pensado para el final del año, pues requiere movilizar todo lo que se ha capitalizado en confianza durante los primeros meses. Los estudiantes con quienes trabajamos han sido profundamente heridos por el sistema educativo y su actitud de desconfianza prima ante todo.

> Sin embargo, la confianza no se reconstruye por decreto. Al contrario, cualquier obligación a confiar, destruye la confianza! La confianza ni siquiera es una realidad que se la pueda tratar directamente, como la luz, que no se puede atrapar ni encerrar, pues hacerlo es eliminarla, oscurecerla. Pero ahí está justamente la misteriosa garantía de la confianza: es extremadamente frágil y esquiva; no se la puede forzar ni manipular pues son formas de destruirla.[12]

Escribir sobre sí mismos es percibido por los estudiantes como un acto íntimo que no tiene lugar de ser en el espacio público que es el aula. Al inicio del año ninguno de ellos aceptaba mostrarme los textos trabajados en la clase para el guion del proyecto de cortometrajes. Sin embargo, una vez que se establece el lazo de confianza, que se deja en claro que no habrá juicio ante lo dicho, en este último ciclo la invitación a la escritura creativa fue aceptada con apertura por la mayoría de la clase. La instrucción fue la de adentrarnos a la escritura de lo real, afirmando la capacidad de nombrar por sí mismos.

Todos redactaron juntos, en hojas blancas en las que escribieron sin parar todo lo que surgía frente a las preguntas planteadas. El trayecto del texto incluiría, entonces, una propuesta colectiva, las preguntas o disparadores de escritura, la redacción individual, y por último el ensamblaje colectivo. Los textos en primera persona serían al final una nueva primera persona que representaría al grupo, la escritura como una proclamación colectiva como nos dice Barthes.

Los momentos de escritura fueron planteados como colectivos, algunos estudiantes desearon escribir en sus casas, en otros tiempos. Pero, por nuestra parte, insistimos en que metodológicamente sea un momento en conjunto, para, de cierta manera, generar un espacio de acompañarnos, de dedicarnos conjuntamente en la escritura colectiva.

Así, el objetivo del que hablamos anteriormente de contribuir en la generación del lazo social se ancla en el ejercicio de la escritura colectiva. En la práctica de sintetizar las palabras individuales en una enunciación común.

12 José Murillo, *Confianza lúcida* (Chile: UQbar, 2012), 27.

«¿Pero cómo escribir bien?», preguntó uno de los estudiantes. «No se trata de escribir bien, sino de escribir, nada más», insistí yo. Nuestro interés pedagógico es el de invitar a una escritura que presenta la realidad tal cual ellos mismos son capaces de nombrarla.

Los textos que resultaron de los distintos ejercicios tenían una estructura bastante entrecortada. Las frases cortas, seguidas unas a otras sin necesaria conexión. Frases que no contaban, sino que, más bien, «constataban». Esta forma de sintaxis nos hace pensar en lo que Cristina Rivera afirma en relación con los contextos y las tecnologías de la escritura, en relación con la sintaxis que implica el *textear* en el celular.

Con los textos que surgieron de todos los ejercicios, seleccionamos algunas partes y las organizamos en distintas escenas para crear un texto final. El trabajo de escritura del texto final se aparenta a la «media escritura» de la que habla Hélène Cisoux, quien se encargó de forma pionera en Francia de organizar la escritura colectiva en el seno del Théâtre du Soleil. En efecto, se trata de recoger la palabra de cada uno de los participantes, de forma lo más horizontal posible, para darle una coherencia general que sea capaz de crear una unidad de palabra poética a ser puesta en escena.[13]

El texto se organizó en tres partes, la primera con las visiones y los juicios sobre lo que es la vida real para los adultos[14]; la segunda con la afirmación de la multiplicidad de vidas posibles, tomando como ejemplo la vida que los padres viven en sus pueblos de origen y en Francia; y la última con la exposición de lo que los estudiantes definen como una vida bella. Ejemplos de textos finales:

> Para mí, la vida es como un tren: gente que sube, gente que baja, gente que conozco y gente que se va.

13 Las escenas individuales fueron atribuidas a quienes eran más susceptibles de estar ausentes y las mismas fueron pensadas de tal manera que se las pudiera retirar sin afectar a la dramaturgia general.

14 En esta primera parte pudimos contar con la participación de algunas madres de familia que aceptaron ser grabadas diciendo las frases repetitivas que dicen a sus hijos sobre la vida. Ese archivo sonoro fue colocado al inicio de la obra. Ver código QR del archivo audiovisual al final del documento.

Hay momentos en que todo se nos aclara, sabemos lo que hacemos, entendemos por qué lo hacemos, sabemos adónde vamos.

Pero otras veces son solo sombras, no se ve nada con sentido y en ausencia de luz todo se distorsiona.

*

François: La vida real se ve a través de nuestros medios. El trabajo que hacemos, el dinero que ganamos, la gente que conocemos. Si no tienes todo eso, no puedes hablar de *vida real*.

Samina: ¿Así que un desempleado, pobre y solitario, no tiene vida?

François: No.

Samina: No estoy de acuerdo.

François: Eres demasiado joven para entenderlo (Samina mira al suelo).
Mírame cuando te hablo.

*

Irinn: Yo me quedo aquí por ti, aunque quiera volver, me quedo por ti. Estoy esperando a que te establezcas, que tengas una casa, un trabajo, que te cases, entonces podré irme en paz.

Samina: No lo entiendo, sé que tienes muchas ganas de volver a casa, en el pueblo tienes menos preocupaciones, te tomas la vida como viene, realmente siento que tu vida es mejor allí. Incluso puede que encuentres a papá.

¿Qué hacías en tu pueblo?

Irinn: era profesora

Samina: ¿y aquí?

Irinn: empleada doméstica

Houdhayf : ¿Y tú?

François: Yo era sastre

Houdhayf: ¿Y aquí?

François: Trabajo de noche, en una central de taxis.

Houdhayf: ¿Es complicado?

François: Lo complicado es el juicio de los demás.

Los textos fueron trabajados a mano sobre páginas blancas que a su vez sirvieron como material central de la obra. Toda la escenografía se armó con ellas; las hojas escritas eran la materialización del trabajo que habían venido haciendo los estudiantes. De hecho, una de ellas afirmó: «No importa que el público no alcance a leer, nosotros sabemos que esas palabras son nuestras y nos van a acompañar en escena». Utilizar los textos como materia física nos permitiría intervenir a cada hoja y darle un nuevo significado, pues pasaría de ser soporte de lo íntimo a ser parte de la acción y, por lo tanto, pasaría a pertenecer a la mirada del público que se encargaría de darle sentido. El carácter estético que adoptaría el papel en escena requeriría de una particular percepción del espectador.[15]

Para el desarrollo del montaje, todos los estudiantes participaron en la escritura del texto y en la elección de referencias visuales. Trece estudiantes decidieron estar en escena y tres prefirieron estar del lado técnico.

En 40 horas de trabajo en total, incluidos ensayos generales y presentaciones, poco es lo que se pudo hacer en cuanto a la interpretación. Privilegiamos dos aspectos: la postura corporal y el trabajo sobre la intención de cada texto.

15 B. Blackhall, «La dimensión dramática de los objetos», *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º 31 (2017): 92-95, http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/637_libro.pdf

La condición fue que los estudiantes podían elegir no actuar, pero todos tenían que participar de los ensayos, calentamientos y el trabajo de voz.

De tal manera que cada estudiante, por primera vez, pudo experimentar los calentamientos y los ejercicios de expresión corporal[16], que, mezclados con ejercicios de interpretación de textos, los familiarizó con la vivencia de un cuerpo en escena.

Resultados

Durante tres semanas, de manera paralela, mientras algunos ensayaban otros construían los soportes de la escenografía en un taller de carpintería; unos compraban los vestuarios y otros seguían un taller de animación en Arduino para animar los objetos en escena. También estaban quienes diseñaban los afiches y los *flyers*.

Poco a poco, la motivación y el compromiso fueron aumentando y cada vez hubo menos ausentes. Los mismos jóvenes que protestaban durante el año para irse a las 16:00 en punto comenzaron a quedarse hasta las 18:00 para seguir trabajando en la escenografía o los textos. De a poco las interacciones en el grupo de WhatsApp se volvieron más seguidas y animadas por ellos mismos con notas para no olvidar la hora de ensayo, para comprar lo que faltase, para coordinar el lugar de encuentro, etc.

16 Los entrenamientos colectivos fueron calentamientos corporales que combinan series de movimientos de yoga y Feldenkreis. Al momento de generar las secuencias físicas, pusimos el acento en la noción de ritmo y de extensión de movimientos tal como los expone la técnica de Anne Bogart en su texto The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition.

Preparación de escenografía e intervención de objetos con papel.

Preparación de cables para los objetos animados.

En el teatro tuvimos tres días de residencia para los ensayos generales y ensayos técnicos. Finalmente, los tres estudiantes que habían decidido ser parte del equipo técnico para esquivar la actuación y los ensayos, se vieron enfrentados a la dificultad del montaje técnico y, entre la tensión y el entendimiento de la responsabilidad, los tres supieron responder más allá de las expectativas.

Los estudiantes asistieron a los ensayos a las horas indicadas y su trabajo fue muy comprometido y disciplinado. Por primera vez en el año escolar presenciamos un nivel de entrega y de compromiso único. Fue muy interesante, además, ver cómo evolucionó su interacción con el personal del teatro. De un primer día en que llegaron tímidamente hasta el último en que ocuparon el espacio con mucha confianza e interactuaron libremente con todo el personal.

El compromiso con el proyecto se manifestó incluso en aquellos estudiantes que fueron más difíciles de motivar. Así, por ejemplo, el día de la primera función, una de las estudiantes canceló dos horas antes, pues en su barrio hubo una balacera y su madre no la dejaba salir. Sin más, una compañera, aquella que durante todo el año colocaba solo negativas para trabajar, se propuso para reemplazarla y a último minuto aprendió la escena. Al día siguiente, reconociendo la importancia del

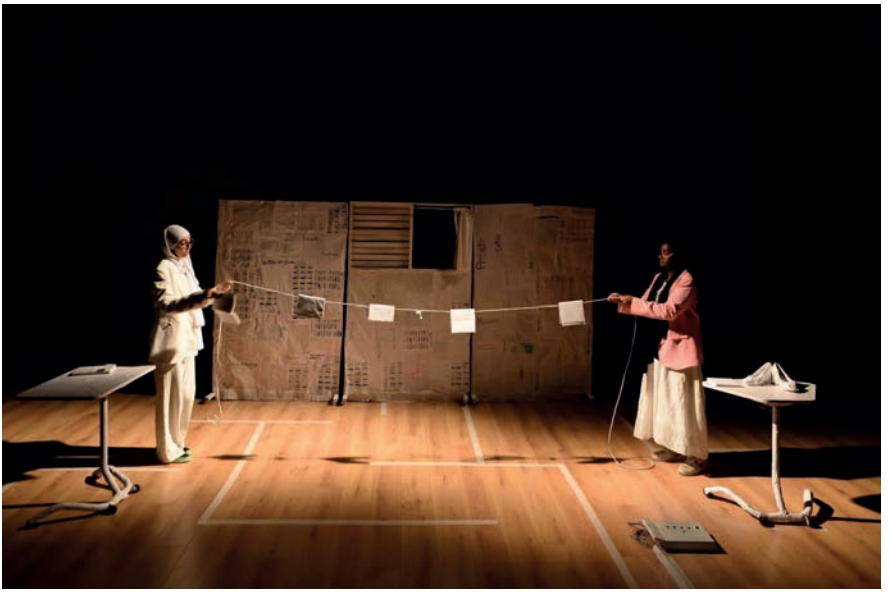
trabajo colectivo, quien efectuó el reemplazo propuso voluntariamente ceder de nuevo el papel a la estudiante que no pudo asistir.

La primera función fue bastante buena, ningún error técnico mayor ni de actuación. El público, compuesto en su mayoría por profesionales del campo educativo-social y por profesionales del teatro, fue muy receptivo y elogioso con el trabajo. Los jóvenes, con mucha emoción, recibieron los aplausos de pie y salieron orgullosos y tranquilos.

Hacemos énfasis en el orgullo expresado por los estudiantes, porque uno de los temores principales era no poder cumplir la promesa inicial de no hacerles pasar vergüenza. Refiriéndonos de nuevo a Marina Garcés, las escuelas son lugares donde es posible avergonzar al otro y «precisamente por ello también son los espacios donde trabajar para evitar esta posibilidad se convierte en un compromiso ético y político que está en la base de cualquier invitación al aprendizaje»[17].

Aquí se adjuntan algunas de las fotografías tomadas la primera noche. Para valorar aún más su esfuerzo, organizamos una sesión de fotos con un fotógrafo[18] que supo ponerlos en confianza y, así, los mismos jóvenes, que durante el año volteaban el rostro para cada registro, posaron muy disponibles durante la hora y media de sesión.

17 Garcés, Escuela…, 36.
18 Créditos fotográficos: Olivier Bernard.



En este código QR se puede escuchar una muestra del archivo sonoro del inicio de la obra:

La mañana siguiente, todos asistieron puntuales, y, contrariamente a lo que pensamos, todos estuvieron motivados por volver a ensayar.

Al inicio de la sesión de trabajo tomamos media hora para analizar lo que les marcó de la primera función. Aquí algunas de las frases recogidas:

- No podía creer que nos estaban aplaudiendo.
- Los aplausos no paraban, entonces entendí que no eran solo por compromiso.
- Es la primera vez en la vida que me felicitan.
- Nunca me imaginé que podía estar tan tranquila frente a tanta gente.
- Lo que más me gustó es que estuvimos todos juntos y nadie falló, cada uno sabía lo que debía hacer.

La segunda función fue muy distinta a la primera porque el público era distinto. Esta vez eran las familias y decir frente a ellas lo que habían escrito tenía otro peso. Los jóvenes estuvieron más nerviosos, pero a la vez firmes al afirmar lo que no habían dicho antes. El público se concentró menos en la obra en general para dedicarse a ver a su hijo/a, a su hermano/a, los teléfonos celulares tomaban fotos y grababan, los aplausos fueron más cortos, pero no por eso menos emotivos.

Anotaciones finales

Los objetivos pedagógicos planteados se cumplieron con el proyecto. Seguramente lo más importante fue haber llegado a un resultado del que cada uno pudo sentirse orgulloso, esto en un contexto en el que los estudiantes han estado convencidos durante años no solo de que ellos no son capaces de crear, sino, además, de que cualquier cosa que resulte de su accionar no tiene ningún valor.

En la metodología pedagógica por proyectos es indispensable separar la exigencia frente a la obra del reconocimiento de lo logrado en el proceso. La obra como tal, si es analizada fuera del contexto de

aprendizaje, tiene muchas fallas. La principal es, sin duda, la sobrecarga de elementos y de dispositivos. En efecto, la ansiedad de que quizá la escena anterior o la siguiente no estarían por ausencia de los estudiantes, determinó la creación de cada escena como si fuera independiente, y de ahí que una vez que se juntaron todas las escenas se generó una sobrecarga.

Por otro lado, la vivencia del proceso para los jóvenes resultó positiva. Ganaron confianza en ellos mismos, supieron comprometerse en el trabajo colaborativo y, sobre todo, se enfrentaron a la realidad de que generar espacios para expresar su voz es posible.

El procedimiento teatral permitió cuestionar temas centrales para su cotidiano, repensar lo que es para ellos un proyecto de vida, cuestionar sus orígenes y su sentido de pertenencia. Su libertad se jugó en la manera de visibilizar la relación entre su grupo de estudiantes y la representación cultural sobre la «verdadera vida» a la que se enfrentan.[19]

Los estudiantes pudieron encontrar en el proceso creativo una oportunidad para pensar juntos sobre los temas que los definen para poner en palabras e imágenes las cuestiones relativas a su identidad que las tenían guardadas en el ámbito de lo privado. Y esta apertura para hacer en colectivo, para poder imaginar juntos un mismo discurso, un mismo recorrido escénico, significó, a su vez, un entrenamiento para la construcción del lazo social.

Así, podríamos afirmar que la experiencia de este procedimiento escénico fue un detonador del reconocimiento de la pertenencia a un colectivo y de la capacidad individual de crear con otros. Para la mayoría de los estudiantes que se autodefinían al inicio del año como «décrocheurs», este ejercicio fue una prueba y un entrenamiento para su anclaje en el accionar colectivo.

19 Jöelle Sask, *Art et démocratie. Les peuples de l'art* (Ediciones PUF, 2003), 143.

Bibliografía

Blackhall, B. «La dimensión dramática de los objetos». *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, n.º 31 (2017): 92-95. http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/637_libro.pdf

Bogart, Anne y Tina Landau. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. 2004.

Brook, Peter. *L'espace vide*. Le Seuil, 1977.

Douat, Étienne. «L'école buissonnière: pour penser l'absentéisme autrement». En *La Dispute*. 2011.

Garcés, Marina. Escuela de aprendices. Editorial Galaxia Gutenberg, 2020.

«La Biennale des écritures du réel?». Thetre la Cité, https://www.theatrelacite.com/biennale-2022/

Mahyeux, Dominique. «Le jeu, le groupe, la scène... : prise de risques et/ou planche(s) de salut? Un dispositif de médiation théâtrale pour adolescents et jeunes adultes». *Revista Media(c)tions culturelles*, n.º 97 (2008).

Murillo, José. Confianza lúcida. Chile: UQbar, 2012.

Sask, Jöelle. *Art et démocratie. Les peuples de l'art*. Ediciones PUF, 2003.

Onisep, www.ONISEP.fr

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Justicia poética
Una aproximación

Rubén Ortiz
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli, CITRU (México)
rubgomer@gmail.com

«Aprendiendo a poner el cuerpo, aprendí a salir de la esfera de la representación para entrar en el espacio del compromiso. La esfera de la representación funciona sobre la base del reconocimiento y, por tanto, de la identidad. El espacio del compromiso sólo depende, en cambio, de nuestra capacidad de afectar y de dejarnos afectar sin rompernos por el camino».

Marina Garcés

Banner del *Museo por venir Itinerante*.

Recibido: 20 de julio 2023/ Aceptado 26 de agosto de 2023

Resumen

Este ensayo intenta generar una herramienta para pensar ciertas piezas que acompañan procesos de restitución. En ciertas prácticas artísticas en territorio, quizá sea posible generar gestos —vocablo teatral por excelencia— que fueran un cierto modo de justicia poética. Dicho de otra manera, un encuentro a escala 1:1, donde ambas partes se muestran vulnerables —esto es afectan y son afectadas—, tal vez podría generar cierto tipo de restitución, ya sea a través de la puesta en común de la memoria; de la generación de alguna catarsis —menos espectacular que la aristotélica—; o de la compartición y escucha de deseos mutuos.

Palabras clave: Justicia, Escala, Territorio, Trágico, Teatro y Escucha.

Abstract

This essay attempts to generate a tool to think about certain pieces that accompany restitution processes. In certain artistic practices in the territory, it may be possible to generate gestures - a theatrical word par excellence - that were a certain mode of poetic justice. In other words, an encounter on a 1:1 scale where both parties are vulnerable - that is, they affect and are affected - could perhaps generate a certain type of restitution either through the sharing of memory; of the generation of some catharsis -less spectacular than the Aristotelian one-; or the sharing and listening of mutual desires

Keywords: Justice, Scale, Territory, Tragic, Theater and Listening.

El Museo por venir

A finales de 2020, el director teatral ecuatoriano Santiago Roldós y yo tuvimos una conversación por Zoom. En ella, Santiago me invitaba a dirigir la primera parte de su proyecto «Materiales para llevar a escena el juicio de la muerte de Jaime Roldós, Martha Bucaram y su comitiva».

Como se sabe, el 24 de mayo de 1981, el avión donde viajaban el entonces presidente ecuatoriano Jaime Roldós, su esposa Martha Bucaram y el equipo de abordo, se estrelló en la población de Celica, provincia de Loja. Roldós había llegado al poder luego de varios años de gobierno castrense y su respaldo popular era inmenso. De allí que su muerte fuera recibida con gran dolor entre las clases populares y que, hasta el día de hoy, una gran mayoría de ellas recuerde al presidente de manera emotiva y con cierta nostalgia. Es cierto que incluso la maquinaria oficial y el imaginario popular han compuesto una memoria, entre otras formas, bajo la nominación de calles, escuelas y colonias. Y también es cierto que, a su muerte, sus dos hijas y su hijo han portado un valor sentimental en el imaginario social del Ecuador. Apenas es posible sostener la mirada a las imágenes de archivo en las que el pequeño Santiago aparece en la Catedral de Guayaquil entre los féretros de sus padres, y esa imagen ha tenido una deriva en el imaginario popular ecuatoriano: la del pequeño huérfano heredero al trono dejado por el padre ausente. Hamlet en los Andes.

Pues bien, Santiago Roldós es ahora un importante director escénico latinoamericano, miembro del colectivo Muégano Teatro con sede en Guayaquil y, a mediados de los noventa —junto con el director de El Teatrito de Mérida, Ricardo Andrade Jardí—, estudiamos la carrera de Dirección de Escena en el Foro Teatro Contemporáneo con Luidwik Margules, en la Ciudad de México. Todo esto es importante decirlo, porque da cuenta del espectro afectivo del trabajo que involucra no solo la intimidad del equipo y el asunto a elaborar, sino también la dimensión social de este.

Así, la invitación que Santiago me hacía pretendía darle un extrañamiento brechtiano a la metodología del colectivo escénico Muégano. Hasta ahora, sus puestas en escena abrevaban principalmente de

dos fuentes: por una parte, la tradición estético política de los colectivos teatrales latinoamericanos que Santiago recogió a través de la tutoría de Arístides Vargas. Y, por otra parte, procedimientos de dramaturgia y puesta en escena con recursos posdramáticos, que provienen de una intensa reflexión sobre la obra de Brecht y sus derivas, especialmente la de Heiner Müller.

Hay, sin embargo, una tercera línea que afecta sobre todo a la dramaturgia: Santiago pertenece a una de las familias de más juego político en el Ecuador, de las que él y sus hermanas sufrieron una doble traición, primero sobre la figura de su padre cuando el viejo Assad Bucaram le quitara el apoyo político a Jaime apenas ganadas las elecciones, dejándolo a merced de las pugnas políticas nacionales e internacionales; y segundo, años después, cuando el tío Abdalá Bucaram formó el Frente Roldosista para encaramarse en la presidencia nacional, monopolizando e instrumentalizando a su favor el papel de víctima de la muerte de Roldós y dejando en el desamparo a los hijos de este. De esta manera, la discusión y crítica de la *realpoltik* ecuatoriana ha sido el bajo continuo de las obras de Muégano.

Entonces, como decía, al buscarme Santiago intentaba obtener una mirada distanciada para plantear mejor la obra de su vida (en los varios sentidos de esta expresión). Durante la conversación referida al principio, Santiago me dijo que había calles y escuelas con el nombre de su madre, e incluso de él mismo. De inmediato le propuse imaginar qué pasaría si él fuera a esas escuelas y calles y preguntara a las personas simplemente qué recuerdan de Jaime Roldós y cómo miran el presente del país. Y dejé una pregunta volando en el aire: ¿no habría en ese acto de encuentro una posibilidad de tejer una justicia *otra*? Una justicia que las grandes instituciones estatales no han otorgado y quién sabe si otorgarán, pues la investigación del incidente de 1981 se cerró en ocho días, descartando la participación del ejército y, por supuesto, como una más de las aplicaciones del Plan Cóndor. ¿Sería posible, en el mejor sentido, hacer justicia por propia mano? ¿Y este hacer otra justicia no pasaría primordialmente por poner a escala 1:1 tanto los conceptos de política como de teatro? ¿Qué pasaría si comenzáramos por esta revisión?

En mi mirada, para delinear esa justicia era indispensable un desvío: dejar de imaginarnos bajo el paradigma del gobernar para empezar a pensarnos en el paradigma del *habitar*. Conceptos que Amador Fernández Savater revisa en su libro *Habitar y gobernar* y sobre el cual la investigadora de movimientos migrantes, Amarela Varela, y yo habíamos organizado un seminario con el autor, evento al que Santiago y la actriz Pilar Aranda (la otra base constituyente de Muégano Teatro) habían asistido.

El desvío requería contundencia, así que planteé como inicio del trabajo un seminario bajo una perspectiva completamente materialista: antes que una muerte política, el acontecimiento había sido el encuentro *solamente* entre un avión y una piedra. Revisaríamos entonces, el concepto de «accidente» y «velocidad de aceleración» de Paul Virilio y veríamos a dónde nos podía llevar. Se acordó, entonces, como primer trabajo colectivo, llevar a cabo este seminario en el que revisaríamos, por una parte, algunas lecturas sobre la política bajo el paradigma del habitar y, por otra, prácticas artísticas a escala 1:1. El seminario se llamaría lacónicamente «El avión y la piedra» y sería coordinado por mí, con la presencia de los integrantes de Muégano Teatro, Ricardo Andrade Jardí y posibles colaboradores del proyecto.

Así, aunque todavía no acuñábamos el término «justicia poética», intuimos que para imaginar una justicia *otra* había que transformar la escala de nuestro pensar. Y en la mente seguía vigente la primera acción: Santiago encontrándose con la gente en las calles.

¿Sería entonces este *gesto* —vocablo teatral por excelencia— un cierto modo de *justicia poética*? Un encuentro a escala 1:1 donde ambas partes se muestran vulnerables —esto es, afectan y son afectadas— ¿podría generar cierto tipo de restitución ya sea a través de la puesta en común de la memoria; de la generación de alguna catarsis —menos espectacular que la aristotélica—; o de la compartición y escucha de deseos mutuos?

Esta intuición, es importante decirlo, se fue transformando conforme pasaron los meses de trabajo y se incorporó el resto del equipo

de trabajo. El proceso hizo que aquellas primeras acciones imaginadas se conviertan en *dispositivos de con/tacto* más elaborados y complejos, como el que se activó el 24 de mayo en el monumento a Jaime Roldós y Martha Bucaram en Guayaquil bajo el nombre de *#40AñosDe*; y como el que se activó durante tres semanas del mes de octubre en los alrededores del Espacio Muégano, en la misma ciudad, bajo el nombre de *Museo por venir*; y, asimismo, como en varias localidades de la provincia sureña de Loja con el *Museo por venir Itinerante*.

#40 Años de, de Muégano Teatro, monumento a Jaime Roldós y Martha Bucaram, Guayaquil, 24 de marzo de 2021.

Itinerancias

Así, el 7 de septiembre de 2021, Ricardo Andrade Jardí y yo llegamos a Guayaquil. Apenas al otro día de nuestra llegada, tuvimos un encuentro con los vecinos del callejón Magallanes, donde se encuentra Muégano Teatro. Durante las sesiones de seminario, habíamos llegado a la conclusión de que una de las primeras actividades a realizar era encontrarse con la comunidad barrial de los alrededores del teatro; incorporarlos a la vida de este era asunto obligado en un trabajo sobre el paradigma del *habitar*. Así, nuestro encuentro consistió en la elaboración de pancartas con frases aportadas por los vecinos mismos; pancartas que luego serían exhibidas en sus balcones. La sesión resultó entrañable, pues el taller de pancartas se convirtió en una comilona (en la cual Santiago había hecho la comida y generaba un gesto de hospitalidad a sus conciudadanos) que devino baile. Las y los vecinos, compartieron anécdotas, álbumes de fotos familiares e, incluso, otras personas llegaron y platicaron con nosotros acerca de sus memorias de Jaime Roldós, sorprendidas de que Santiago estuviera en el centro de este acontecimiento.

Los siguientes dos días fueron de planeación de trabajo del *Museo por venir* que tendríamos que dejar en preproducción, pues a los dos días salimos hacia la provincia de Loja como parte del *Museo por venir Itinerante*. Este trayecto, diseñado por Santiago, incluyó tres poblaciones: Zapotillo, en la frontera con Perú, a donde se dirigía originalmente el avión de Roldós; Celica, población en la que se encuentra el cerro de Huayrapungo, donde se estrelló el avión y, finalmente, el pueblo de Saraguro, de población principalmente kichwa, donde nos encontraríamos con el líder Lucio Macas.

El *Museo Itinerante* tenía como objetivo exhibir en cada población el documental *La muerte de Jaime Roldós*, desplegar el *Cordel de la memoria* (un sencillo tendedero que invitaba a la gente a sumar su historia con la imagen de Roldós y sus deseos sobre el futuro del país), así como entablar conversaciones con la gente. En la caravana íbamos 15 personas: el equipo del *Museo* (artistas escénicos y visuales), así como Ma-

nolo Sarmiento, director de *La muerte de Jaime Roldós*, y Martha Roldós, hermana de Santiago y figura política de relevancia en el Ecuador.

Cada estancia tuvo particularidades de las cuales solo rescataré el diálogo de Santiago con una mujer mayor en Zapotillo, quien lo sentó en el porche de su casa para contarle cómo el pueblo se había reunido en el estadio para esperar la llegada de Roldós, la larga espera que culminó en duelo al enterarse del accidente y el viaje —días después— a Guayaquil a las exequias. Asimismo, mencionaré la recepción de la película en el jardín principal, que motivó la frase «después de 40 años, Roldós al fin llegó a Zapotillo». En Celica, fue relevante el acompañamiento de la defensora de derechos humanos Cristina Burneo, así como de Álvaro Rodríguez y Diego Subía, hijos de militares muertos en «accidentes» aéreos, el primero un año antes de la tragedia y Diego como hijo del general piloto del avión a quien oficialmente se le achacó la responsabilidad por el «accidente». Diego se había unido a esta parte del viaje como asunto personal para cerrar el ciclo «y no volver a hablar nunca más del asunto». Así, la comitiva del *Museo* subimos al cerro de Hayrapungo, donde los cuatro huérfanos tuvieron un momento de duelo conjunto. Pero, asimismo, por dichos de la gente del pueblo que nos localizó, y por testimonio de David, supimos de la manera en que la escena del accidente fue barrida de inmediato, cómo se silenció a algunos habitantes de la zona y, finalmente, de la existencia de más de 100 huérfanos de militares muertos en otros «accidentes» relacionados con la investigación o la cercanía con el suceso de Huayrapungo. Tengo que sumar a estas presencias la de las niñas y niños de una compañía de teatro comunitaria local que, al enterarse de la próxima llegada del *Museo*, prepararon una escenificación del último discurso de Jaime Roldós, cuyas palabras finales son casi un mantra en Ecuador: «Este Ecuador amazónico por siempre y para siempre. ¡Viva la patria!». Pues bien, cuando las niñas y niños llegaron a saludar a Santiago, él y Pilar Aranda les ofrecieron una sesión de entrenamiento. Va a ser difícil sacar de la memoria ver al hijo de Jaime Roldós dando una sesión de *chi-kung* a niñas y niños en la plaza central de Celica.

Sesión de *chi-kung* con niñas y niños del taller de teatro de Celica.

El *Museo Itinerante* en Zapotillo.

El *Museo Itinerante* en Celica.

Martha Roldós, Alvaro Rodríguez, Diego Subía y Santiago Roldós en Huayrapungo.

El *Museo Itinerante* en Gera.

Finalmente, en la comunidad de Gera, cercana a Saraguro, hubo un encuentro con líderes kichwas, así como una ceremonia ritual (con *taita* Panchito como oficiante en el papel de El Trompetero, antiguo personaje ritual kichwa). Durante el encuentro previo a la transmisión del documental, Luis Macas habló de su encuentro con Roldós, quien les propuso a las comunidades originarias coordinar la implementación de la educación bilingüe en el país, que fue un factor de equilibrio social para esas comunidades durante muchos años. Asimismo, el *Cordel de la memoria* recibió numerosos testimonios de la relación entre el imaginario de Roldós y las luchas comunitarias.

El *Museo*

Al regreso del viaje, procedimos a la instalación del *Museo* en la sede de Muégano Teatro. El *Museo* estuvo edificado en dos ejes: en el eje espacial se encontraba la «Galería del barrio», que consistía en los carteles que los vecinos dispusieron en sus balcones, enmarcando la entrada al callejón; y que remataba en el muro exterior del teatro, donde se exhibían fotografías de los álbumes personales de los vecinos y de nosotros mismos.

En el pasillo de entrada al teatro se encontraba el «Pasillo de las chingaderitas», una exhibición de objetos, audios y video de la vida de la gente de una cuadra de la calle Clemente Ballén del centro de Guayaquil. Fue en esta calle donde vivió la familia Roldós y la sede del partido La Fuerza del Cambio, donde las imágenes de archivo muestran a Roldós festejando la victoria electoral de 1979. Este trabajo intentaba mostrar cómo un espacio que había concretado la fuerza del cambio político era ahora el lugar del fetichismo de la mercancía. El trabajo de campo consistió en entrevistas con los vecinos sobre su presente y, también, sobre sus memorias y fantasías al respecto de Jaime Roldós. No es menor cosa mencionar que, habiendo sido su casa de infancia, para Santiago este trabajo de campo tuvo mayor intensidad, así como también para la gente a la que entrevistó.

El tercer espacio fue la «Cápsula de la memoria», constituida por un par de instalaciones sensoriales —la primera visual y la segunda auditiva— realizadas con material de archivo. Las imágenes no solo evocaban la victoria electoral de Roldós, sino también la figura de Martha Bucaram como igual en conocimiento, sagacidad y generosidad que Jaime. El espacio auditivo era un pequeño interior oscuro que subrayaba el *shock* de las esperanzas enfrentadas a la catástrofe.

Finalmente, el espacio teatral había sido convertido en una instalación el Teatro Factoría, homenaje a los productivismos soviéticos. La Factoría, a su vez, tenía diversos espacios: una mesa de trabajo, donde el equipo seguía teniendo sus reuniones y comidas; el «Rincón de la hueva», un sillón para, precisamente, procrastinar sin culpa; una pequeña biblioteca con libros que problematizaban el contexto de Roldós (algunos incluso fueron suyos), libros aportados por nosotros y una pequeña sección infantil. Asimismo, se incluyó el *Cordel de la memoria* que fue aumentando su acervo con el tiempo.

El segundo eje del *Museo* era un eje en el tiempo. Durante los 14 días que el *Museo* estuvo abierto, se programaron distintas actividades: un ciclo de películas del realizador chileno Patricio Guzmán, talleres, lecturas *performáticas* de los archivos de la (no) investigación del caso, *performances*, así como un homenaje bailable que —parafraseando el movimiento chileno de la cueca sola— se hizo en honor de las personas migrantes. El *Museo* cerró con una ofrenda mexicana de Día de Muertos.

Dejo unas líneas de la bitácora que da cuenta de la temperatura de los encuentros durante esos días:

Día 21
29.10.21

¿Podría ser todo esto un poema? Me pregunto mientras la gente baila. Baila un danzón, una cumbia, un merengue, son bailes dedicados a las personas migrantes y a las madres rastreadoras. Oímos las voces iluminadoras de Cristina Burneo y Amarela Varela, o los poemas de las chicas tan jóvenes y brillantes. Todo en este homenaje bailable que es evidente cuánto ha tocado a Pilar y a Gaby y a Myriam que lo han organizado.

¿Podría una conversación ser un poema? Pensaba antes, cuando nos reunimos a hacer la caja de preguntas sobre el museo, para intentar activar las respuestas en conjunto.

Pero también me lo preguntaba antes de eso, durante el *scroll* de la memoria mientras pasaban los memes referidos a Jaime o el álbum de fotos de archivos públicos y privados sobre Martha y Jaime que Santiago comentaba junto con los invitados.

Finalmente, para rematar la noche, una compañera venezolana invitada a presentar su «emprendimiento» —a poner su changarrito— en el evento nos lee el poema que fue escribiendo mientras oía y veía los testimonios y los bailes.

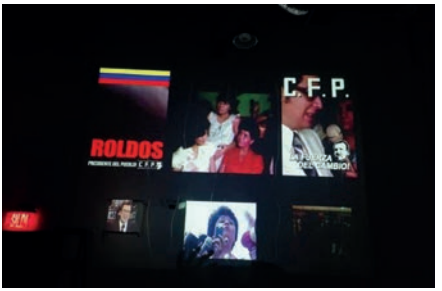
Allí tuvimos en cuerpo y alma la experiencia del exilio, pero también de la hospitalidad.

Así compusimos nuestro poema hoy, el antepenúltimo día del museo.

(Ortiz, *Bitácora del Museo por Venir*)

MPV, Galería del barrio.


MPV, Pasillo de las chingaderitas.



MPV, Cápsula de la memoria 1.


MPV, Teatro Factoría.

MPV, carteles de actividades.

Hay, como se puede inteligir, muchas cosas que subrayar acerca del *Museo*, tanto en su faceta estable como la itinerante, y muchas de ellas están desarrolladas en la bitácora que fui llevando día con día (Ortiz, *Bitácora del Museo por Venir*). Pero lo que queda por dejar constancia aquí es que, desde el diseño del *Museo*, se pensó en el papel que tendríamos como compañía durante todo el trayecto. Todos seríamos guías del *Museo* y portamos durante todas y cada una de las etapas unos chalecos que nos identificaban como tales. El pequeño detalle era, sin embargo, fundamental, pues se trataba de *insertar una ficción*: esto es un museo y nosotros somos *guías* y ustedes *visitantes*, porque la pieza se hace en el *entre*, entre los objetos que disponíamos para evocar un espacio otro y la memoria que fuéramos capaces de hacer surgir en cada persona. Pero, aún más, retomando ciertos principios juglarescos, en cuanto alguien nos daba un relato, ese relato debía ser archivado en nuestra memoria para contarlo, en la ocasión precisa, a los visitantes por venir. Éramos actores/detonadores/archivo.[1]

1 Era claro que Santiago, por otra parte, se encontraba dividido en dos: una parte —llamémosla molar— en la que era una figura (La figura) detonante de cierto tipo de interacciones por su valor en el imaginario ciudadano (y aquí no hay hipérbole posible: la mayoría de la gente lo reconocía) y una parte, llamémosle minoritaria, en la que era parte de una trouppe de artistas, obligado por sus compromisos estéticos.

Teatro, justicia y lo trágico

Aunque esta aproximación al concepto de *justicia poética* maduró como tal en el proceso del *Museo por venir*, me parece que hay otras piezas de artes vivas que se han acercado a lo que aquí se entiende. Tenemos, por ejemplo, una pieza precursora como el laboratorio social encarnado en el Proyecto C´undua, de Mapa Teatro, o también *El despalzamiento de La Moneda*, de FFF, dirigido por Roger Bernat, del que nos hemos ocupado antes (Ortiz 2022); asimismo, en otras ocasiones hemos analizado también *El museo precario de Albinet* y *El monumento a Gramsci*, del escultor Thomas Hirschorn, así como *Úumbal*, de Mariana Arteaga y podemos añadir en el presente inmediato las *Cartas sonoras para cuerpos celestes*, de Isabel Toledo y Aristeo Mora que ofrecían, desde el arte, un espacio de duelo colectivo durante la pandemia, estas últimas tres prácticas realizadas en México.

En los registros que tenemos de las piezas mismas, podemos observar la implicación en el proceso de las personas del barrio, comunidad o ciudad y la manera en que su presencia y testimonio dan cuenta de cómo opera la justicia poética en cada caso. Al tomar el espacio, la palabra y la escucha, así como de socializar las inquietudes, cada cuerpo *puesto en común* obliga a acuñar un *nuevo valor* al acontecimiento marcado por la injusticia, al margen de las validaciones institucionales.

Sabemos también que los acontecimientos teatrales han funcionado como espacios de debate sobre asuntos de primera importancia en diversas sociedades; y que, desde la *Antígona*, de Sófocles, hasta *Please Continue*, de Roger Bernat, que trae *Hamlet* como caso jurídico al presente, la justicia es una inquietud recurrente. Sabemos también que el derecho, campo al que se subsume la justicia, es el fundamento de la forma-Estado. En unas conferencias dictadas en Lovaina en 1981, acerca del lugar de la confesión en la justicia, Michel Foucault incluso apunta más lejos:

> Me parece que podría ser interesante estudiar todo el teatro, toda la historia del teatro en nuestras sociedades en función de ese problema de la representación del derecho. Tenemos un poco la impresión —

> en fin, me parece, sería una pista que estudiar— que desde el teatro griego y al menos hasta finales del siglo XVIII el teatro en las sociedades europeas tuvo, no por función única, sino como una de sus funciones, la de convertirse en el lugar, dar un escenario a un debate en torno al problema del derecho. (Foucault 2016, 70)

Dicho esto, podemos sumar que, en este tenor, la pregunta sobre el derecho como vehículo occidental de la justicia ha sido elaborada para debatir no solo acerca de aquello que es justo o lo que es injusto, sino incluso los *procedimientos* acerca de cómo discernimos lo justo y lo injusto en la sociedad (los tribunales), así como acerca de aquellas *prácticas de justicia* que no siempre ocurren de acuerdo al derecho consagrado en cada momento.

Ya en la citada *Antígona*, se pone en escena el enfrentamiento entre los antiguos derechos de familia —encarnados en la hija de Edipo— contra los derechos de la ciudad, personificados por Creonte. Asimismo, en *Hamlet*, y las obras políticas shakespearianas, acudimos al problema sobre la fundación del derecho soberano: «¿Cómo [...] puede un sobrerano llegar a ejercer legítimamente un poder que ha arrebatado por la guerra, la revuelta, la guerra civil, el crimen, la violación de juramentos?» (Foucault 2016, 70). Y, para acercarnos al presente, no podemos olvidar la apropiación que el grupo peruano Yuyachkani hizo precisamente del personaje de Antígona, al ponerla a caminar por mercados y plazas, en el cuerpo de Teresa Ralli, en 2002 y 2003 acompañando las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú.

Tomando en cuenta que la función de estas representaciones tiene que ver con «socializar una cuestión que afecta a la comunidad», es importante hacer hincapié no solo en lo que las obras dicen, sino también en los espacios en los cuales ocurren y los procedimientos que las sostienen. Un «teatro público» griego, un teatro isabelino y las plazas y mercados de una ciudad, por ejemplo, no poseen la misma relación con las instancias de gobierno —que las financian en los primeros dos casos—, por no hablar de lo que «la sociedad» puede significar en cada caso. De la misma manera, los procedimientos de representación que implican la relación del imaginario colectivo con la escena son muy di-

ferentes: dónde y cómo se hace un escenario; dónde y cómo se trazan las líneas entre ficción y realidad; qué habilidades se espera de los diversos artistas y de las audiencias; qué expectativas de alcance real se espera de una representación, etc.

Así, resumiendo, aquello que se espera que suceda como hecho estético y como hecho político cada vez que aparece el tema de la justicia depende tanto de las condiciones del hecho estético como las de las estructuras políticas. Es decir, de cómo se estructura el puente entre los espacios del arte y los de la política. En una *polis* que no divide tajantemente los espacios de deliberación política de los de creación poética (es decir, donde existe el ágora), el hecho estético procede de manera distinta que en aquella que ha dividido los modos de hacer en esferas compartimentadas. ¿Es posible intervenir estas esferas —momentáneamente, en el tiempo de una ficción— para recrear espacios de deliberación de los asuntos en común que no reproduzcan necesariamente los procedimientos y resultados hegemónicos?

En el caso del *Museo por venir*, la académica y activista Crisitina Burneo, lo ha descrito como:

> Un teatro que produzca acontecimientos
> que no se han dado aún.
> Un teatro documental.
> Querer poder hacer justicia.
> Hacer querer justicia.
> Hacer retroceder al olvido. (Burneo 2021, 3)

Por otra parte, el término *justicia poética* ha servido para designar justamente aquellos sucesos ficticios que hacen la justicia que no cumplen las instancias oficiales del derecho. De acuerdo con la Enciclopedia Británica:

> Justicia poética, en literatura, es un resultado en el que se castiga el vicio y se recompensa la virtud, normalmente de una manera peculiar o irónicamente apropiada. El término fue acuñado por el crítico literario inglés Thomas Rymer en el siglo XVII, cuando se creía que

> una obra literaria debería defender los principios morales e instruir al lector en el comportamiento moral correcto.[2]

Como se puede ver, el término no solo se relaciona con cierta idea de ficción como espacio que se opone al devenir real de los acontecimientos, sino también con un momento en el que la política es sustituida por la moral. Ya no se trata de revisar los mecanismos por medio de los cuales la justicia es o no es posible, sino de «instruir al lector en el comportamiento moral correcto». Como hemos dicho arriba y en otros lugares, esto es así, puesto que en la conformación social moderna ha ocurrido una fractura entre la política y la vida, que es correlativa a aquella que hay entre el arte y la vida.

«Estado», en la modernidad, designa una institución, o un aparato, o una «realidad» que puede adquirir ribetes filosóficos e incluso metafísicos, de carácter *estático*, y con una enorme autonomía respecto ya sea de la *sociedad* como de los *individuos* y de las otras «esferas» de la vida social: la economía, la religión, el arte y la cultura, etcétera (Grüner 2005, 80).

Así, los políticos profesionales se encargarán de las tareas de la política, así como los artistas de los asuntos sensibles, y, en medio, solo queda la franja de la moral, lista para la instrucción o la denuncia, pero no para el debate.

Pero ¿qué pasa si las prácticas artísticas no se encuentran tan escindidas de las cosas de la vida?, ¿qué pasa si el espacio de ficción no es un escape de la realidad, sino otra manera de organizarla, e incluso comparte eso con la política?, como menciona Rancière:

> La acción política también tiene este doble carácter de la ficción que pone en evidencia las ficciones literarias: ella liga efectos a causas, acontecimientos a significaciones; pero ella es también un conflicto entre mundos. La pretendida elección de lo real contra lo imaginario, o de lo posible contra lo imposible, es siempre, de hecho, la elección de un real contra otro, de un posible contra otro. (Rancière 2014, 36)

2 https://www.britannica.com/art/poetic-justice-literature

Pero es posible dar un paso más para enmarcar la cuestión. Como dijimos arriba, existe un lazo entre la representación teatral categorizada como tragedia y la discusión sobre los marcos de la justicia. En su libro *Política y tragedia*, Eduardo Rinesi lee *Hamlet* como una obra que se encuentra entre dos formas sociales, entre dos épocas y marcos de la legalidad. Al poner la obra shakespeariana a dialogar con Maquiavelo hacia el pasado y con Hobbes hacia el futuro, señala el paso de la idea de *virtù* del primero al esbozo del Estado institucional moderno en el segundo:

> *Hamlet* puede ser pensada como una alegoría de aquello en que se convierte el mundo social y político cuando los sujetos de la acción política *ya* consiguieron emanciparse del marco -sin duda asfixiante, pero también tranquilizador- que les proveían las nociones de Providencia o de Dios y la ética de principios que les era solidaria, pero *todavía* no lograron conquistar el *nuevo* marco que les proveerán las teorías modernas de las instituciones y del Estado. (Rinesi 2003, 93-94)

Pero, más aún, la llegada de Fortinbrás, de acuerdo con Rinesi, daría cuenta de un tema imprescindible para nuestro análisis: el Estado por venir no existe sin los fantasmas del pasado, esto es, «la tragedia es el fantasma de la política» o como titula su imprescindible ensayo Eduardo Grüner: «Lo trágico es el fundamento perdido de lo político» (Grüner 2005).

La distinción que Grüner expone entre *la tragedia* y *lo trágico* corresponde a un paso más vital de nuestro análisis: la tragedia sería aquella forma teatral que se relaciona con la política enmarcada en los Estados, pero *lo trágico* persiste como tensión irresoluble en los pactos sociales, pues apela a la violencia misma que precede a la fundación de las sociedades que, más tarde, dará lugar a la ley.

Tomando un punto de vista antropológico, Grüner recuerda la acción *performativa* y simbólica que recordaría el asesinato del hermano mayor y que daría origen a la formación social y afirma que este ritual se conmemora circularmente tanto para recordar el sacrificio como también para señalar la violencia originaria que sigue latiendo entre el colectivo. Cada ritual reinicia el pacto, pero también lo cuestiona. En este sentido, la *performatividad* de lo trágico, está *antes* que la tragedia y la

política, las cuales serían ya la institucionalización del ritual; la toma por el Estado de la potencia fundacional. El análisis de Grüner, finalmente intenta responder a las fallas del Estado moderno y apuntala hacia el futuro: «Es por eso que, partiendo de ella [nuestra historia], necesitamos recuperar, teórica y prácticamente, un imaginario de lo político que se instale en el centro del conflicto fundamental, trágico, que supone la re-creación de nuestra polis» (Grüner 2005, 46). Y eso implica hallar también rituales o *performatividades*, en las que «Edipo regrese al coro», en las que la multitud (o los *cualsea*, véase más abajo) se plantee sus acuerdos e imagine otros posibles. Entre ellos una justicia *otra*.

En este sentido, al continuar la crónica del *Museo por venir* por la provincia de Loja, especialmente en la población kichwa de Gera, donde se extendió el *Cordel de la memoria* y se ofreció el documental *La muerte de Jaime Roldós*, Cristina Burneo recuerda que:

> Retumba el discurso de posesión de Roldós en la sala asamblearia de Gera. Quienes escuchan, como Pedro, recuerdan esos años de divulgación de las lenguas y las culturas indígenas. La escena del documental que recupera el momento de ese discurso pronunciado en kichwa, preparado días antes en Quito con jóvenes maestros y dirigentes indígenas, cobra toda su densidad histórica allí, en la comunidad, avivado por su memoria política. En al auditorio donde Roldós se posesionó, narra Manolo Sarmiento en el documental, seguramente nadie conocía la lengua kichwa, pero su solo retumbar en ese espacio hacía despertar luchas muy antiguas, en las que ahora Roldós se comprometía. (Burneo 2021, 8)

Prácticas artísticas en territorio

Para seguir pensando el tema por el lado de las poéticas, podríamos hacer una genealogía de las prácticas escénicas en territorio y su manera de extrañar el concepto de «espectador» por dos vías. Una que nos llevaría a los intentos de las vanguardias por complejizar el lazo entre arte y vida, y que nos pondría a revisar ciertas piezas, fijarnos en sus dinámicas y la manera en que hacen convivir la vida cotidiana y los efectos artísticos. Otra vía nos llevaría a pensar las condiciones de posibilidad

y las potencias de las prácticas artísticas en territorio o de escala 1:1. Esta última estaría más cerca de lo que Michel Foucault entiende por genealogía, es decir, como analítica del poder y sus dispositivos, enfocada aquí en el campo artístico y es el esbozo que nos interesa.

En la famosa escena del duelo del *Acorazado Potemkin*, por ejemplo, Eisenstein utiliza una estrategia que ya había puesto en marcha en su última pieza teatral dentro del *proletkut*. En *La fábrica de gas*, una obra escrita por Sergei Tretyakov, la puesta en escena transcurre efectivamente en una fábrica de gas en la que el director emplaza a los espectadores y donde sincroniza algunos cuadros escénicos con la propia dinámica de la fábrica. Al terminar la obra, por ejemplo, los espectadores ven entrar y salir a los obreros ficticios y reales en el momento del cambio de turno de la fábrica. Se trata, en palabras de Didi-Huberman (2017, 205), del uso de «un máximo de desvíos y un máximo de cosas sin desvíos». Una especie de uso documental de los recursos que, precisamente, proviene de un paradigma que abrió el *aparato cine* para las artes.

De acuerdo con Jean Louis Déotte (2012), la dinámica cinematográfica inaugura un *aparato* sensible que reemplaza (en realidad se suma) al aparato inaugurado cinco siglos antes por la perspectiva. Déotte utiliza la palabra *aparato* para referirse al modo en que se dispone lo sensible en cada época, a aquel artefacto (técnico, conceptual, ideológico) que distribuye de cierta manera el espacio, el tiempo y la *aparición* de los acontecimientos en ellos. Por ejemplo, la perspectiva inaugura un espacio matemático, homogéneo y fijo bajo el filtro de dos dimensiones y la mirada de un solo ojo que, asimismo, conjura el tiempo circular de la antigüedad para volverlo un tiempo lineal: donde el pasado es dejado detrás en pos del futuro. La aparición del cuadro o de los teatros cerrados respondería a este aparato. Esta referencia es importante porque el aparato perspectiva implica también un «modo de representar» donde el punto de fuga da origen al espectador que queda (como) «sujeto de la representación». De allí, por ejemplo, que los teatros cerrados fueran un doble embudo visual en el que el asiento del príncipe y la ficción del escenario se reflejaran mutuamente para dar lugar a cierto modo de engendrar y hacer política.[3]

3 Para un desarrollo mayor de estas ideas, véase Ortiz, *En busca del espectador*.

Sin embargo, el aparato cine descompone estos parámetros cuando deja transcurrir el tiempo a saltos o incluso de manera delirante cuando parece ir del futuro al pasado, al proyectar en reversa las imágenes. Algo similar ocurre con el espacio que se multiplica no solo en sus posibilidades de emplazamiento, sino también en las variaciones entre lo más cercano y lo más lejano.

Pero lo que nos importa aquí es la potencia democrática —que tanto entusiasmó a Benjamin— que se funda cuando *lo cualsea* puede entrar a cuadro. Giorgio Agamben define al ser *cualsea* de la siguiente forma:

> El ser que viene es el ser cualsea. En la enumeración escolástica de los trascendentales (*quodlibet ens est unum*, *verum*, *bonum seu perfectum*, cualquiera ente es uno, verdadero, bueno o perfecto), el término que condiciona el significado de todos los demás, a pesar de quedar él mismo impensado en cada caso, es el adjetivo quodlibet. La traducción habitual en el sentido de «no importa cuál, indiferentemente» es desde luego correcta, pero formalmente dice justo lo contrario del latín: *quodlibet ens* no es «el ser, no importa cuál», sino «el ser tal que, sea cual sea, importa»; este término contiene ya desde siempre un reenvío a la voluntad (*libet*): el ser cualsequiera está en relación original con el deseo. (Agamben 1996, 9)

Mientras que, por ejemplo, la dramaturgia del aparato perspectivista siguió poniendo en el centro las peripecias de reyes, reinas, princesas y príncipes, al remontamos —digamos— al *Hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, podemos apreciar cómo sus primeros momentos nos muestran por igual rostros, cuerpos, objetos, máquinas, construcciones y paisajes.

Es esta potencia la que también se pone en juego en la citada escena del duelo del *Acorazado*: al poner en cuadro, al capturar en plata y liberar en luz los cuerpos y rostros de las y los veteranos de la revolución de 1905 o de cualquier vecino, Eisenstein ejecuta un acto de justicia en un doble sentido. Dice el cineasta:

> Una "sucesión" de estereotipos correctamente interpretada, compuesta de primeros planos aislados que no aparecen sino un instante ante el espectador, exige fundamentalmente dos condiciones:

> En primer lugar, que la "resonancia" expresiva de un rostro semejante sea absolutamente *justa*, como un acorde o una nota que no permite la menor falsedad en un determinado contexto.
>
> En segundo lugar, que esa exactitud se exprese con un máximo de evidencia y claridad, de manera que, durante el breve instante de la visión, la percepción del espectador pueda aprehender y fijar la imagen de una cierta característica humana bien determinada. Así está construida la "sucesión" de los rostros afligidos alrededor del cadáver de Vakulinchuk.
>
> Cada rostro, que aparece solo por un instante, no solo aporta un acorde determinado o una nota de tristeza, sino también y signo de una pertenencia social, las asociaciones de las condiciones de vida correspondiente, etc., etc. [...]
>
> (citado en Didi-Huberman 2017, 206-207).

Así, pues, *justeza* en la forma, puesto que un rostro o un cuerpo *cualsea* no es, sin embargo, una cosa cualquiera: posee una singularidad compleja que no pertenece a su mera aparición, sino también a la combinatoria en la que se enmarque, es decir, su *montaje*.

Pero, también justicia en términos de que ese rostro y ese cuerpo traen consigo lo que luego llamará Brecht el *gestus*: los signos que hacen entrar a las contradicciones sociales (la lucha de clases) al entramado artístico.

De alguna manera, en la propuesta einseinsteiniana, hacer entrar la historia en la justa artística es una forma de rehacer la narrativa oficial desde abajo al producir imágenes colectivizadas y colectivizadoras. El coro vuelve al centro de la trama.

Ahora bien, lo que ocupa acá es esa entrada en cuadro, ese encuadre del *cualsea* en el proceso artístico. Porque si retomamos lo dicho arriba, ese, esa *cualsea* ha sido siempre quien normalmente se espera que luego se convierta en espectador y actúe como tal. El cualsea no está más en el final de la fila de la producción, en el consumo, sino a lo largo de todo el proceso creativo.

De los teatros de agitación soviéticos como *La blusa azul* a las piezas didácticas de Brecht y hasta el teatro del oprimido de Augusto Boal, la pregunta por la espectaduría juega un papel de gran importancia en el teatro del siglo XX. Pero también ha sido precisamente el pivote de muchas búsquedas en las demás artes. El gesto duchampiano del *readymade*, precisamente, apela a la potencia transformadora de la mirada del espectador que es radicalizada luego con la entrada de su cuerpo en el *performance*.

En este sentido, las dramaturgias de la espectaduría se han mostrado tan diversas como las propias formas artísticas. *Épater le bourgeois*, apelar a las habilidades lectoras, mover (literalmente) del asiento, pueden verse como ensayos de un conocimiento más amplio que ya no se detiene simplemente en el sistema nervioso de quien mira, sino que se extiende hasta sus propias costumbres e, incluso, *habitus,* como en las prácticas artísticas en territorio. Aquí es donde el famoso texto de Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (2010), muestra sus límites. Nunca se ha tratado tanto de oponer actividad contra pasividad, ni siquiera de la fuerza ético-estética de las imágenes; más bien, se trata de no pasar por alto que para hacer al espectador moderno hay toda una pedagogía de la atención que pasa por el disciplinamiento de su cuerpo: del transcurso colectivo de las mansiones medievales al bullicio del patio de los corrales, hasta la inmovilización del cuerpo en los teatros cerrados y el oscuro de la sala creado por Wagner, transcurren cinco siglos de domesticación ya no solo de la mirada, sino de la atención, que llevan a naturalizar para el cuerpo dos horas en silencio frente a un acontecimiento sobre el cual no se tiene ni siquiera la facultad de, ya no se diga detener, sino de voltear la cabeza.[4]

La oportuna categorización de Hal Foster (2001) al hablar del «artista como etnógrafo» tiene su desarrollo no solo en la indagación de lxs artistas en los archivos y testimonios de las personas *cualsea*, sino también en la comparecencia de estas personas bien como transformadoras del proceso de creación, bien como archivo vivo inserto en el dispositivo artístico. Aquí es donde las prácticas artísticas en territorio añaden a la inclusión de la o el *cualsea* también aquellos elementos que componen

4 Una discusión más completa sobre el asunto se encuentra en mi estudio sobre la espectaduría moderna, Ortiz, 2022.

su *forma de vida*, que están en el flujo de su devenir: barrios, calles, flora, fauna, saberes, poderes, imaginarios; y la lista podría seguir.

Santiago Roldós narra de esta manera una de las paradas del *Museo por venir*:

> En el cordel de la memoria de Celica abundaron dibujos de niñxs, varios aviones gigantescos y gordos dirigiéndose a una montaña, pero también frases llenas de indignación. Durante día y medio, decenas de celicanxs nos ofrecieron directamente a mi hermana y a mí, y a nuestrxs compañerxs del #Museo —entre ellxs, Gabriela Cabrera y Oswaldo Terreros, creadorxs del memorial a Jaime Roldós y Martha Bucaram de Guayaquil—, testimonios de sus recuerdos de hace 40 años, cuando medio pueblo subió en camionetas a contemplar la escena de la catástrofe apenas se enteró de lo ocurrido. (Ortiz 2021, 23)

Sacar a pasear a las ficciones

Veamos cómo puede funcionar esto con otro ejemplo.

Mientras escribo estas líneas, el 22 de abril de 2022, Braulio organiza el material en las cajas, Artemio busca un cable que se va a necesitar para la radio comunitaria, Armando y Sofía están en la cocina intentando seguir la receta para hacer el dulce de chayote de doña Lucy que

se repartirá en el carrito de los anuncios y los demás compañeros están en sus respectivas clases. Mañana domingo salimos temprano al pueblo de Santa María Sotoltepec, en el estado de Puebla, México, donde haremos el evento *Saberes y sabores de Santa María.* Iremos disfrazados de la Agencia de Comunicación Chiquereyes cuyo logo llevaremos en chalecos e impresos.

La agencia nació de una carambola de circunstancias que debo describir en orden regresivo. Quienes conformamos la agencia, somos los integrantes de La Comuna así como alumnas y alumnos de la especialidad de Comunicación Comunitaria del Centro de Estudios para el Desarrollo Rural (Cesder),[5] afincado en Zautla, Puebla. Desde enero de 2022 hasta este día, 23 de abril del mismo año, La Comuna ha funcionado como acompañante de dicha especialidad y la conformación de esta agencia ha sido su propuesta pedagógica.

Pero, ¿cómo llegó La Comuna —un colectivo artístico escénico— al Cesder? En noviembre de 2020 apareció allí como parte de un proyecto llamado *La comidita*. Se trataba de un giro en el quehacer del colectivo que se había dedicado a confabular con habitantes de zonas urbanas por ocho años y que, debido a reflexiones realizadas durante la pandemia, ahora tenía curiosidad por pensar sobre la vida en la tierra y aquello que la sostiene. *La comidita* era la conceptualización de un acercamiento para pensar la cadena de acontecimientos que hace que un alimento llegue a nuestra boca: ¿qué procesos se llevan a cabo en y con la tierra?, ¿qué engranaje de relevos lleva un alimento de su producción a su venta?, ¿qué rituales e imaginarios se tejen alrededor del acto de comer? Un espectro muy amplio de preguntas que llevó a La Comuna a indagar en tres emplazamientos ligados por la afectividad: Epunguio, en Michoacán y La Joya, en Hidalgo, tenían lazos familiares con dos miembros de la comunidad y, a su vez, el Cesder tenía un lazo de amistad con otro de nosotros. Pero, además, ese lazo con el biólogo y asesor de la escuela, Alonso Gutiérrez, se había establecido previamente también con toda La Comuna, pues Alonso ha participado en un par de *Parlamentos de la Memoria*, una pieza del colectivo.

5 Véase la página web: https://cesder-prodes.com/

Así, en noviembre de 2021, La Comuna llegó al Cesder, se presentó con la comunidad e hizo un recorrido de conocimiento lleno de preguntas. Fue así que la asesora y coordinadora de la especialidad en Comunicación Comunitaria, Sofía Medellín, extendió la invitación a La Comuna para acompañar las clases luego de observar su metodología y contrastarla con la de la propia escuela. Era evidente que había muchas coincidencias y que La Comuna podría aportar un carácter poético a los trabajos desarrollados sobre radio comunitaria o desarrollo de video que las alumnas y alumnas llevaban en la currícula.

Agencia de Comunicaciòn Chiquereyes. Activación de la acción *Saberes y sabores* para la población de Cesder, 22/04/2023 .

Pero, además —en un giro evidentemente creativo-pedagógico—, el ensamble entre el alumnado y La Comuna fue puesto en contacto con un conjunto de mujeres del pueblo de Santa María Sotoltepec, de Ixtacamaxtitlán, Puebla, que conformaba un movimiento de resistencia ante la minería que quería apropiarse de parte del territorio. El enlace preciso entre las mujeres de Santa María y el Cesder fue a través de la asesora Ignacia Serrano (Nachita), a la sazón directora de licenciatura en la escuela. La profesora Nachita era además el eslabón con un movimiento antiminero más extenso en varias poblaciones de la zona y que había logrado hacer llegar a la Suprema Corte de Justicia de la Nación

una petición de ilegalidad e inconstitucionalidad en las operaciones de la minera El Gorrión.[6]

Pues, bien, antes de iniciar los trabajos pedagógicos, Nachita explicó a comuneros y alumnos las particularidades del trabajo de resistencia llevado a cabo por las mujeres de Santa María: al descubrir que la minera se encontraba afincada con todo su poderío en el pueblo (incluso el pequeño Palacio Municipal no contiene ni una sola señal gubernamental, pero sí una enorme placa con el nombre de la minera), doña Lucy, la vecina más activa, reunió a otras mujeres, platicaron sobre la situación y de inmediato se dedicaron a intervenir en las acciones de la empresa extractiva.

Sus acciones de intervención y concientización hacia el pueblo, contaba Nachita, fueron muy agotadoras y frustrantes, puesto que una parte de la población se inclinaba por aceptar a la minera y sus promesas de «progreso». La minera, por supuesto, tenía diseñados un discurso y un plan de acción contrainsurgente que se basaba en la división de las opiniones y el desgaste de cualquier oposición. Así de cansadas, un día se les propuso hacer una dinámica de autoconciencia y reconocimiento como agrupación, lo que hizo que tuvieran una apreciación muy distinta de sus propias actividades.

> A partir de ese momento, nos contó Nachita, nos dimos cuenta de que nuestra atención no podía estar en la minera sino en nosotras mismas; que estábamos reunidas y que compartíamos la voluntad de cuidar el territorio y la vida. Que lo primordial era cuidarnos y la minera era secundaria. No que hubiera que dejar de luchar, sino que nosotras podíamos cuidarnos y descubrirnos.

Nos contó, finalmente, que entonces habían realizado un taller en el que formaron un herbario medicinal con las plantas del cerro que estaba en peligro de ser intervenido (y desaparecido) por la minera. El conocer la

6 Sobre el movimiento de resistencia a la minera, puede consultarse: https://www.ladobe.com.mx/2017/07/resistencias-mujeres-contra-la-mina/. También: https://fundar.org.mx/decision-de-declarar-no-factibles-concesiones-mineras-en-ixtacamaxtitlan-garantiza-la-libre-determinacion-de-la-comunidad-de-tecoltemi-la-sentencia-de-la-scjn-debe-darse-por-cumplida/

creación de este Herbario, por otra parte, nos dio la pauta al nuevo ensamble para planificar un recetario, que sería su continuación lógica.

Así, pues, se organizó un encuentro con las mujeres de Santa María —que cariñosamente llamamos «las señoras»— en el cual les expondríamos nuestra voluntad de realizar el recetario, a la vez que las alumnas y alumnos de la especialidad podrían realizarles entrevistas para realizar pódcast, una acción que ellas y ellos ya habían iniciado un poco antes.

La reunión tuvo lugar en febrero del 2022. Ese mediodía, nos bajamos de los autos en la casa donde tendría lugar la reunión y, mientras esperábamos la llegada de las demás convocadas, pudimos apreciar la maravilla de paisaje de la Sierra que rodea al pueblo y alguien nos señaló especialmente el cerro que la minera quería expoliar. Mientras mirábamos el paisaje, llegó un carro del que bajó doña Lucy. Sofía nos la presentó, yo hice una observación sobre la belleza del lugar e inmediatamente doña Lucy a bocajarro comenzó a hablarme sobre la división que la minera había provocado en el pueblo, la manera en que muchas familias habían sido rotas bajo la división de opiniones y sobre la toma de poder de la minera en el pueblo. Era difícil no sentir el amor de doña Lucy por su territorio.

Poco después pasamos al «centro de operaciones» de la agrupación. Allí todas y todos nos presentamos, las señoras nos dieron algunos antecedentes de lo que habían hecho en una narración coral que no distaba mucho de lo que nos había contado Nachita, pero que destacaba precisamente por la diversidad de atmósferas, observaciones y vocabulario de cada mujer. Sofía nos presentó como La Comuna y, luego de una breve presentación del proyecto que nos llevaba hasta ese lugar, pasamos a hacer una dinámica muy sencilla en la que les preguntamos por sus platillos favoritos y sus recuerdos acerca de cada uno de ellos. Entonces comenzó una charla llena de olores y sabores, en donde nos describieron platillos familiares realizados con todo aquello que en el pueblo se sembraba. Así fue que apareció una alusión a los *chiquereyes*, que es el nombre que en el pueblo se le da a los escamoles, esos huevecillos de hormiga muy cotizados por su sabor y su rareza. Nos contaron también de cuando ellas mismas iban a recogerlos a los «nidos» o

«escondites» y luego las maneras en las que los preparaban. Ahora, nos dijeron, la gente se mete a otras propiedades para robarlos, pues son ya parte de platillos que se venden como «exóticos» y caros.

Luego de la charla, se encendió un fuego afuera de la casa, se sacaron mesas y platos y cada quien llevó un platillo a calentar en la fogata. Así, se armó una enorme «mesa de las delicias» integrada por platillos hechos con plantas que ellas mismas habían sembrado. El ambiente de la comida fue excepcionalmente entusiasta en el que todas y todos comentábamos los sabores, pero también la particularidad de cada ingrediente, donde destacaba lo picante, la variedad de colores de las tortillas o los recuerdos que cada una traía al relato coral. Estábamos embriagadas por los sabores y la compañía. Y aunque estábamos de pie, hicimos una larga sobremesa que fue aprovechada por un equipo nuestro para entrevistar por cinco minutos a cada una de las señoras en una de las habitaciones de la casa.

La despedida fue escalonada, pues las señoras se fueron retirando conforme terminaba su entrevista; el equipo Cesder-Comuna regresamos a la escuela por una vía especial: a través de una carretera casi de terracería que seguía el curso del río Apulco y que me ha dado uno de los paisajes más impresionantes que haya visto en mi vida. Llegamos cuando se pintaba el anochecer.

Así, en el siguiente encuentro acordamos llamar a la agencia: Agencia de Noticias Chiquereyes y conversamos sobre lo que podríamos hacer en Santa María. La primera idea que nos había pasado por la mente era organizar acciones para contrarrestar la siguiente movida de propaganda de la minera que estaba a punto de perder la concesión en la Suprema Corte de Justicia. Sin embargo, recordamos que las señoras nos habían pedido acciones que no dividieran más al pueblo y en la conversación llegamos a conceptualizar y diseñar el encuentro *Saberes y sabores de Santa María.*

Así, un mes después de la conversación con las señoras, estamos juntando las partes del encuentro que tendremos mañana con la comunidad. Llevaremos una radio comunitaria, dos talleres para niños y un tendedero que dé lugar a hablar de la comida y la memoria del lugar. Como en el Cesder nos han visto trabajando estos días y les ha dado cu-

riosidad, a la Agencia Chiquereyes se han sumado otros 15 alumnos y alumnas que nos acompañarán mañana. Independientemente de lo que suceda, me emociona que un dispositivo artístico pueda vincular a este pueblo dividido con una escuela como esta.

Agencia de Comunicaciòn Chiquereyes. Encuentro *Saberes y sabores de Santa María*, Santa María Sotoltepec, Puebla, 23 de abril de 2022.

Justicia(s) (im)posible(s)

Por otra parte, para amarrar la trama sobre el tema de la justicia, podríamos decir que no es de extrañar que toda una categoría de películas de Hollywood tenga por escenario los tribunales de justicia así como en los parlamentos. Hay una matriz teatral en las políticas de representación de los gobiernos y de la aplicación del derecho. El gran escenario del trono de Salomón, desde el cual el rey hacía justicia educando, se ha vuelto *reality show* en el mejor de los casos y, en el peor de ellos, mortal repetición de una obra predeterminada que revictimiza a quienes

ya han sido personajes del trágico contemporáneo. Se trata de políticas de representación que, como vimos arriba, se producen generando escenarios que dividen a representantes y representados de tal manera que estos últimos sean mera computación, efigies de quienes se espera una respuesta o un aplauso, pero que son incapaces de hacer aparecer la complejidad de su forma de vida o incluso de representarse a sí mismxs.

En su libro *Justicia poética*, la filósofa norteamericana Martha Nussbaum pone en evidencia la manera en la que la impartición de justicia se encuentra enmarcada en los parámetros impuestos por una economía utilitaria que privilegia la razón contable y deja fuera el territorio de las relaciones y los afectos entre personas. Los modelos utilitaristas, de acuerdo con la filósofa, «suponen cuatro elementos: conmensurabilidad, adición, maximización y preferencias exógenas», las cuales define de la siguiente manera:

> *Conmensurabilidad* significa que la elección racional, en estos modelos, supone que los objetos valiosos que sometemos a nuestra consideración son mensurables en una sola escala, que sólo expone diferencias cuantitativas, no cualitativas. (...)
>
> Con *adición* quiero decir que se obtiene un resultado social juntando datos a partir de vidas individuales, sin considerar los límites que dividen dichas vidas como de especial importancia para los propósitos de la elección.
>
> Con compromiso con la *maximización* me refiero al empeño en considerar la racionalidad tanto individual como social como dirigida a obtener la mayor cantidad posible de algo, trátese de la riqueza, la satisfacción de preferencias y deseos, del placer o de ese elusivo ítem que es la utilidad.
>
> Por último, la teoría supone que las preferencias de las personas son *exógenas*; en otras palabras, que para propósitos económicos se pueden suponer como algo dado. (Nussbaum 1997, 40)

A este utilitarismo, Nussbaum intentará sumar el plano de las emociones, de las relaciones inesperadas, de la imaginación y de la fantasía con

la que todas las personas todos los días conformamos nuestra existencia. Se trata, en otras palabras, de la entrada de lo sensible.

Es en esta línea de pensamiento que la filósofa analiza principalmente dos piezas literarias: *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, y un fragmento del *Canto a mí mismo*, de Walt Withman. La novela permite a la autora incluir en el debate, precisamente, a la imaginación y a la fantasía:

> Aquí vemos todas las aptitudes de la fantasía diestramente entretejidas: su capacidad para dotar a una forma percibida de una significación rica y compleja; su generosa interpretación de lo visible, su preferencia por el asombro sobre las soluciones adocenadas, sus movimientos juguetones y sorprendentes, deleitables en sí mismos; su ternura, su erotismo, su reverencia ante la mortalidad humana. En la perspectiva de Dickens, como en la de Whitman, esta imaginación —incluido el afán juguetón, incluido el erotismo— constituye la base necesaria para el buen gobierno de un país de ciudadanos iguales y libres. Dotada de imaginación la razón se vuelve benéfica, guiada por una visión generosa de sus objetos; sin su caridad, la razón es fría y cruel. (Nussbaum 1997, 73)

Asimismo, sumará el concepto de «espectador juicioso», es decir, aquel que no deja de lado las emociones ni el conocimiento complejo de la situación y, con esto, favorece la empatía que lo haría sensible a las minucias no cuantificables de la vida de las personas:

> Es la emoción del espectador juicioso, la emoción que las obras literarias forjan en sus lectores, que aprenden lo que es sentir emoción no por "una masa anónima e indiferenciada" sino por el "ser humano individual y singular". Ello significa que las obras literarias son lo que [Adam] Smith creía que eran: elaboraciones artificiales de ciertos elementos cruciales para una norma de racionalidad pública, y valiosas guías para una respuesta acertada. (Nussbaum 1997, 114)

Finalmente, con Withman, la filósofa hace entrar a escena al juez poético, «árbitro de lo diverso» que no simplemente se adhiere (pero conoce)

a la norma escrita, con el conocimiento de que esta norma no da cuenta de la vastedad de un acontecimiento. En una palabra, se trata del juez que trabaja para la democracia, para incluir a la parte de los sin parte, y da entrada a la diversidad: «El poeta es el instrumento por medio del cual las 'voces largamente mudas' de los excluidos dejan caer el velo y son alcanzados por la luz» (Nussbaum 1995, 161).

Más allá de que un objetivo del texto de Nussbaum es reflexionar las maneras en la que la imaginación literaria (y artística) pudiera iluminar las zonas oscuras que el derecho subsumido al utilitarismo ha generado, me parece que sus reflexiones pueden ser guías para la presente reflexión. Algunos puntos son relevantes: el primero, como quedó establecido, que los criterios utilitaristas se encuentran en el marco imaginario del derecho y sus dispositivos de aplicación; segundo que aquello descartado de las cuentas utlitaristas, el terreno de lo sensible, es indispensable para que alcanzar una justicia de mayor amplitud; tercero, que, junto con el territorio de lo sensible, hay una caracterización de cuerpos y formas de vida que también son descartadas en las sumas utilitarias: hacer aparecer en la letra y los procesos de derecho la voz y los deseos de esos cuerpos es ya un acto de justicia.

De tal manera, se hace indispensable sumar a esta discusión dos ejemplos de justicia no normativa. Por una parte, se trata de la *justicia transicional* que se ha llevado a cabo en diversos países de mundo y principalmente en algunos de América Latina y que, precisamente, traen al estrado a las voces y los cuerpos minorizados, victimados, en juicios extraordinarios que se presienten como necesarios para alcanzar una democracia verdadera. Esta justicia es definida por las Naciones Unidas de la siguiente manera:

> Toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación. (Naciones Unidas 2014, 5)

Hemos sido testigos en los últimos años de las comisiones de verdad en el Perú que ya nombramos, pero también de procesos en Colombia y Argentina, por poner ejemplos.

Por otra parte, podríamos hablar también de la *justicia popular*, como aquella que se lleva a cabo en los márgenes de la norma, bajo el acuerdo de comunidades autónomas y que a las claras se distinguen de los intereses utilitarios, así como de su andamiaje de vigilancia y castigo. Una justicia en busca de un bien común que contempla una falta no como delito individual, sino como herida comunitaria. En palabras de la investigadora Carol Proner:

> La justicia comunitaria presupone la idea del derecho entendido como procesos regularizados y de principios normativos considerados justiciables en un dado grupo, que contribuyen para la creación y prevención de litigios y para la resolución de estos por intermedio del discurso argumentativo, de amplitud variable, apoyado o no por la fuerza organizada. (Proner y Bach 2019, 25)

Es en este orden de a/normalidad donde hablar de una *justicia poética* a través de prácticas artísticas de escala 1:1 me parece pertinente.

Hacia la justicia poética

Es posible, entonces, proponer que ciertas prácticas artísticas (en territorio o no) puedan dar lugar a esto que aquí hemos llamado justicia poética. Subrayar *ciertas* implica, en principio, que no todas las piezas artísticas que trabajan desde, con, hacia, para las personas *reales* (tomo aquí el término de las artes en los años noventa que hablaban de *real people*), en efecto, pueden *surtir el efecto* de la justicia.

En una reunión de laboratorio de diseño de la producción del *Museo por venir*, la *performer* Pilar Aranda finalmente planteó la pregunta: «¿Para quién estamos haciendo esto?». Esta pregunta no es solo una cuestión por la difusión de la pieza, sino acerca de qué es lo que se quiere exponer de los pueblos y qué se quisiera también preservar de la sobrexposición de ellos.

En su inigualable libro, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Georges Didi-Huberman habla precisamente de esta dialéctica y, de entrada, ya impone un reto: acaso nuestras prácticas tengan que resolver la expectativa planteada por Primo Levi de hacer aparecer un hombre, una mujer, una forma de vida humana en medio del peligro de desaparición (extractivismos, precarizaciones, asesinatos por motivos de odio) y, a la vez, de la sobrexposición de lo público (*selfies*, platillos, bailes, maquillajes, aficiones, rechazos). Tal tarea, dice Didi-Huberman, implicaría un quehacer como el que Blanchot planteara:

> [...] ante todo, "hacer justicia a la palabra", en la gravedad de "poder hablar a partir de lo imposible"; y a continuación, hacer justicia a la mirada en la gravedad de una semejanza humana sacada de la desaparición misma, de modo que "el 'antroporformismo' sea el último eco de la verdad, cuando todo deja de ser cierto". (13).

En este sentido, en el sureste mexicano, en el estado de Chiapas, cerca de la frontera con Guatemala, habita el pueblo tojolabal. Como a todos los pueblos originarios del sur del país, la llegada de la colonial-modernidad (Rita Segato) —en su versión española y luego estatista— los ha acorralado y pauperizado.

Sin embargo, en un acto de resistencia de cinco siglos, han preservado costumbres, hábitos y, lo más importante, su lengua. En esta lengua, el tojolobal, «hay dos palabras para lengua o palabra. Por un lado, está el *'ab 'al*, uno de los derivados de la raíz *'ab*'. Se refiere a la lengua o palabra escuchada. Por otro, está el *k'umal*, la lengua o palabra hablada» (Lenkersdorf 2008, 58-59). Como puede observarse, la raíz «ab'al» se encuentra en el propio patronímico del pueblo al que, por otra parte, se suma el adjetivo «tojol», que implica aquello que se hace correctamente. De tal manera:

> Los tojolabales, pues, son aquéllos que saben escuchar puesto que ésta es su vocación. Dicho de otro modo, enfatizan el escuchar y no el hablar. Porque al recibir las palabras de otros se saben obsequiados. Así es que ponen su atención en los otros para entenderlos bien. Y los

> entienden al respetar sus palabras, respetar su manera de ser y de expresarse. Es decir, esperan que los otros también sepan escuchar. Que cumplan sus palabras. De este modo son, como se dice en tojolabal, '*ermanos*, es decir *jmojtik*. (Lenkersdorf 2008, 61)

Ser hospitalario a la palabra de otra u otro, hermana, com/promete. Una estrategia mínima, modesta, que en este caso ha dado lugar a la preservación de una cultura. Se trata de una *performance* cotidiana que subraya los vínculos, la completa verificación de que vivimos en *un mundo común*, como dice la filósofa catalana Marina Garcés. Y, como sabemos, la colonial-modernidad ha intentado implantar un mundo de separaciones, de cosas desligadas, de mercancías y propiedades obtenidas a través de continuos despojos. Saber que el mundo es común, por otra parte, posibilita el cuidado de la vida a través de aquello que no cambia, pero también de aquello que es necesario transformar.

En este sentido, en sentido tojolobal, en la escucha tampoco existe un estricto *tú* o *yo*, sino un *nosotros* que se refuerza en la asamblea del pueblo, tanto como en la forma en que el pueblo se refiere a sí mismo:

> uno de nosotros tenemos hambre
>
> uno de nosotros sufrimos injusticia
>
> uno de nosotros estamos encarcelados injustamente
>
> uno de nosotros morimos al cruzar la frontera
>
> uno de nosotros nos torturan.
>
> Por eso, pregunta el nosotros:
>
> ¿Por qué nos falta maíx, frijol y comida?
>
> ¿Por que comen los ricos y nosotros tenemos hambre?
>
> ¿Por qué nos quitan la tierra donde los turistas se divierten?
>
> ¿Por qué no nos escuchan y sí nos hostigan y acosan?
>
> (Lenkersdorf 2008, 83-84)

Este hablar en *nosotros*, esta *realidad nosótrica*, representa para quienes diseñamos y llevamos a cabo *El Museo Por Venir* la oportunidad de ensayar un mundo posible. Hacer justicia a la palabra y hacer justicia a la mirada para hacer aparecer una forma de vida humana y de/generada (acudiendo por supuesto a las vidas no humanas) cuando todo deja de ser cierto y solo se puede hablar de lo posible.

Quizás esto solo sea otra forma de poner en escena aquello que Withman ya proponía en el poema citado por Nussbaum:

> De estos estados el poeta es hombre ecuánime,
>
> no en él sino fuera de él las cosas son grotescas, excéntricas e infructuosas...
>
> El otorga a cada objeto o cualidad su justa proporción, ni más ni menos,
>
> es el árbitro de lo diverso, es la clave,
>
> es el igualador de su época y su tierra...
>
> Los veleidosos años él sostiene con fe firme,
>
> él no es pendencia, sino juicio (la naturaleza lo acepta absolutamente),
>
> no juzga como el juez, sino como el sol lamiendo una criatura indefensa...
>
> El ve la eternidad en hombres y mujeres, no ve a hombres y mujeres como sueños o puntos minúsculos.
>
> (Nussbaum 2015, 116).

Bibliografía

Acosta Sierra, Paola Helena. *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2019.

Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*. Murcia: CENDEAC, 2006.

Bishop, Claire. *Infiernos artificiales: arte participativo y poéticas de la espectaduría*. México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.

Burneo, Cristina. *Museo Por Venir. Itinerancia en Loja*. Guayaquil: Cuadernitos del Refugio, 2021.

Cancellier, Antonella y María Amalia Barchiesi (eds.). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay*. Padova: Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova, 2020.

Carcelén, Jorge. *Lo que nunca se olvida. Memoria del Callejón Magallanes*. Guayaquil: Cuadernitos del Refugio, 2021.

Deotte, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

Díaz Álvarez, Enrique. *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. México: Anagrama, 2021.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

---. Llamados a las lágrimas. En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander: Shangrila, 2017.

---. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2009.

Fernández-Savater, Amador. *Habitar y gobernar*. Madrid: NED Ediciones, 2020.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Alianza, 2001.

Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta, Reflexiones críticas desde la posición "post-socialista"*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1997.

---. *Escalas de justicia*. Barcelona: Herder, 2008.

Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

---. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 2017.

Grüner, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real: entre la filosofía y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Halac, Gabriela. *Espacios revelados. Prácticas artísticas en territorio*. Buenos Aires: Documenta, 2020.

Huybrechts, Liesbeth. *Participation is risky. Approaches to joint creative Process*. Amsterdam: Valiz, 2014.

Kester Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México: Plaza y Valdés, 2008.

López Durán, Rosalío. «El uso del concepto de "justicia poética" como una especie de educación sentimental en el derecho». *Revista de la Facultad de Derecho de México*. Tomo LXXI, n.º 281 (septiembre-diciembre 2021).

Menke, Christoph. *Por qué el derecho es violento*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.

Naussbaum, Martha. *Justicia Poética, La imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.

---. *La ira y el perdón. Resentimiento, generosidad, justicia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

Ortiz, Rubén. *En busca del espectador. Tratados sobre la aparición y la desaparición de los cuerpos*. México: INBA, en prensa. (2022).

---. «Bitácora del MuseoPorVenir». Archivo ARTEA, 2021. http://archivoartea.uclm.es/textos/bitacora-del-museoporvenir/?fbclid=IwAR1Z9UNicpZ3X7Olni1tFTpD-49hXLGDuy2Pc-P6MDAU6RIgCUOd-pIZNbw

Proner, Carol y Charlotth Back (coords.). *Estudios sobre justicia comunitaria en América Latina. Reflexiones críticas.* Volumen 8. Valencia: Tirant lo Blanch, 2019.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

---. «Política de la ficción». *Revista de la Academia*, n.º 18 (2014): 25-36.

Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia. Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colhue, 2003.

Segato, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

Sen, Amartya. *La idea de justicia*. México: Taurus, 2009.

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Lenguaje ordinario, modos teóricos y lectura como interlengua:

los saberes oblicuos de las praxis escénicas de Buenos Aires

Carla Pessolano
Grupo IEP, IIT, UNA/Conicet (Argentina)
carlapessolano@hotmail.com

Resumen
En este trabajo pretende plantearse la idea piloto de que existen tres elementos que son característicos del discurso reflexivo dentro del campo teatral: las palabras corrientes, los modos teóricos y la lectura como interlengua. Para hilvanar esta tríada de conceptos se tomará como objeto la escena teatral, pero desde el punto de vista de la lengua que la nombra. El foco estará puesto, especialmente, en los términos que activan un pensamiento con tracción a lecturas y que dan cuenta de un modo de producción de saberes específicos y situados. Quizá en el estudio de esos términos se encuentre la clave para pensar las relaciones entre lectura, pensamiento y creación escénica.
Palabras clave: teatro contemporáneo, Argentina, teatro nacional, creación artística, artes escénicas

Recibido: 20 de julio de 2023 / Aceptado: 30 de octubre de 2023

Abstract
This paper aims to stablish that there are three distinctive elements in the thoughtful speech within the theatrical field as a pilot idea: ordinary language, theoretical perspectives, and the reading as an interlanguage. To string together this triad of concepts, the theatrical scene will be taken as object, and we will do it from the point of view of the language that names it. The focus will particularly be on the terms that trigger a thought with traction to readings, and that account for a specific and situated mode of knowledge production. It is perhaps by studying those terms that we could think the ties between reading, thinking and scenic creation.
Keywords: contemporary theatre, Argentina, national theatre, artistic creation, performing arts

Introducción

En este trabajo pretende plantearse la idea piloto de que existen tres elementos que son característicos del discurso reflexivo dentro del campo teatral: las palabras corrientes, los modos teóricos y la lectura como interlengua. Para hilvanar esta tríada de conceptos se tomará como objeto la escena teatral, pero desde el punto de vista de la lengua que la nombra. El foco estará puesto, especialmente, en los términos que activan un pensamiento con tracción a lecturas y que dan cuenta de un modo de producción de saberes específico y situado. Se presume que entrando en esa indagación terminológica incluso podrían detectarse diversas relaciones que se establecen entre las lecturas de las creadoras y creadores —sospechadas o confirmadas— y el impacto que estas tienen sobre sus creaciones escénicas. Asimismo, se buscará rastrear un pensamiento que circula en el campo de la escena nacional y que se hace manifiesto a través de términos con los que un grupo de creadoras y creadores remite a la escena de la cual forma parte. Se espera que analizando sus recurrencias terminológicas puedan detectarse nodos conceptuales que centralizan matrices

claves para entender ese lenguaje singular que circula y funda la praxis teatral de un territorio: en este caso, las creadoras y los creadores sobre el que enfocamos nuestro interés radican su quehacer en el teatro de Buenos Aires y coinciden en una concepción escénica que podríamos llamar de resistencia[1].

Se parte de la idea de que, sin unirse fácticamente para sus creaciones, las creadoras y creadores de resistencia presentan conjuntos de rasgos discursivos recurrentes, lo cual permitiría considerar que sus pensamientos —que operan al modo de soportes evanescentes— escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y la clase. A partir del estudio sobre los discursos de espesor de esa constelación, entonces, se puede observar su peculiar uso de ciertos términos que parecen parte del lenguaje corriente pero que dan cuenta de complejos universos cognitivos que describen cuestiones prácticamente indecibles acerca del teatro y la actuación. Estas creadoras y creadores intelectuales son capaces de producir categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. En estas páginas se intentará dar cuenta de ese tipo de discursividad particular que se encuentra imbricada en las praxis camuflada entre medio del lenguaje corriente; luego, para ubicarlas en su contexto de producción, se trabajará sobre la idea de «modos teóricos» de Anne Cauquelin que sería el tipo de producción discursiva que —sin tener pretensión de establecerse como teoría— deja trazas de sus complejas concepciones de mundo; y, por último, se planteará la idea de lectura como actividad —en solitario y colectiva a la vez— capaz de organizar un modo de habitar el mundo y transformar el estatuto de la escena influyendo en su materialidad más llana pero también dejando claras trazas en las palabras con las que se nombra lo teatral.

1 La resistencia opera como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Su particularidad es la lectura de ambos componentes de modo imbricado, como rasgo característico de un tipo de teatro que se da en Buenos Aires y es producido por creadoras y creadores que se inscriben dentro de la lógica de la Producción de Sentido Actoral (cuyos rasgos característicos son la autonomía creativa, la independencia del texto y el uso singular del lenguaje) (Pessolano 2021).

Un lenguaje ordinario que entreteje obras y discursos

El lenguaje corriente se encuentra por todas partes, esa es su particularidad y su indistinción. En el campo teatral de Buenos Aires hay ciertos términos recurrentes que no destacan por su tecnicismo ni por su complejidad y parecen simplemente palabras de uso común. De todos modos, en ciertos casos, se trata de términos que se aglutinan como líneas de fuerza capaces de exhibir las complejidades de una praxis. Además, son términos que —sin cristalizar su sentido— van actualizando las variantes de su uso en la práctica corriente, activándose y desactivándose según necesidad. De aquí deriva una serie de preguntas acerca del modo específico de nombrar sus praxis: ¿es calculado el modo en que se nombra lo que se hace? ¿Es necesario hacer para poder pensar? ¿Se hace lo que se dice que se hace? ¿Por qué las creadoras y creadores usan esas palabras y no otras? ¿Por qué se mimetizan al hablar? ¿O por qué parecen hablar lenguas distantes?

Podría decirse que la producción de decires y la producción de saberes asociada a esos decires es profusa y amplia, pero tiene una característica singular, son conceptos que surgen principalmente en ensayos y clases, es decir, momentos recortados dentro de un proceso de creación. Esto se deduce al ver que presentan algunos rasgos peculiares que los agrupan: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata, además —en muchos casos—, de núcleos lexicales que se atreven a intentar decir lo indecible, arriesgan descripciones sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer.

Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadores de resistencia son las ideas de «maleza»[2], «desmesura»[3], de «un cuerpo formado por partes de otros cuerpos»[4] y de «monstruo de cuatro cabezas»[5] que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de Lava (Elisa Carricajo,

2 Piel de Lava, «La creación grupal», en *Detrás de escena* (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 129.
3 Piel de Lava, «La creación…», 129.
4 Piel de Lava, «La creación…», 128.
5 Laura Paredes, «Un cuerpo solo. Apuntes sobre la creación grupal», La Llave Universal (2018): http://llaveuniversal.com/2018/06/05/un-cuerpo-solo-apuntes-sobre-la-creacion-grupal

Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas metarreflexivas de María Onetto[6] como las ideas de «traducción», «trama», «fragilidad» y lo que ella llamaba «hacer materia», así como las metáforas de la cotidianeidad de la práctica como sus ideas de «inmersión» o «humedad» en relación con el entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que «humedece zonas que habitualmente están secas») o el «sucundum» y el «impacto» en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis como son los conceptos de «campo imaginario» y de «cancha con niebla»[7] de Bartís. También ideas como la indagación en torno a «nuevos modos relacionales»[8] para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de «cuerpo de actuación como catalizador»[9] de Bernardo Cappa o la «potencia» como «escena total»[10] (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

Viendo entonces su variedad, podría pensarse que los tipos de términos utilizados para nombrar las praxis podrían ser estudiados y distinguidos (entre sí) a partir de su capacidad *performativa*, es decir, su capacidad de accionar sobre la propia materialidad de la escena. En esta dirección es que me permito tomar algunos lineamientos derivados de la llamada «filosofía del lenguaje ordinario» de John L. Austin para pensar en el uso de términos recurrentes en las prácticas escénicas. Potencialmente, la teoría austiniana permitiría buscar términos de uso corriente que frecuentan las praxis de creación de artistas con diversas perspectivas escénicas. Por otra parte, su distinción entre *enunciado constatativo* y *enunciado realizativo* podría ser significativa para intentar descular si estos constructos conceptuales son útiles para dar cuenta de la distinción entre aquellas palabras que sirven para hablar de las praxis

6 Las siguientes son todas notas de clases en el marco de un taller dictado por la actriz y directora. María Onetto, «Clase presencial en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2021).
7 Ricardo Bartís, *Cancha con niebla* (Buenos Aires: Atuel, 2003).
8 Andrea Garrote, «Se puede ver el cristal roto», en *Detrás de escena* (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 37.
9 Bernardo Cappa, «Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas", *Detrás de escena,* (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 18.
10 Sergio Boris, «Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2020).

en contraposición a las que se usan para provocar un efecto específico y transitorio sobre los cuerpos de actuación que las determinan.

La concepción austiniana de la filosofía implica un trabajo sobre lo que él mismo llama «el complejo aparato conceptual presupuesto en el empleo ordinario de palabras y expresiones cruciales que, en su mayoría, pertenecen al lenguaje cotidiano, no especializado»[11]. Tres elementos principales guían su abordaje filosófico: a) la idea de que los problemas filosóficos deben ser tratados en un lenguaje llano, claro y simple frente a la idea de que la lengua especializada lejos de otorgar precisión suele opacar la comprensión; b) la concepción del lenguaje como un cuadro de vida, es decir, no puede ser considerado por fuera de las funciones que cumple en el uso de quien lo emplea; y c) la tarea filosófica concebida a partir de la elucidación de conceptos ordinarios incorporados al lenguaje común.

Puntualmente, frente al «empantanamiento» que producen los términos más opacos del lenguaje técnico utilizado por los filósofos, en *Cómo hacer cosas con palabras* Austin plantea la existencia de dos tipos de enunciados. Por un lado, un tipo de enunciado al que llama «constatativo», de «carácter privilegiado», dirá Austin, puesto que es descriptivo, asertivo, declarativo. Son expresiones que permiten describir un estado de cosas o un hecho y —especialmente— tienen la capacidad de «monopolizar la virtud de ser verdaderas o falsas»[12]. Parte del cuestionamiento que trae su teoría se basa justamente en la idea de que sería obstinado (él dirá «una falacia descriptiva») creer que únicamente este tipo de enunciados puede tener interés teórico. Bajo esta lógica de los enunciados constatativos parecieran inscribirse las producciones discursivas reflexivas acerca de las propias praxis escénicas. Un tipo de léxico asociable a los discursos de espesor, es decir, una especificidad en el decir que proviene de las praxis de creación y parte de la idea de que todo creador se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística, sin necesidad de clasificaciones abstractas que orienten esas textualidades, que suelen ser de base oral. Por tomar solo algunas puntuales, se cuentan aquí ideas complejas

11 John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Barcelona: Paidós, 1990), 10.
12 Austin, *Cómo hacer…*, 50.

sobre la praxis actoral como la de «presente absoluto»[13], de Analía Couceyro, «pasaje de intensidades», de Eduardo Pavlovsky, o «impulsos interactuantes»[14], de Alberto Ure.

Por otro lado, Austin plantea enunciados de otra naturaleza: los enunciados realizativos. Estos tienen la capacidad de hacer lo que manifiestan. Los ejemplos que toma al distinguirlos son un juramento («sí, juro» en el curso de una ceremonia de asunción de un cargo), un bautismo («bautizo este barco»), un legado («lego mi propiedad») y una apuesta («te apuesto 1000 pesos»). Y, justamente, su particularidad es que no se ocupan de «describir ni hacer aquello que diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo»[15] (Austin, 46). Es decir, se trata de expresiones que no enuncian acciones, sino que las realizan[16]. «Decir algo es hacer algo» parecieran manifestar las expresiones realizativas y, por esa razón, los enunciados de este segundo orden nos hacen pensar en aquel tipo de lexemas que circulan en clases y ensayos ocupándose de generar un impacto sobre los cuerpos de actuación. Son expresiones que tienen la fuerza de generar acción, se trata de decires que no describen ni analizan, sino que —tal como dice Austin para sus enunciados— en una coyuntura adecuada pueden generar corporalidades específicas a través de palabras. Por tomar solo un par de ejemplos las expresiones como «darse Sandro»[17] e «ir hacia los fideos con manteca»[18] de Alejandro Catalán o «humedecer lo seco»[19] y «buscar *sucundum*»[20] de María Onetto. ¿Pero cómo sería comparable «sí, juro» a «darse Sandro»? En realidad, no son expresiones del todo comparables, salvo por el hecho de que se trata de términos que activan una convención *performativa*: expresiones que son acción.

13 Analía Couceyro, «Biografía», página de Facebook, 2018, https://www.facebook.com/analia.couceyro
14 Alberto Ure, *Ponete el antifaz* (Buenos Aires: Editorial INTeatro, 2009), 98.
15 Austin, *Cómo hacer...*, 46.
16 Cabe aclarar al respecto que además de pronunciar estas palabras es necesario que la coyuntura sea la adecuada para hacerlo (no sería simplemente decir «te obsequio», sino entregar algo en el momento de enunciarlo, o decir «te apuesto» cuando la carrera sobre la que versa la apuesta ya se terminó).
17 Alejandro Catalán, «Seminario de formación interna coordinado por el instituto de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2018).
18 Catalán, «Seminario...».
19 Onetto, «Clase presencial».
20 Onetto, «Clase presencial».

A grandes rasgos, estos serían dos tipos posibles de efectos que pueden tener las palabras ordinarias que se utilizan en escena la contemporánea. Justamente en esta dirección y siguiendo la perspectiva austiniana —por la cual «no se 'miran' solamente las palabras sino también las realidades para hablar acerca de las cuales usamos las palabras»[21]— habría que intentar, en una segunda instancia, apuntar al rastreo de la polinización que se produce entre los términos para apostar a armar una genealogía de términos en uso.

Asumiendo que toda transposición disciplinar directa es escurridiza, arriesgamos una comparación: mediante la filosofía del lenguaje ordinario Austin pone en perspectiva, desde el estudio de los enunciados, la pregunta acerca de la verdad, la realidad desde la cual usamos las palabras y la detección de la capacidad de abordajes complejos que contiene el lenguaje ordinario. Por nuestra parte, desde el estudio de los términos corrientes que circulan por el campo de las praxis escénicas podríamos intentar acercarnos a configurar una *verdad* circunstancial pero indeleble: aquella a partir de la cual la creación de ligazones lexicales entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se vuelve la única posibilidad de dar cauce a una investigación escénica situada; estudiar la realidad en la que circulan las palabras permitiría intentar un acercamiento metodológico a la lectura de esos decires perecederos, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación o el curso en el que se gestan; y, finalmente, el relevamiento de aquellas palabras que se hacen pasar por pertenecientes al sentido llano podría ser el modo de reconocerlas como verdaderos núcleos que condensan formas de pensar complejas y que no se ocupan únicamente de decir, sino también de hacer escena.

Una teoría que modela su campo

Anne Cauquelin, en su libro *Las teorías del arte*, trabaja acerca de los efectos que tienen las teorías sobre las prácticas artísticas. Hace un recorrido por algunos de los escritos teóricos y tratados filosóficos sobre arte más

21 Austin, *Cómo hacer...*, 20.

emblemáticos y los articula con elementos que provienen de distintos planos de las prácticas mismas, incluso los materiales reflexivos producidos por los propios creadores. Estos elementos abonan a la idea de que toda producción estética se encuentra atravesada por una serie de saberes, conscientes o inconscientes, que impactan en su recepción.

Para nuestra indagación, que se ocupa de los términos que utilizan las creadoras y los creadores para hablar de sus praxis de creación, si bien aceptamos que la batería de saberes que circulan sobre las praxis artísticas modelan su impacto, no nos ocupamos de la recepción, sino de la producción (tanto de obra como de discursos). Acordamos, al hacerlo, con la definición elaborada por Cauquelin de «lo teórico», a lo que refiere como «actividad que construye, transforma o modela su campo»[22]. Así es que cuando en la escena de Buenos Aires vemos aparecer pensamientos complejos manifiestos en términos corrientes que surgen del contacto —o del mero centro— de las praxis, no hay dudas de que se trata de «práctica[s] artística[s] que se nutren del ambiente teórico en que se desarrolla[n]»[23]. A estos ambientes teóricos se puede acceder por diversos medios: la indagación acerca de las lecturas que enhebran sus exponentes, por ejemplo, es uno de ellos.

Agregado a esto, se ha comprobado que, en el caso de preguntar a los creadores sobre quienes relevamos materiales lexicales si ellos consideran que hacen teoría, muy probablemente lo negarán, pero, sin duda, en su sistema de producción de obra y discurso no dejan de desplegar aquello que Anne Cauquelin llama «un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría»[24]. He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica, justamente, porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclen en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, estas creadoras y creadores son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Es decir, verdaderos intelectuales que se apoyan en la materia específica que les proporciona la escena.

22 Anne Cauquelin, *Las teorías del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora,2012), 6.
23 Cauquelin, *Las teorías del arte*, 70.
24 Cauquelin, *Las teorías del arte*, 115.

En investigaciones previas me ocupé de sistematizar conceptualizaciones acerca de la praxis de actuación desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia[25] dentro del campo teatral argentino. Desde referentes de nuestro teatro se trabajó sobre conocimientos específicos que no solo aluden a las prácticas, sino que también las constituyen, al modo de una base tectónica que se impone como plataforma del pensamiento teatral. En el desarrollo de esas pesquisas previas, me enfoqué en una red de saberes que se halla implícita dentro del campo teatral y que, confirmadamente, es capaz de generar categorías y producir pensamiento de espesor aludiendo a la materialidad escénica sin pretender ser un reflejo directo de la misma. Concretamente, me he interesado por poner en evidencia ese subsuelo del quehacer teatral que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Una peculiaridad que se observó fue que esos pensamientos emanados de las prácticas y manifiestos en discursos implantados en esas mismas prácticas contienen, de manera recurrente, el formato escritural de la metáfora. Así fue que desarrollé un glosario de «palabras clave» (siguiendo a Raymond Williams) que sistematiza aquellas palabras que son constitutivas de los saberes de la escena en nuestro campo teatral y que reconocen a las metáforas como herramientas del pensamiento de los creadores. En algunos casos, se trataba de metáforas en sentido estricto y, en otros casos, de léxicos con sentido figurado a partir de los que las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica, en el marco del ensayo y de la clase[26].

25Tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, como práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

26 Cabe aclarar que tomamos esos dos constructos específicos dentro de los procesos de creación porque las consideramos las zonas más fértiles en lo que refiere a la producción de decires distintivos —con la complejidad, además, de tratarse de léxicos, en muchos casos, perecederos, es decir, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación o el curso en el que se gestan—.

Del mismo modo que en Austin veíamos la distinción entre enunciados constatativos y *performativos*, en los discursos de las y los creadores del campo teatral de Buenos Aires encontramos que la discursividad emanada de las prácticas tiene dos momentos de pregnancia diferentes: a) en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el ensayo y la clase; b) cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los creadores y creadoras. Lo que después nos llega como un pensamiento específico que no parece sobrevivir por fuera de ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. También, siguiendo la lógica austiniana, tal como él distingue términos opacos (aquellos del lenguaje técnico de los filósofos que producen un «empantanamiento») de otros más transparentes (los del lenguaje corriente), en los decires de los creadores escénicos que estudiamos se trata de localizar aquellas palabras que no parecen tener ninguna particularidad técnica, pero son capaces de condensar pensamientos complejos que no podrían nunca distinguirse desde el exterior de esas praxis. Esto incluye, entre otras, la idea de «la creación artística como transformación de la materia»[27] en Alberto Ure, la concepción de actuación vampírica[28] de Analía Couceyro o la idea de Bernardo Cappa de «tráfico de emociones»[29] respecto de la producción de actuación desde la singular utilización que hace el creador de los textos para sus creaciones.

Para concluir, estas distinciones que vemos formularse en el campo escénico que estudiamos, y volviendo a Cauquelin, podríamos tomar sus desarrollos entre rumor teórico y prácticas teorizadas. El primero (rumor teórico) sería todo aquello que conforma los decires en torno a una práctica (incluye producciones teóricas, escriturarias desde diversos planos y abordajes); las prácticas teorizadas, en cambio, sería el trabajo teórico producido por las y los artistas. Materialidades discur-

27 En su libro *Sacate la careta*, Ure dice: «si bien la creación artística —que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material— tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo». Alberto Ure, *Sacate la careta* (Buenos Aires: Editorial Norma, 2003), 64.

28 Afirma Couceyro: la actuación tiene algo de vampiro, «esa necesidad de succionar e inocular una materia extraordinaria». Analía Couceyro y Valeria Sestua, *La edad justa* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022), 5.

29 En diversas conversaciones, artículos y entrevistas Cappa refiere al texto como gatillo de actuación y la lógica de pasaje entre ambas materialidades como un «tráfico de emociones». Bernardo Cappa (21 de julio de 2017). Comunicación personal.

sivas que tienen un efecto directo sobre lo que lee el espectador de esa experiencia estética pero que, a su vez, tienen un alto grado de imbricación en las prácticas. Para pensar en ambas categorías hemos detectado de gran utilidad, además de relevar los términos que usan los artistas en sus praxis y en sus registros de las praxis, ir a la búsqueda de las lecturas que parecen ser propulsoras de esas palabras. Si bien esta etapa de nuestra investigación se encuentra en una instancia primigenia, no hay dudas de que ir a relevar qué leen y cómo leen los artistas podría ser la clave de los modos en que elaboran sus concepciones de escena y de mundo, produciendo aquellos términos únicos que centralizan su pensamiento sobre las praxis.

La lectura como interlengua

«El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos», afirma Eduardo Pavlovsky[30]. Si en las praxis escénicas podemos relevar lecturas que moldean los cuerpos de actuación, por qué no podríamos hacer la misma indagación respecto de las palabras que describen o impactan esas prácticas. Los términos que hemos visto (de uso corriente, que despliegan «modos teóricos») son proliferantes y multiplican su sentido en contacto con otros conceptos o categorías. Pero ¿qué sucede ante el relevamiento de las lecturas que utilizan los creadores escénicos? Pensando en esos saberes (de otros campos) a los que refiere Pavlovsky, considero que, por medio del relevamiento de las lecturas de la constelación de creadores de resistencia, podría intentarse ir en busca de los sentidos que exceden las palabras y las coincidencias de términos y densifican ese saber oblicuo a —pero de gran impacto en la materialidad de— las praxis.

Tomaremos, entonces, como tercer vector de entrada al análisis sobre los discursos de estos creadores y creadoras, la idea de lectura. Puntualmente, la sospecha de que ese tejido lexical de saberes específi-

30 Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones* (Buenos Aires: Atuel, 2001), 140.

cos[31] y situados[32] se produce ni más ni menos que con tracción a lecturas. De aquí deriva la hipótesis de que existe una lengua colectiva que no es premeditada ni elaborada en abstracto, sino que surge en contacto con el *roce de lo real* (como dice Marie Bardet).

¿Pero en qué podría consistir esa base lectora común? ¿Y cómo se la podría relevar?

En principio, podríamos distinguir dos miradas diferentes acerca de la lectura para la creación escénica. Por un lado, aquella inicial, que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos que podría sintetizarse en lo que Analía Couceyro reconoce como la idea de latencia de obra que contiene cualquier material escritural. Couceyro describe: «Leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro»[33]. Asociado a esto, las ideas de *lectura como robo* y *lectura gatillo* son ideas muy cercanas a los modos en que esta creadora refiere a la situación de lectura como propulsora de universos escénicos y también actorales. Por otro lado, el segundo tipo, que sería una modalidad de lectura que releva las huellas que van dejando las creadoras y los creadores en esos tránsitos escénicos. Aquello a lo que alude Eduardo Pavlovsky cuando afirma que su trabajo como actor, aquello que lo constituía como cuerpo de actuación, tenía «relación directa con sus lecturas»[34]. También, su idea de *cemento existencial* a lo que define como «un entrecruzamiento de experiencias mutuas y enlazadas en mis quehaceres»[35].

Al recuperar y reactivar la experiencia de lectura, los creadores generan ciertos mecanismos, apartados, palabras e ideas que parecen describir cuestiones muy interiores de sus prácticas. No obstante, aquello a lo que se alude suele manifestarse en materialidades y concepciones —escénicas— completamente diferentes.

Por tomar solo algunos ejemplos del campo teatral de Buenos Aires: Spinoza, tomado por Bartís para referir a un cuerpo de actuación que

31 Son específicos porque se apoyan y se multiplican al interior de su objeto.
32 Son situados porque se piensan en su territorio de referencias.
33 Daniel Gigena, «Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo», *La Nación* (4 de diciembre 2016), https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/
34 Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, 216.
35 Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, 72.

copa la centralidad de la escena, y desde allí conceptos que le permiten describir «lo visceral y lo corpóreo»[36]; Deleuze, recuperado por Pompeyo Audivert en sus maquinarias teatrales desde su idea del teatro como sistema de devenires[37], o el mismo Deleuze recuperado por Pavlovsky cuando refiere la idea de la defensa de lo propio al ir en busca de una praxis escénica subjetiva y micropolítica; también, por fuera de los creadores de resistencia, los rastros de Rancière en Emilio García Wehbi como faro para describir el abordaje de una materialidad escénica que busca descentrar la mirada para aspirar a recuperar *la libertad de la subjetividad.*

Aquí se impone una frontera móvil entre lo que se lee y lo que se toma de lo que se lee, material textual que va impregnando la propia palabra hasta llegar a definir los modos de referir a la materialidad del discurso sobre el que se trabaja. Agregado a esto, si siguiendo a Daniel Link pensamos en las lecturas como un «situarse en el mundo»[38], los puntos que permiten unificar a estos creadores, por fuera de sus eventuales coincidencias fácticas es ni más ni menos que un situarse en el mundo. Concepciones de escena que tienen puntos de encuentro, pero se apoyan irrevocablemente en la «pura materialidad escénica», al decir de Ricardo Bartís.

Conclusiones

En este trabajo se ha buscado ordenar algunos apuntes respecto de cómo se nombran las prácticas de la escena para un grupo de creadoras y creadoras que constituyen la constelación de resistencia en el campo teatral de Buenos Aires. A partir del estudio de las maneras en que configuran conceptualizaciones acerca de sus praxis de creación se han intentado relevar los espacios en que surgen las palabras, los efectos que tienen (en el registro y en los cuerpos de actuación), la traza que dejan

36 Ricardo Bartís, «Teatro Visceral», en *Diccionario utópico de los teatros*, edición de Andrés Gallina, Alejandro Tantanian, y Oria Puppo (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022), 147.
37 Pompeyo Audivert. *El piedrazo en el espejo* (Buenos Aires: Libretto, 2019), 137.
38 Link afirma: «Si me dediqué compulsivamente a la lectura fue por esa necesidad de situarme en el mundo». Daniel Link, «Entre Sábato y Startrek», *Revista Anfibia* (28 de junio de 2017): https://www.revistaanfibia.com/entre-sabato-y-startrek/

al constituirse como verdaderas «prácticas teorizadas» y sus —en algunos casos inesperados— puntos de unión desde las lecturas comunes de los artistas.

En primer lugar, hemos visto que desde el estudio de los términos corrientes que circulan por el campo de las praxis escénicas podríamos intentar acercarnos a configurar una *verdad* circunstancial pero indeleble: aquella a partir de la cual la creación de ligazones lexicales entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se vuelve la única posibilidad de dar cauce a una investigación escénica situada. Por su lado, estudiar la realidad en la que circulan las palabras permitiría intentar un acercamiento metodológico a la lectura de esos decires perecederos, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación. Asimismo, se ha observado que cuando las creadoras y creadores del campo teatral porteño contemporáneo toman ciertos textos, los ponen a dialogar con sus praxis de creación posibilitando reflexiones complejas acerca de esas praxis. Sin embargo, sus poéticas son disímiles, en algunos casos, prácticamente opuestas.

A partir de la reconstrucción de los materiales producidos en el decir de la práctica escénica contemporánea, podríamos concluir que la historia del campo teatral se trama a sí misma al modo de una experiencia de lectura compartida. Y proyectando esta idea aún más lejos, quizá sea esta la clave de entrada para pensar en el tejido vinculante pero inasible de una comunidad cultural que se forja a partir de la memoria lingüística de aquello que determina las prácticas de la escena. Abordar aquellos decires que tienen un ineludible impacto en su producción toda permitiría capturar aquel *situarse en el mundo* que se manifiesta en trazas de palabras que impactarán sobre su singular materia: la escena.

Bibliografía

Audivert, Pompeyo. *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto, 2019.

Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós: 1990.

Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.

Bartís Ricardo, *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

---. «Teatro Visceral». En *Diccionario utópico de los teatros*. Edición de Andrés Gallina, Alejandro Tantanian, Oria Puppo. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022.

Boris, Sergio. «Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2020.

Cappa, Bernardo. «Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas». En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones, 2015.

Catalán, Alejandro. «Producción de sentido actoral». *Revista Teatro XXI*, año VII, n.º 12 (2001).

---. «Seminario de formación interna coordinado por el Instituto de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2018.

Couceyro, Analía. «Biografía». Página de Facebook, 2018. https://www.facebook.com/analia.couceyro

Couceyro, Analía y Valeria Sestua. *La edad justa*. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022.

Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora: 2012.

Garrote, Andrea. «Se puede ver el cristal roto». En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones, 2015.

Gigena, Daniel. «Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo». *La Nación*, 4 de diciembre 2016. https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/

Link, Daniel. «Entre Sábato y Startrek». *Revista Anfibia* (28 de junio de 2017). https://www.revistaanfibia.com/entre-sabato-y-startrek/

Onetto, María. «Clase presencial en el Marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.

Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones.* Buenos Aires: Atuel, 2001.

Pellettieri, Osvaldo. «El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas». *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

Pessolano, Carla. «Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino». *Revista Acotaciones*, n.º 45 (2021).

Rodríguez, Martín. «La puesta en escena emergente y su futuro». En *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.

Ure, Alberto. *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.

---. *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro, 2009.

Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Cuando tu propio cuerpo (des)apropiado se aloja en palabras indisciplinadas y viceversa

Adriana Urrea
Mapa Teatro-Universidad Central de Bogotá (Colombia)
urreadriana@gmail.com

«Poner la palabra en movimiento».
ANCIANO ARAHUACO

«La verdad nace de la imaginación».
URSULA K. LE GUIN

«Hoy en día, nadie debe empecinarse en aquello que "sabe hacer". En la improvisación reside la fuerza. Todos los golpes decisivos habrán de asestarse como sin querer».
WALTER BENJAMIN

Recibido: 22 de agosto de 2023 / Aceptado: 27 de septiembre de 2023

Resumen

Tras años de acompañar procesos escriturales para artistas y filósofos, este texto se pregunta por las formas de desobediencia posibles a formas escriturales prestablecidas en el campo de la academia inserta en la máquina del capital financiero, que ha cooptado fuerzas de trabajo, las fuerzas de creación y que ha colonizado inconscientes y que impide la emergencia de escrituras acordes con las urgencias poéticas de quien escribe. De la mano de las propuestas de las escritoras Edwidge Danticat y Cristina Rivera Garza, Marguerite Duras y Ursula K. Le Guin, y de cuatro figuras —el huracán, la ceiba, el látigo y Filoctetes—, abordo la pregunta de cómo transcribir al papel, el espacio tridimensional o la pantalla las fuerzas vitales, las memorias, los archivos afectivos y código genético que se alojan en los cuerpos de tal manera que puedan ser compartidas con su máxima potencia.

Palabras clave: Escritura, lectura, peligro, figuras, artes vivas

Abstract

After years of following writing processes for artists and philosophers, this text inquires the possible forms of disobedience to established forms of writing in the academic field as part of the machine of financial capital, that has coopted de labor forces, creative forces and has colonized the unconscious which prevents emergent writing to emerge according to the poetic urgencies of the writer. Following the works of writer such as —Edwidge Danticat, Cristina Rivera Farza, Marguerite Duras and four elements the hurricane, Ceiba, the whip and Filoctetes— I address the question of how transcribe to a piece of paper, the tridimensional space or the screen of vital forces, the memories, the affective archives and the genetic code dwelling in our bodies in such a wat that can be shared in its outmost potency.

Keywords: writing, reading, danger, figures, living arts

Hablo desde...

Tantos años lidiando con la lectura y la escritura alfabéticas. Sesenta y dos, quizás. Esta imagen me acompaña: leo en una mecedora miniatura, de brazos, balancín y respaldo de madera, con paja entramada en su respaldo y asiento. Leo y me balanceo. Lectura y balanceo. Un ritmo, un aliento. (Me) falta la imagen de mis primeros trazos sobre algún papel, algún cuaderno. Mi amiga de pupitre de colegio desde nuestros siete años hasta la fecha me recuerda siempre con libros en la mano, en los brazos, en los bolsos... Según ella la palabra era mi destino.

Y, no obstante, mi palabra dicha, mi palabra escrita, mi palabra cantada me han sido esquivas. O las he esquivado. ¿Qué habrá sido? ¿Dónde se ha entorpecido, truncado, silenciado?

Llegué a la filosofía, tarde. No soy precoz. Sí «poscoz», esta palabra que no aparece en el diccionario como contraparte a la que sí existe. Prefiero nombrarme con esa palabra por mí inventada, la que dice de mis destiempos. La coz: «esa sacudida violenta», ese golpe inesperado que viene de una «bestia»: asno, mula, caballo. Y, no obstante, he «tirado coces», me he rebelado, de alguna manera.

En mis primeros años de estudio de la filosofía tuve dificultad de cómo contar la conmoción o el desapego que ciertos universos de pensamiento suscitaban en mí, es decir, en mi cuerpo, mente y espíritu: ¿cómo decirle a Husserl que su escritura era infernal?; ¿cómo abrazar a Nietzsche? Encontré una forma de abrazo para este pensador que se atrevió a sacar al cuerpo de su ostracismo: le escribí una carta. Desobedecí el formato ensayo académico. Un riesgo menor, pero que me ha acompañado desde entonces. Las correspondencias han sido vitales para pensar, contar, errar y ensayar. A veces se escriben cartas sabiendo que no habrá respuesta, no habrá una respuesta, o tal vez sí... Habrá vivos que puedan responder por los muertos... Un ejemplo: la «Carta a Pedro», escrita por una de las voces de *La ceiba de la memoria*, Thomas Bledsoe, al final de la novela escrita por el cartagenero Roberto Burgos Cantor:

> Querido Pedro:
>
> Reconozco que Usted no podrá responderme y tampoco leerme.
>
> Una lealtad conmigo mismo me lleva a escribirle sin saber a quién le escribo. A lo mejor a la imagen que he construido de Usted. De buena fe, sí: preguntando y preguntando sin descansar a papeles y papeles. Pocos. Escasos papeles en esta tierra a la cual Usted entregó 38 años de su vida y cuando quiso irse ya no pudo. Aquí los papeles se deshacen: bolas de babas desprenden hilos violetas o negros. Los estantes los anaqueles los archivadores los baúles se caen y dejan el polvo ligero de la madera o las escamas del metal oxidado. Y la gente, Usted lo sabe, prefiere la voz a la escritura. Usted mismo escribió poco. (...) La gente prefiere la voz. Y la voz se pierde en el tiempo y aquí en el mar.[1]

La voz ha sido una de mis obsesiones. Me lleva a lo más entrañable de un cuerpo y a sus posibilidades corales. Estuvo presente desde el inicio, con ese sublevado que fue Nietzsche, que iracundo le aullaba a la dupla Sócrates/Platón.

Platón transpuso a la filosofía el procedimiento de los diálogos de la tragedia, que en el siglo V antes de Cristo era lo que para nosotros es el cine desde finales del siglo XIX. Y lo llevó a la calle. Inventó un personaje: Sócrates, un ágrafa Atenas, que cual tábano cuestionaba a los atenienses sin piedad. Entre persona y personaje, Sócrates abre unos de los problemas vitales de las artes: la relación entre lo real y la ficción. Y, no obstante, el filósofo abolió, lo más importante de esa forma comunal de la voz: el coro. Nietzsche le criticó este gesto de borradura: al darle protagonismo al personaje y a sus preguntas (que llevaban implícitas las respuestas seguras y ciertas del sabio), se perdía la fuerza coral de la tragedia y con ello empezó el declive de la fuerza de la vida en el pensamiento. Las diatribas iracundas de Nietzsche contra este gesto se entienden por cuanto era un vitalista que veía «la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...» (Nietzsche 1995, p. 28). El cla-

1 Roberto Burgos Cantor, *La ceiba de la memoria* (Bogotá: Seix Barral, 2007), 404-406. Una de las voces es san Pedro Claver, S. J., que es conocido por su labor con las y los esclavizados que arribana al puerto negrero más importante del siglo XVII en América, Cartagena de Indias, de donde era oriundo este escritor.

mor de la escritura de Nietzsche, este filósofo-artista, es por la fuerza de la vida, por el deseo, por la fuerza erótica que ha de estar presente en las artes, tanto en sus prácticas como producciones. Su vitalismo ha influido desde entonces a/en pensadores y artistas desde el siglo XX para acá. Diría que en esta época de necropolítica[2], en la que los Estados no protegen la vida, sino que proponen las más atroces maneras de matar a sus ciudadanxs, este vitalismo pulsa aún más fuerte. Las palabras de Cristina Rivera Garza[3] me resuenan:

> ¡Qué significa escribir en este contexto? ¡Qué tipos de retos enfrenta el ejercicio de escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrísona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente rodeados de muertos? (...). En efecto, la muerte se extiende a menudo en los mismos territorios por donde avanzan, cual legión contemporánea, las conexiones de Internet. La sangre y las pantallas confundidas. Si la escritura se pretende crítica del estado de las cosas, ¿cómo es posible, desde y con la escritura, desarticular la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra?[4]

2 Achille Mbembe, quien acuñó este término, que el necropoder es «el dominio de la muerte sobre el cual el poder ha tomado control».
3 Quise pegar la captura de pantalla que hice a este párrafo del libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, pero tuve que transcribirla porque la imagen no salía completa o se sobreponía a la escritura alfabética. Y claro, recordé a Walter Benjamin, quien en *Dirección única* escribe: «La fuerza de una carretera varía según se la recorra a pie o se la sobrevuele en aeroplano. Así también la fuerza de un texto varía según sea leído o copiado» (p. 21).
4 Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Barcelona: Tusquets, 2013), 19. Siempre he pensado que la herida profunda de saber a sus prójimos desaparecidos ha marcado la historia de ese continente. Aunque desde las dictaduras de los últimos años del siglo XX en América Latina se nos hizo palmaria la figura de lxs desaparecidxs, ese no saber qué ocurrió con quienes fueron arrebatadxs de un territorio en la época de la esclavización tuvo que generar la impotencia de no saber de los destinos de esos cuerpos. Recomiendo el encuentro que Cristina Rivera Garza, Gabriela Wiener y Lina Meruane tuvieron en el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea) de Barcelona: Trenzar: santas, raras y mestizas. https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/cristina-rivera-garza-lina-meruane-y-gabriela-wiener/240396

Con estas in-quietudes...

Las coces suelen hacernos caer. Como los sismos, los huracanes y todas las violencias que ha imaginado la especie humana contra otras especies vivas y la propia. Levantarse de nuevo, mantenerse en pie de lucha para resistir contra las muertes es el desafío. Pero también para mostrar que otras formas de vida son posibles. Como lo han sabido las comunidades de los pueblos originarios de este continente que alguna vez se llamó Abya Yala o aquellas que llegaron de África esclavizadas. Levantarnos para no dejar que nos despojen de la fuerza de la vida.

Sí: la necropolítica nos mata de muchas maneras. Llega a lugares insospechados. Genera miedos que incorporamos y nos impiden. Mientras acompañé procesos de creación en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), más que en los de formación como en la Facultad de Filosofía de la Universidad Javeriana, me percaté de cómo el pavor invade inconscientes y conscientes; cómo aniquila el Deseo, sí, con mayúscula, entendido como aquello que hace que pulse la vida-vida. La lectora de la mecedora se levantó para leer en colectivo, en torno a la mesa o a la pantalla, leer en voz alta y no en silencio y ver emerger palabras. Me convertí en lectora-acompañante. Desde esa figura encontré la fuerza transformadora de la lectura coral. Y no ceso de maravillarme al escuchar la fuerza de las palabras cuando se vocalizan: sus ritmos, colores, pesos, texturas y alientos se amplifican.

En esta lectura atenta, respetuosa he alentado la transcripción de las fuerzas vitales, memorias, archivos afectivos, código genético que se alojan está los cuerpos, a una forma que pueda ser compartida, hecha pública en la escritura alfabética en resonancia con la escritura escénica. Y que este «llegar a la escritura», como diría Hélène Cixous[5], lo haga como en libertad, en plenitud, a contracorriente de la marca de dominación que trae consigo. El poder político, por la práctica política-religiosa y el fetichismo de la escritura que puede remontarse hasta la invención de la escritura alfabética occidental[6]. En todos estos años de acompa-

5 Hélène Cixous, *La llegada a la escritura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006).
6 Para este tema ver interesante el libro de Lienhard Martin, *La voz y su huella* (La Habana: Casa de Las Américas, 1990). Y para la modificación del pensamiento en Grecia por el surgimiento de la escritura alfabética puede consultarse Eric Havelock, *La musa aprende a escribir* (Barcelona: Paidós, 2008).

ñante, me he percatado del miedo que la escritura alfabética despierta a la hora de enfrentarse a la página o cualquier espacio vacío. Me asombran el terror ante la lentitud. Es como si todo el saber del cuerpo tuviera miedo al abismo, al salto a ese espacio que se supone que uno ha de llenar. Pero ¿hay que llenar el vacío? ¿O que el tiempo de tortuga nos es más difícil soportar? ¿O es miedo a producir solo? ¿Por qué creemos que se escribe solo? Si es un ejercicio comunal: hay lectores, cómplices... ¿Será que sentimos que estamos en peligro? ¿Será que nos da miedo ser desobedientes?

Sigo a Edwidge Danticat, la escritora haitiana que migró a Estados Unidos a los trece años y que, con motivo del terremoto de Haití de 2010, lejos de su país escribe:

> Hay muchas interpretaciones posibles de lo que significa crear peligrosamente, y Albert Camus, como el poeta Osip Mandelstam, sugiere que es *crear como revuelta contra el silencio*, crear cuando tanto el acto de creación como el de recepción, *el acto de escritura como el de lectura*, son peligrosas empresas que *desobedecen una directiva.*[7] (Énfasis añadidos)

Las artes, que empiezan donde termina la información, entendida esta como control[8], desobedecen, proponen, disponen e indisponen diferentes maneras de testimoniar su presente. Cada cual con diferentes modos de narrar, de producir. Y es que la historia y el artista, creo, no pueden testimoniar sino en códigos de ficción que abren canales de liberación para que podemos ver, ser y hacer «desobedeciendo (las) directivas». Al

7 Edwidge Danticat, «Crear peligrosamente: el artista migrante en el trabajo», en *Antología del pensamiento crítico haitiano contemporáneo*, edición de Camila Valdés León y Frantz Voltaire (Buenos Aires: Clacso, 2018), 484.

8 En una conferencia que en 1987 dictó Gilles Deleuze en la fundación FEMIS, dirigida a cineastas, el filósofo afirma: «Entonces, ¿por qué les cuento esto? Bueno, porque la información, digamos, es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada (...) la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y los es por su naturaleza) cuando es o deviene acto de resistencia. (...) ¿Cuál es la relación entre la obra de arte y la comunicación? Ninguna. Ninguna, la obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación. La obra de arte, estrictamente, no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de acto de resistencia. (...) Malraux desarrolla un buen concepto filosófico, dice una cosa muy simple sobre el arte. Dice que es la única cosa que resiste a la muerte».

testimoniar, lxs artistas vinculan los hechos banales de la vida cotidiana con la historia y los mitos, esa experiencia colectiva que se repite y puede variar al infinito como los sueños y que se enriquecen al reinventarlos. Tienen a disposición ahora miles de papeles a los cuales preguntarles, como le decía Thomas Bledsoe a Pedro, que pueden enloquecer. Tienen testimonios y tienen los archivos afectivos de sus cuerpos. Como lectora-acompañante, aliento a que escuchen con lealtad, sin prejuicios y con la verdad del Deseo esos materiales que se les presentan, que se permiten revelar.

El cine generó una manera potente de actualizar mitos, de contar historias: el montaje. Para el cineasta ruso Sergei Einsestein, el montaje tiene su origen en el ideograma, la forma escritural japonesa y china cuyo principio es la composición y no la fonación[9].

Las prácticas artísticas, desde la aparición de las imágenes en movimiento, son herederas de este modo de hacer que permite trasponer y sobreponer, más que yuxtaponer, bloques heterogéneos de materiales visuales, sonoros y espaciales generando encuentros, coincidencias o composiciones insólitas e inauditas. Ahora bien, la estrategia del montaje es similar a la de la canabalización.[10] En esta se digiere algo para incorporar una parte y desechar otra. Quien se come a otro semejante inscribe en su cuerpo múltiples subjetividades y devenires. Un pensamiento montaje, por su parte, al cortar y pegar permite encuentros inesperados entre pasado y futuro; entre pasado y presente, o entre presente y presente. Así se constituye el arte como espacio de micropolítica que fisura a la macropolítica y a su *statu quo*. La apertura a estos insólitos e inauditos encuentros permite establecer relaciones de libertad entre el cuerpo, la escritura alfabética y el papel.

9 En *El principio cinematográfico y el ideograma*, Einstein afirma: «Por ejemplo, la representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar"; la imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta ="escuchar"; un perro + una boca ="ladrar"; una boca + un niño ="gritar"; una boca + un pájaro "cantar"; un cuchillo + un corazón = "pena", y así sucesivamente.
¡Esto es montaje!
En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales».
10 Oswaldo de Andrade, poeta brasileño, escribió *El manifiesto antropófago* (1928) a partir de la pintura de Tarsilia do Amaral *Abaporo*, término tupí-guaraní que significa «hombre que come hombre». https://coleccion.malba.org.ar/abaporu/

Con el cuerpo en el papel...

En la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas[11] acompañamos a artistas a poner sus cuerpos en espacialidades diversas con formas de operar in-disciplinadas. Al cuerpo que se pone en espacio tridimensional lo hemos llamado gesto y no obra; y al poner del cuerpo en papel con escritura alfabética, huella. Ambos están en íntima resonancia. En cada uno de los momentos pedagógicos que la caracterizan —seminario de investigación, talleres de técnicas, incluida la escritura, y laboratorio de creación— hemos potenciado las experiencias y afectos que pongan en juego la pregunta por la producción de la vida y de la vida como producción. Con ello hemos querido ir más allá de la comprensión biológica de la vida y mostrar la importancia del Deseo, de Eros, para la creación y construir un espacio común de libertad.[12]

Hacemos énfasis en las dimensiones política y erótica de los distintos modos de producción de cuerpos singulares y colectivos, de subjetividades y acciones poéticas necesariamente improductivas y rabiosamente vitales. Y nos apropiamos, con una borradura, de la propuesta de definición del erotismo de Georges Bataille: *El erotismo es la aprobación afirmación de la vida hasta en la muerte.* Partimos del Deseo como potencia y no carencia, es decir con esa fuerza que tiene múltiples devenires. Nos preguntamos por el saber del cuerpo, por los desafíos de poner el cuerpo, por lo que pueden los cuerpos/fuerzas —humanos y no humanos—. El reto ha sido resistir a formas de producción que han cooptado las fuerzas de trabajo, las fuerzas de creación y que han

11 La Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), adscrita a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, fue creada en 2007 bajo la dirección de Rolf Abderhalden Cortés, cofundador y codirector de Mapa Teatro. Ha construido y consolidado un nuevo campo de pensamiento/creación —el de las Artes Vivas— en Colombia y en América Latina. En agosto 2023 inició su novena cohorte en Bogotá y ha tenido dos cohortes (2015/2017 y 2027/2019) en Barranquilla en convenio con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y una en Cali (2020/2022) en convenio con Bellas Artes Entidad Universitaria del Valle del Cauca. Hice parte del grupo fundador con Heidi Abderhalden Cortés (cofundadora y codirectora de Mapa Teatro), Rolf Abderhalden Cortés, José Alejandro Restrepo, artista visual. En este momento ha habido un relevo generacional. Para conocer su plan de estudios, puede consultarse: http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/posgrado/maestria/teatro-artes-vivas

12 Pueden consultar el producto de nuestra investigación sobre los modos de hacer en las Artes Vivas en http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/posgrado/maestria/teatro-artes-vivas/produccion

colonizado inconscientes. El desafío ha sido mantener vivo el valor de uso del trabajo improductivo, incluso cuando su misma producción de improductividad tiene que negociar con la lógica del capital financiero. Implica una suerte de salto al vacío, como el que hacen Butes el remero indisciplinado del mito griego de las sirenas y el paracaidista del *Altazor* de Vicente Huidobro.

Las sirenas y su canto encarnan el Deseo, sí como se encarnan las uñas. Ulises, el patrón, hombre racional y astuto, encarna la figura del hombre blanco, occidental, antropocéntrico, heteronormativo, quiere conocer el canto y no sucumbir ante él, es decir, quiere dominarlo. El canto de las sirenas representa un peligro demasiado grande, no solo para él, sino también para su empresa y el colectivo que rema para llevarlo a casa. Su poder sería demostrarles a las sirenas que puede escuchar su canto y no quedar seducido, desviado. Paradoja: para mostrar su poder se ata. Será el único que la oirá sin peligro. Orfeo, el poeta/cantante, canta, a todo pulmón, en la proa del barco. Ha sido contratado para que, con su *techné*, el canto armónico, opaque y neutralice la seducción del canto *disonante* de las Sirenas. Orfeo sólo parece escuchar su propio canto, su poderosa *techné*, su virtuosismo vocal, su *arte*, como lo llamaría Occidente siglos después. Se torna sordo a esa voz amenazante. Solo se escucha a sí mismo, no requiere atarse.

Ahora bien, esa nave que va camino a Ítaca se mueve gracias a los remeros. Son la fuerza de trabajo, responsables de la producción de movimiento que hace posible que la máquina/embarcación avance con el fin de que la empresa de la que hacen parte alcance su objetivo. Estos *operarios*, que viven para trabajar, trabajan para sobrevivir y obedecen las órdenes de sus superiores, realizan su labor mediante una *techné* específica, una tecnología del cuerpo —*remar*— que se vería perturbada por la escucha del canto de las sirenas. Esta escucha les será, por lo tanto, prohibida por Ulises mediante otra forma de ensordecimiento: el taponarse lo oídos. No obstante, Butes el remero indisciplinado[13] (Quignard, 2011), desobedece las órdenes de Ulises. Se arranca la cera que tapona sus oídos, salta y *escucha*. Butes escucha, por encima de la voz armónica de Orfeo, el canto *disarmónico* de las sirenas y sin pensarlo, se

13 Quignard, Pascal, *Butes* (México: Sexto Piso, 2011).

arroja a las profundidades del agua para abrazarlo, a pesar del peligro, accede a la «música animal» como dice Quignard.

El paracaidista del poeta salta desde un aeroplano, puede imaginar esta lectora. Ese sueño de volar tan, tan atávico que se hizo realidad gracias a ese artefacto motorizado que ahora copa los cielos del mundo. Desafortunadamente, pocos años después del primer vuelo, la Primera Guerra Mundial se lo apropió. Y ya sabemos de los poderes de destrucción que lleva en su «vientre». En lugar de esa cantidad de bombas letales que han caídos desde entonces y de las cuales el poeta sí fue testigo, de esos cuerpos lanzados al mar para hacerlos desaparecer de los cuales este poeta (pero otros sí, como Raúl Zurita) no pudo testimoniar, este poeta propone la figura del o la paracaidista, un hombre o una mujer, que se lanza del cielo a la tierra, de la vida a la muerte.

> Soy bárbarx tal vez /Desmesuradx enfermx /Bárbarx limpio de rutinas y caminos marcados / No acepto vuestras sillas de seguridad cómodas / Soy la ángel salvaje que cayó una mañana / En vuestras plantaciones de preceptos...[14]

Y sí, he acompañado la emergencia de las escrituras que insurjan esas plantaciones. Ya sabemos lo que las economías de la plantación generaron: plusvalía para los dueños del capital y esclavización y Códigos Negros para los cuerpos de lxs africanxs quienes dejaron de ser dueños de sí. Y antes que barcos negreros y plantaciones consolidaran el capitalismo, el gramático Nebrija[15] en España, contemporáneo de Colón, ya sabía cuál que la relación entre lengua e imperio:

> Antonio de Nebrija le (a la reina) señala, con irreversible mentalidad de conquistador, que a los pueblos bárbaros y a las naciones de lenguas extrañas que España va a someter, habrá que imponer unas leyes y una lengua. Y con raro talento intuitivo añade: «Siempre la lengua fue compañera del imperio. (...)

14 Vicente Huidobro (1931), «Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos», en *Obra poética*, coord. por Cedomil Goic (Madrid: ALLCAXX, [1919] 2003), Canto I, vv. 385-399, 747. Texto intervenido por quien acá escribe.
15 La *Gramática* de Nebrija fue publicada en 1492, el mismo año de la expulsión de moros y judíos de España y de la llegada de Colón a las islas del Caribe.

> (...) España va a ser la primera potencia que cruza el mar con el afán expreso de conquistar, o sea, de establecer «en las naciones de lenguas extrañas» su cultura. A ello suelen contribuir, con diversa eficacia, los ejércitos, pero éstos necesitan imponer ciertas manifestaciones «espirituales» llevadas con las armas, comenzando por la lengua —que así se vuelve «imperialista» y, en este caso, universal—, a los vencidos para que éstos acepten lo que en términos contemporáneos llamaríamos la ocupación[16].

Como lectora-acompañante azuzo a estxs paracaidistas-escritorxs-insurgentes a que caigan con sus cuerpos sobre los preceptos para descolocarlos, aplastarlos, despotenciarlos. Con Cristina Rivera Garza afirmo que «[T]oda escritura es una forma de energía corporal disciplinada»[17], pero, sobre todo, in-disciplinada.

Y esto porque sí, se pone el cuerpo en la escritura alfabética. Es un acto físico de alientos, incomodidades, tiempos lentos y muertos. Y a las palabras hay que alojarlas en un espacio. Piedra, muros como Chiribiquete en Colombia, superficies de tierra como Nazca en Perú, papiros, pergaminos, pieles de animales, hojas de papel que luego, quizás, se deshojarán. Rollos. Códices. Pincel, pluma, piedra, lápiz, teclado: la mano primero, las manos ahora sobre el teclado, activan o desactivan la circulación de palabras. Manos y ojos, cuello, piernas, torso parecen entrar en una conexión misteriosa. Tal vez eléctrica como la sinapsis. Las palabras transitan desde algún recóndito manantial. Y se pueden alojar en libros subvertidos.

El aullido, el grito, el salto, el desvío, el susurro, el lamento o la ira de lxs artistas que deciden arrojarse a escribir en libertad van en contravía de los preceptos, producto de una escucha y una relación al Deseo que potencia lo inútil, lo transitorio, el excedente de energía y lo superfluo como fuerza vital para la creación que ha puesto el cuerpo en espacios tridimensionales y de papel. Y esto a pesar del miedo, Clarice Lispector escribe:

16 Jorge Enrique Adoum, «La lengua y el libro», 1997, https://congresosdelalengua.es/zacatecas/sesiones-plenarias/libro/adoum.htm
17 Rivera Garza, *Los muertos indóciles*...

> Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces en las profundidades del mar.[18]

A pesar del riesgo, el remero, xl/lx paracaidista, la escritora indisciplinada, se lanzan a lo desconocido. Nos recuerdan que la vida es abismal. Se arrojan y sabotean sus «destinos». Se desvían de las convenciones, transitan, transgreden, transponen. Cambian la posición, dislocan, toman posiciones insólitas, trastocan las preposiciones predispuestas, in-disponen. La meta inicial, segura, no constituye más el proyecto inicial. Al arrojarse a las fuerzas que movilizan el Deseo, abren la imaginación a los múltiples posibles del devenir. Se abren a la tensión entre el tiempo de la historia personal e historia colectiva, a las complejidades y densidades de su presente.

El poeta barbadiense, Kamau Brathwaite, decía que «El huracán no ruge en pentámetros. Y ese es el problema: ¿cómo conseguir un ritmo que se aproxime a la experiencia *natural*, a la experiencia *atmosférica?*»[19]. Entonces:

> Silbidos, chirridos, rasguños, shak-shak, shekesheke, caja china, gong-gong, el cheng-cheng de la banda de percusión caribeña, el sonido del banjo o del platillo, el rasguido de la guitarra, vibrato de la voz, saxo, equipo de sonido, el largo redoble del ambos hasta que se convierte en trueno, los *sheets of sound* de Coltrane, los graznidos y gritos de Pharoah Sanders, onomatopeya, kinesis congregacional...[20]

En esta época en la que hemos cuestionado la hegemonía de la especie humana sobre otras especies vivas, sabemos que las escrituras no vienen solo en línea recta. Estamos listxs para escuchar los tiempos geológicos con sus diversas duraciones y sinestesias.

Todo escribe a nuestro alrededor, eso es lo que hay que llegar a percibir; todo escribe, la mosca, la mosca escribe, en las paredes, la mosca escribió mucho a la luz de la sala, reflejada por el estanque. La

18 Clarice Lispector, *Un soplo de vida. (Pulsaciones)* (Madrid: Siruela, [1970] 2016), 17.
19 Kamau Brathwaite, *La unidad submarina. Ensayos caribeños* (Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2010), 123. F. Bonfiglio, trad., ensayo preliminar y entrevista.
20 Brathwaite, *La unidad* submarina..., 37.

escritura de la mosca podría llenar una página entera. Entonces sería una escritura. Desde el momento que podría ser una escritura ya lo es. Un día, quizás, a lo largo de años venideros, se leería esa escritura, también sería descifrada y traducida. Y la inmensidad de un poema legible se desplegaría en el cielo.[21]

Y entonces el/ paracaidista lo leería a su tiempo y escucharía el ritmo del trazo de esa escritura.

21 Marguerite Duras, *Escribir* (Barcelona: Tusquets, 2020), 44.

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Texturas

ILIA
Instituto Latinoamericano
de Investigación en Artes

Mirar con la planta de los pies

Marta María Borrás
(Cuba)

Este texto-huella-gesto-trazo no es lineal.

Es el vestigio de un trazo, como cuando la mano se mueve desde el pensamiento o viceversa, el pensamiento se mueve desde la mano y deja una rayadura sobre el papel.

Aquí hay múltiples rayaduras, rajaduras, líneas sinuosas, huecos.

Quizás es la (im)posibilidad de poner en palabras/escritura una experiencia. La experiencia vivida durante dos años de laboratorios en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav). Donde intenté investigar sobre lo que llamo «cinear». Cinear es una pregunta sobre el cuerpo y la imagen: sobre el gesto con que hacemos cine, y por el cuerpo en y de la imagen. Por mi propio cuerpo. Cinear es el pensamiento-gesto operando.

Aquí trato de compartir un proceso, y siento que solo logro hacerlo desde el gesto de destejer, rajar. Más bien este texto es un destejido. Son las huellas, los sudores de mi cuerpo, de un estado, de mi deseo. De mi desasosiego por compartir una experiencia del pensar-haciendo, y en ese pensar-haciendo las palabras se quedan al borde, no siempre alcanzan a llegar juntas.

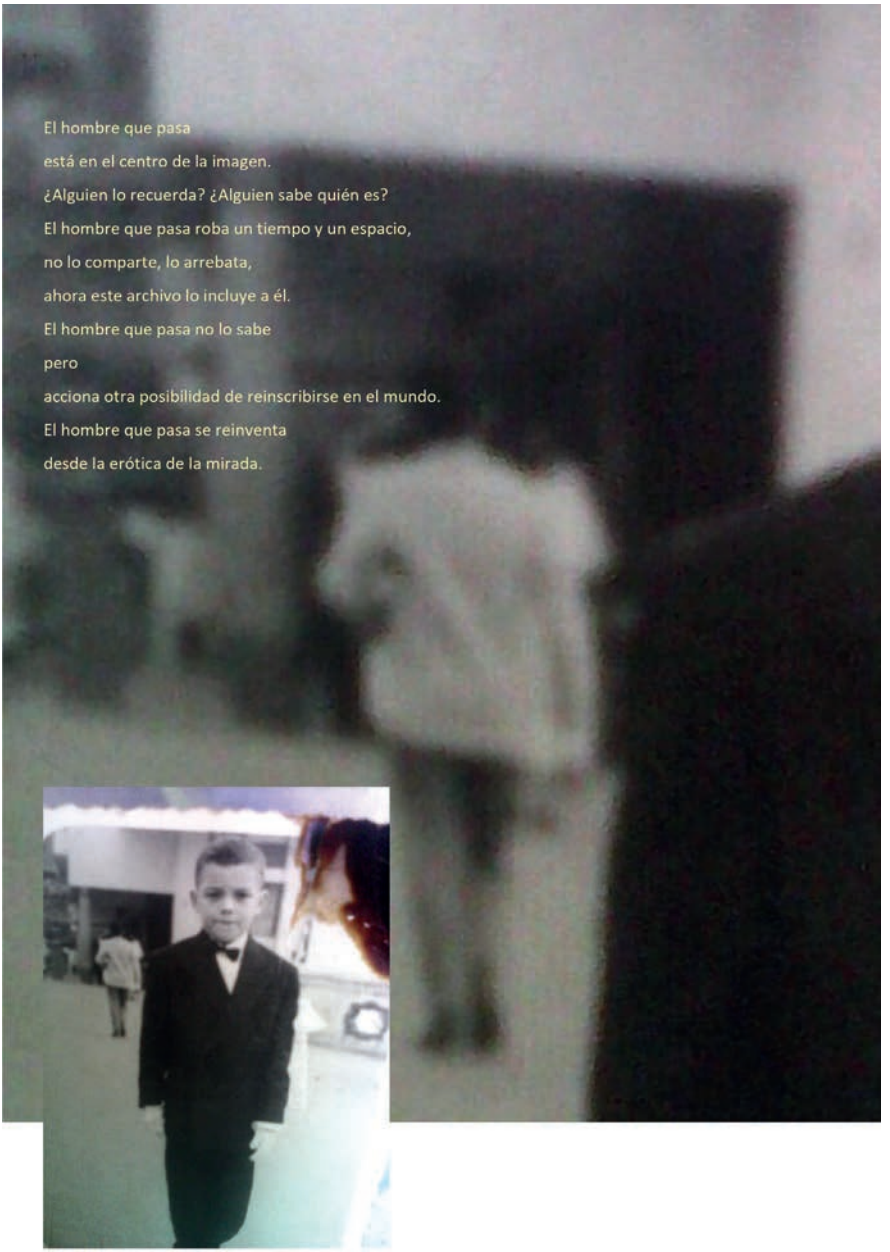
Esta escritura es el rastro de múltiples formas de diálogo, de espigar la imagen junto a Angès Varda, de caminar una fotografía con André Lepecki, de ser Marquitos en Cali en 1986, de escuchar la voz Chris Marker contenida en los subtítulos de un fotograma.

Se desestabiliza la mirada, la escritura, la lectura, la escucha. Porque durante los laboratorios en lo que intenté cinear se desestabilizó mi propio cuerpo-pensamiento, y mis modos de proceder en la creación.

El intento de compartir esta experiencia me ha llevado a pensar en cómo escribir sobre este proceso de trabajo, investigación, creación, vida. Qué cuerpos, espacios, tiempos, imágenes, fluidos permean esta escritura, que, como ya dije, es solo un trazo. El gesto de quien intenta poner algo sobre una superficie. Es una pregunta sobre qué memorias del cuerpo siguen pulsando en el proceso de escribir sobre un proceso.

Este texto es un pensamiento montaje.

Es una provocación.


El hombre que pasa
está en el centro de la imagen.
¿Alguien lo recuerda? ¿Alguien sabe quién es?
El hombre que pasa roba un tiempo y un espacio,
no lo comparte, lo arrebata,
ahora este archivo lo incluye a él.
El hombre que pasa no lo sabe
pero
acciona otra posibilidad de reinscribirse en el mundo.
El hombre que pasa se reinventa
desde la erótica de la mirada.

¿Cómo nos relacionamos con la memoria?

¿Cómo se construye memoria desde el rastro?

En los primeros momentos de investigación-creación que tuvieron lugar durante los laboratorios de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (Mitav), en los que comenzaban las búsquedas sobre mi idea (o mis ganas) de cinear, surgieron una serie de cuestionamientos: qué posibilidades están latentes en los desechos de la memoria, de las materias, de la vida, del cuerpo, de la mirada.

¿Podemos recordar un olvido?

¿Recordar un olvido es regresar una materia/tiempo de la muerte?

¿Existe la memoria sin olvido?

Quizás debía pensar el olvido como lo formula Didi-Huberman (2008) como tentativas de olvido. Porque no escapa del pasado el que olvida.

El umbral entre la memoria y las tentativas de olvido abre a la percepción, a la posibilidad de mundos.

¿Qué es un desecho?

Un des hecho,

algo que ya no puede ser accionado.

El cine trabaja con la acción. La filmación comienza con el enunciado de acción. Y se inicia la acción frente a la cámara, al ojo/objetivo que capta la acción que sucede frente a él.

¿Cómo pensar un cine desde el olvido, los desechos, los rastros, las (im)posibilidades, un cine horadado, un cine de materias sobrevivientes, un cine borroso, un cine del tacto?

¿Cómo olvidar?

¿Cómo desmonto mi técnica?

Dice Rolf Abderhalden que cuando tenemos unas técnicas ellas operan sobre nosotros.

¿Cómo crear una pequeña chispa que pueda perforar el dispositivo?

¿Cómo mirar o cómo no mirar?

Recuerdo a mi padre. Mi padre está sentado en la cama, mira una foto en el periódico, ha estado así durante mucho rato. Es la imagen de un acto político en la plaza de la Revolución. En la foto se ve un bulto conformado por miles de personas, hormigas diminutas, pixeladas, borradas en una masa informe. Escucho a mi padre susurrar: ¿dónde estaré yo?

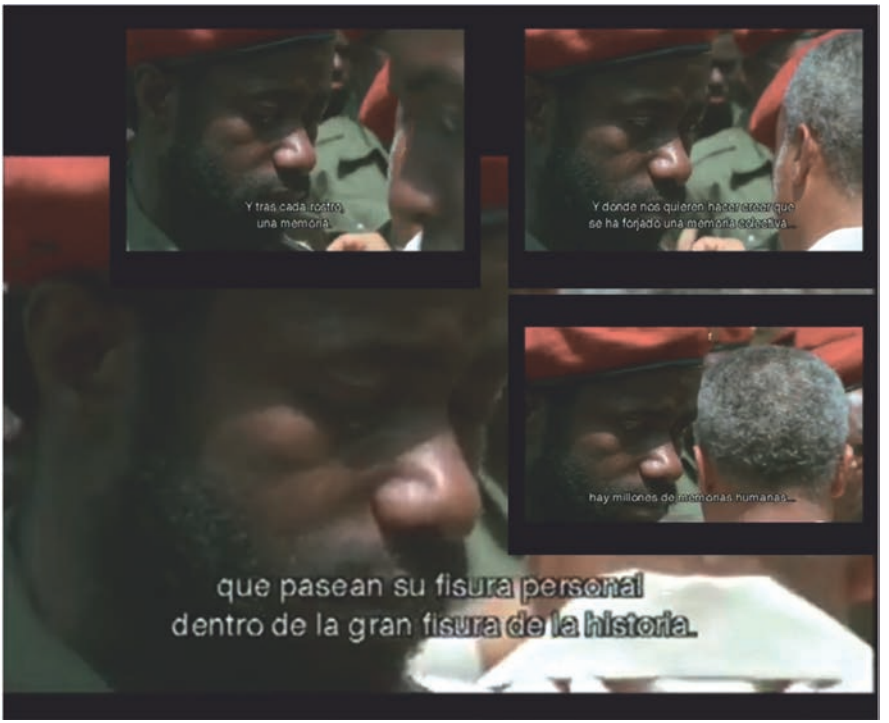
Esos cuerpos son el olvido. La imagen del acto político es la memoria.
Los cuerpos del poder posan. Los cuerpos del olvido pasan.

Chris Marker se acuerda de ese mes de enero cuando estuvo en Tokio. O más bien lo que recuerda son las imágenes que filmó en enero en Tokio. «Las imágenes», dice, «ahora sustituyen a mi memoria, son mi memoria. Me pregunto cómo recuerda las cosas la gente que no filma, que no hace fotos, que no graba video. ¿Cómo hizo la humanidad para recordar?» (Chris Marker, Sans Soleil).

¿Dónde caben las tentativas del olvido en la imagen, en el cine?

Nos dice Chris Marker:

(quizás no podamos escuchar su voz en la imagen, pero podemos leerla. Porque hay muchas maneras en que la imagen incorpora el/los cuerpo/s, las voces).



Pero le pregunto a Chris Marker, te pregunto, y si no hay rostro, dónde queda la memoria de mi padre.
Mi padre es la tachadura en la Historia.
Mi padre es el cuerpo que pasa.
Mi padre es la mirada borrosa.
Mi padre es la termita que socaba, ahueca, agujerea la Historia

¿Cómo se deshace, cómo se desestabiliza lo que se conoce?

Encontrar un dispositivo es encontrar una estrategia para obrar desde el deseo.

Giorgio Agamben, en su ensayo ¿Qué es un dispositivo?, piensa el dispositivo como un «conjunto heterogéneo que incluye virtualmente (...) discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. (...) cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos de los seres vivientes».

Entonces un «contra-dispositivo» sería algo así como un jaqueo de los dispositivos de control, es decir, sería la restitución de estos al uso común, volver a tomarlos en nuestras manos, para que operen para y con nuestros deseos, como estrategia para la producción de diferencias y singularidades. Para Agamben el arte tiene la posibilidad de producir contradispositivos.

Encontrar un contradispositivo para obrar el cine del deseo, el cine vivo.

Porque el cine en las artes vivas solo puede ser un contradispositivo, un gesto.

Un deseo, una (im)posibilidad, una erótica de cine.

¿Por qué imágenes?, pregunta Didi-Huberman (2008) y nos contesta: «Porque para saber hay que saber ver» (43).

«El montaje de las imágenes funda toda su eficacia en un arte de la memoria» (43), nos dice (Didi-Huberman, 2008). E insiste: «No escapa del pasado el que olvida» (43).

Entonces, cinear puede pensarse/accionarse como un contradispositivo del cine donde las imágenes toman posición.

El cuerpo que pasa ocupa el centro de la imagen.

El cuerpo ocupa posición.

LA EXPERIENCIA ~~SUS~~TRAÍDA

Cuando pienso en los primeros laboratorios de la Mitav, lo siento como una experiencia sustraída. Ese tiempo estuvo marcado por la imposibilidad de estar en Colombia, específicamente en Cali donde estudiábamos la maestría. No podía deambular las calles de la ciudad, tocar a mis compañeros. Principalmente por la pandemia de la COVID-19, la cuarentena de más de un año, el cierre de las fronteras de Cuba, y de casi todo el mundo, que impidieron que pudiera experimentar en el espacio de Cali las preguntas con la que llegué a la Mitav: ¿qué es un cine del cuerpo? ¿Cómo poner el cuerpo en el cine? ¿Qué cuerpos habitan la imagen cinematográfica? ¿Qué es la imagen cinematográfica?

Probablemente, las preguntas que aquí hago fueron creándose con el paso de la maestría, de los laboratorios, de la virtualidad. Tomar conciencia de ello, de los rastros que fueron dejando las experiencias vividas detrás de mi computadora, me hacen pensar que no fue una

experiencia sustraída. Fue una experiencia, en todo caso llevada a Cali, un año después de comenzar la Mitav. Una experiencia que llevo en el cuerpo, que me habita y ha marcado las preguntas que hoy me acompañan, sobre las que trabajo actualmente. Esa restricción fue una condición para la creación. Ahora pienso la obstrucción como una condición fecunda, la garganta nido, la posibilidad de mundos.

La restricción, el obstáculo trajo consigo dos encuentros: mi relación con el cuerpo/el gesto y mi relación con la imagen. En cuanto a la relación con el cuerpo, está dada, entre otras cosas, por descubrir mi cuerpo en relación a las imágenes. ¿Cómo operar con ellas? ¿Cómo tocarlas? ¿Cómo compartirlas? Procesos mediados por un cristal, la pantalla de mi computadora. Antes, mi relación con la imagen estaba mediada por otro cristal, por el lente de la cámara. Desde ahí veía el mundo y lo compartía con el otro. Ahora no estaba esa posibilidad. Otra obstrucción, en este caso marcada por la precariedad. No tengo cámara propia. No podía filmar y mostrar. Por otro lado, las imágenes que aparecían en los laboratorios y que iban conformando mi archivo de trabajo, eran imágenes ya hechas. Imágenes guardadas en una gaveta, dentro de un álbum de fotos. Fotografías realizadas, seleccionadas, montadas y pegadas con sumo cuidado en las hojas del álbum fotográfico familiar por mi madre. Y otra cantidad de imágenes provenían del universo digital. Gran paradoja, pues me encontraba enfrentada a un universo hiperdigital en una infraestructura infradigital.

Por primera vez tenía acceso a internet de forma fluida desde mi computadora. Para ello tuve que hacer un gesto de jaqueo, un traslado de la materia y la información. Vivo frente a uno de los pocos parques que tiene acceso a wifi en La Habana. En Cuba solo algunas zonas tienen wifi mediante el cual poder conectarse a internet. Se les llama zonas wifi, y generalmente son espacios populares, de uso común como los parques. Para poder tener acceso a la señal desde mi cuarto, donde estaba confinada, utilicé un aparato que me permitía jaquear la señal y acceder a la red de wifi. El cuerpo ya comenzaba a operar mediante la apropiación y la tachadura. Aparecían operaciones y dispositivos desde el jaqueo, la reinvención, la apropiación.

Se producía un extrañamiento que concernía a la creación misma y que estaba conectado a la precariedad, a el no acceso, a la prolongación de la espera.

Hasta entonces daba por sentado las relaciones de la copresencia, de cercanía. Los otros estaban ahí, al alcance de mi mano, de un gesto, así era el mundo y nuestras relaciones en él. Sin embargo, no era así. Me vi enfrentada a construir la copresencia, las relaciones, a través de un cristal. Esta vez no era el lente de la cámara, sino la pantalla de mi computadora.

Y no solo tuve que reinventar, readecuar, explorar mi relación con el otro, sino mi relación con las imágenes. La relación de mi cuerpo con las imágenes. Ya no podía salir, filmar y mostrar lo filmado. El encuentro con las imágenes venía desde otros lugares. Desde la gaveta designada por mi madre para las cosas importantes y desde el internet. Imágenes que tenían diferentes cualidades, distintas calidades. Pero, sobre todo, tenía que entender qué experiencia conllevaban estas imágenes, comprender su singularidad. De hecho, me costó mucho tiempo entender la fuerza afectiva de esta experiencia. Marcada por la relación vital con la imagen.

Estas imágenes me afectaban de una nueva manera. Y se relacionaban con mi cuerpo de otras formas. Por un lado, estaba tocar la imagen, la fotografía familiar, el archivo. Sentir su textura al tacto, su olor, percibir el tiempo en su materialidad. ¿Cómo mostrar, compartir estas imágenes, su singularidad? Tenía que encontrar una forma, inventar un procedimiento. El cual no pasaba por la cámara cinematográfica. Sino por mis manos, que dejan el rastro del sudor en la superficie. Por el afecto de tocarlas y hablar de ellas. O de lo que hay en ellas. Que no es siempre lo que se ve. Me di cuenta de que en las imágenes hay recuerdos, o retazos de recuerdos. Hay memorias y olvidos. Hay sonidos. Descubría que una imagen puede contener un sonido, un olor. Puedo haber olvidado lo que se ve en la imagen, sin embargo, reconocer una sonoridad, un tiempo, una temperatura, un afecto. Debía compartir eso, más que la imagen misma. En realidad, descubrí que esas sensaciones eran la imagen misma.

Así apareció la voz, por ejemplo. Aparecieron mis manos, por ejemplo. La voz que narra una experiencia que está contenida en la imagen. Si desaparece la figura, si el tiempo borra el pigmento, aún queda impregnada la memoria en el cuerpo. Así apareció el cuerpo, por ejemplo.

Debía también encontrar otros dispositivos para compartir la experiencia que sobrevenía junto con la imagen. Una imagen que estaba ya conectada a mi cuerpo. Quería explorar, desplazar mi relación con el cine y encontraba un cuerpo-imagen, un gesto-imagen. Ya no podía dejar a la imagen existir por sí sola, lejos de mí. Tenía que manipularla, tocarla, sentirla y solo a través de estos procedimientos compartirla. Principalmente, porque no tenía forma de reproducirla.

A través de mis manos las mostraba mediante la cámara de la computadora. A través de mi voz las mostraba mediante el micrófono de los audífonos.

Mostrar la imagen fotográfica al otro conllevaba un tiempo, una espacialidad, un cuerpo y una experiencia, que en este caso pasaba por el universo virtual. Las mostraba mediante la cámara/ojo de mi computadora, que era el ojo de mis compañeros de la maestría, que estaban ahí, al otro lado, donde quiera que sea ese «otro lado». Este ojo se convertía en piel. En una membrana donde penetraban fluidos. Los sentía respirar, moverse, estaban frente a mí de algún modo, acompañándome, reaccionado, estábamos en relación, en copresencia en tanto me afectaban. Había algo allí de los procesos del cine que me interesaban destejer, ahuecar. En un lugar que nunca preví desde mi precariedad tecnológica: el espacio virtual-digital.

Ese mismo espacio virtual me llevó a indagar por otra relación posible con la imagen fotográfica y cinematográfica. En los primeros momentos de mi investigación exploré la pregunta por los archivos y la memoria. Luego, en un segundo momento de laboratorio continúe experimentando esta provocación, aunque ahora buscaba salir del sujeto a la ciudad. La ciudad como un sujeto colectivo, un sujeto espacial. Transitaba del documento a la/las ficción/es. De la experiencia del cuerpo al espacio colectivo.

La ciudad como sujeto tiene su biografía. De ahí que la primera provocación del laboratorio que guiaba el maestro Rolf Abderhalden fue derivar por el barrio San Nicolás en Cali, la zona donde indagaría sobre el archivo de este cuerpo colectivo.

Me encontré, entonces, ante una nueva obstrucción. Yo estaba en La Habana. Detrás, una vez más, del cristal. Y en cuarentena.

Mis primeras deambulaciones por la zona fueron desde la virtualidad, en internet. Ahí descubrí a San Nicolás de Cali, a sus imágenes, el archivo de un cuerpo colectivo. Principalmente a partir de un grupo de Facebook que se creó durante la pandemia para compartir las memorias de algunas generaciones de vecinos.

¿Qué experiencia se produjo? O se sigue produciendo en el encuentro con esas imágenes, con esas memorias. Ahí encontré una fuerza, un afecto que ni siquiera luego que pude caminar por las calles de ese barrio caleño logré vivir. Las fotos encontradas en el grupo de Facebook me afectaron. Las historias, las memorias, los olvidos produjeron una pulsión de vida en mi cuerpo.

Había una tensión entre cuerpo y deseo. Un deseo tremendo de estar en Cali, y la imposibilidad de hacerlo. Ahí se generaba una fuerza. Y decidí operar desde la lógica de la intensidad del afecto, algo que sentía solo el cuerpo podía reconocer. Buscaba una pista que me acercara a San Nicolás, Cali, y esa pista operaba en el cuerpo en forma de intuición.

San Nicolás, estaba en las imágenes que encontraba en el grupo de vecinos de Facebook, y que me robaba. Estas imágenes no las podía tocar, no las podía narrar desde la experiencia porque no me pertenecían. Esta vez, se producían otros encuentros. Por ejemplo, entre la imagen, las frases que las acompañaban, la fabulación.

¿Dónde se colocaba mi cuerpo en Facebook?

Comencé a deambular esas imágenes. Las transitaba, y en encontré otros cuerpos dentro de ellas que también caminaban el espacio. Cuerpos ajenos como el mío a la foto que se tiraba para recordar a una persona, un lugar, un momento. Cuerpos que pasan, cuerpos del olvido, que por accidente quedan en la memoria de la imagen. La imagen fotográfica se convertía en un territorio, un suelo transitable. Así surgieron operaciones que me permitían compartir esa deriva: el movimiento del cursor con mi mano mediante el cual recorrer el espacio, las escalas de la imagen que permiten distintas perspectivas a la mirada, mi voz, la fabulación a partir de las nuevas imágenes que iban surgiendo y activaban mi imaginación.

La virtualidad me llevó a caminar la imagen, habitar la imagen, encontrar otros cuerpos en la imagen. Se producía una relación corporal con la imagen digital. El encuentro de dos pieles.

Volvía a actualizarse la pregunta por la relación del cuerpo con las imágenes, pero ahora estaba en una nueva zona para mí. No era el cuerpo de la directora, la fotógrafa, la editora. Era el cuerpo tomando posición con relación a la posición de la imagen.

De ahí surgió una decisión: no filmar. No apretar el botón rojo. Me interesaba deshacer el vínculo del cuerpo con la cámara. Estallar la relación de la cineasta con la imagen cinematográfica. Pensar otras posibilidades de este dispositivo ojo-membrana. Su relación con la imagen más allá de producirla y reproducirla. Quizás como un artefacto que permitiera deambular por la imagen, entrar en ella, habitarla. Decidí investigar las posibilidades de la cámara como un vehículo. Una cámara-automóvil, por ejemplo. Una cámara-zapatos.

El gesto que sucede a partir de pensar o preguntarme por la práctica cinematográfica proponía otras operaciones. Un modo de narrar y habitar el mundo.

MIRAR CON LA PLANTA DE LOS PIES

A través de estos procesos comencé a sentirme cada vez más atraída por la posibilidad de derivar por la red, encontrar imágenes más que filmarlas. Dice Agnès Varda que para ella fue muy revelador lo que le dijo un psicoanalista/viticultor, que uno recoge lo que la conciencia y la memoria parece haber olvidado, parece haber abandonado.

En mis derivas por internet no solo encuentro rastros, abandonos, retazos; también encuentro persistencias, insistencias, resistencias. Cuerpos que dicen mírame, aquí estoy, en plena vida, en plena acción.

En una de estas deambulaciones que hacía por internet había encontrado el grupo de Facebook. El cual se creó para traer del olvido imágenes, cuerpos, memorias del barrio de San Nicolás en Cali. Nunca había estado en San Nicolás, Cali; no conocía a esas personas, vecinos, amigos; no había comido sus comidas; no había compartido sus experiencias; no había estudiado en la escuelita República de Méjico; no había ido a bailar al Honka Monka en una matinée. Pero, digamos que me obsesionaron esas memorias, esos intentos por recuperar en colectivo espacios del olvido.

Poco a poco esas imágenes fueron conformando mi archivo de trabajo. Esas fotos compartidas en la internet y bajadas sin permiso iban sustituyendo las imágenes que conformaban mi primer archivo, constituido de imágenes que creía más personales (mis propias fotos). Definitivamente, había algo en estas imágenes. Mientras más las miraba iba sintiendo que me pertenecían. Que había algo de mí en esas memorias, en esos cuerpos, en esos momentos vividos por otros, ya no tan desconocidos.

Mi archivo de trabajo se había constituido de imágenes que no me pertenecían, que apenas podía reconocer, pero que me subyugaban. Quizás el deseo obró otro posicionamiento de la mirada. Otro movimiento. Esas imágenes me conmovían. En el sentido que lo enuncia la coreógrafa española Mónica Valenciano. Conmover es moverse con el otro. Afectar y ser afectado en el movimiento, principalmente en la sutileza del movimiento, en su escucha. Entonces llegó la noción de movimiento. ¿Podía deambular esas imágenes? El deseo llevó a la posibilidad del conmover. De moverme con el otro, en el otro.

Mi deseo de caminar por San Nicolás, Cali, se hacía posible al deambular esas imágenes. Si hasta ese momento había visto a mi archivo en una dimensión plana, horizontal. Ahora se abría una fuga, podía entrar, vagabundear, escuchar, oler. Esto cambió mi relación con la imagen. Y mi relación con la noción de archivo. Y sobrevino una pregunta: ¿qué es la imagen? ¿Podemos deambular una imagen? ¿Podemos vivir una imagen? ¿Cómo nos han llevado a mirar una imagen? ¿Qué es mirar? ¿Solo se mira desde los ojos?

Se abría una grieta. ¿Bajo mis ojos? ¿Bajo mis pies? No quería mirar las imágenes, quería caminarlas. ¿Es esto posible, caminar una imagen? ¿Qué vemos entonces? ¿Algo cambia en la mirada, en el cuerpo, en la imagen? ¿Por qué asumía que una imagen solo se mira?

En este camino lleno de preguntas me acompañaba André Lepecki; él me decía que la grieta finalmente no es más que el suelo emergiendo como fuerza. Una fuerza desequilibrante y desestabilizadora, pues nos han constituido como subjetividades predeterminadas y cuerpos precoreografiados para el beneficio de circulaciones que mantienen el orden requerido.

La grieta ya es el suelo, ya es el lugar —me dice— y al entender esto es que podemos actuar sobre el deseo de otra vida, de otro territorio, de otra política, de otra cosa. Porque el arte y la política, en su fusión, nos recuerdan que todavía hay de todo por ver, sí. Ahí está todo aún por percibir, sí. El sujeto emerge entre las grietas de lo urbano.

El territorio de nadie que desea ser de todos, donde emerge el sujeto, los sujetos, donde se puede percibir sus deseos, sus afectos, sus huellas. Miro la imagen desde la planta de los pies. Se intensifica la escucha. Emergen otras formas, otros cuerpos, otras subjetividades, otras posibilidades, otros territorios.

El cuerpo que pasa.

Otras formas de la imagen.

Los pixeles.

El rostro de mi padre como posibilidad, entre la multitud pixelada. El pixel es materia, es vida, es cuerpo, es el aliento de mi padre. Es la huella. Es la grieta micropolítica. Es la imposibilidad de las tentativas de olvido.

BARRIO SAN NICOLÁS, HISTORIA, AMISTAD, ACTUALIDAD Y RECUERDOS

https://www.facebook.com/groups/437518690909564/

¿Podemos recordar algo que no hemos vivido?
¿Podemos dejar una huella en un lugar en el que no hemos estado?

Las experiencias encontradas en el grupo de Facebook me movilizaban, me conmovían, ponían mi cuerpo en una situación específica. Mirando las fotos personales colgadas en la página, leyendo sus historias, riendo de las bromas, pasaba algo en mí. Las fotos eran ajenas en el tiempo y el espacio, pero a la vez, me traían recuerdos propios, de mi infancia, mi barrio, mis propias

anécdotas. Todo ello me hacía componer un espacio nuevo. Las memorias del grupo de Facebook se imbricaban con las mía en un tiempo y un espacio posible. Los límites se iban diluyendo.

Había una nostalgia por la nostalgia de recordar.

Pasé horas, días y semanas derivando por el grupo, sus imágenes, sus recuerdos. Las fotografías ya no solo me recordaban mis experiencias, sino que comenzaba a sentir que formaba parte de esas historias de alguna manera. Dejaban una huella en mí, un archivo que se inscribía en mí y que se conectaba con mis propias memorias. Deambulaba por la página como un voyeur y me robaba algunas de las imágenes. ¿Por qué quedarme con esas fotografías? ¿Qué había en ellas que me afectaban tanto?

Aún no tengo una respuesta clara, más allá de la intuición, del saber del cuerpo. Acudí a cómplices como Roland Barthes (La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía), a Walter Benjamin (Sobre la fotografía) en busca de acompañamiento, de pistas. Pero sentía que la relación pasaba por el cuerpo. Quizás comenzaba a encontrar el cuerpo en la imagen fílmica y fotográfica, la principal pregunta con la que había entrado a la MITAV.

Este encuentro me instó a probar algunos procedimientos. Uno de ellos fue realizar un montaje entre varios materiales encontrados en mis derivas por internet: un mapa del barrio San Nicolás, Cali, presumiblemente dibujado por un niño; las fotos encontradas en el grupo de Facebook de los vecinos de San Nicolás, Cali, Colombia; y fotografías realizadas por mí durante mis caminatas por la calle San Nicolás en La Habana, Cuba. Calle que comencé a recorrer en mi deseo por acercarme al barrio San Nicolás de manera física.

¿Se puede superponer un espacio en otro?

¿Un cuerpo en otro? ¿Una memoria en otra?

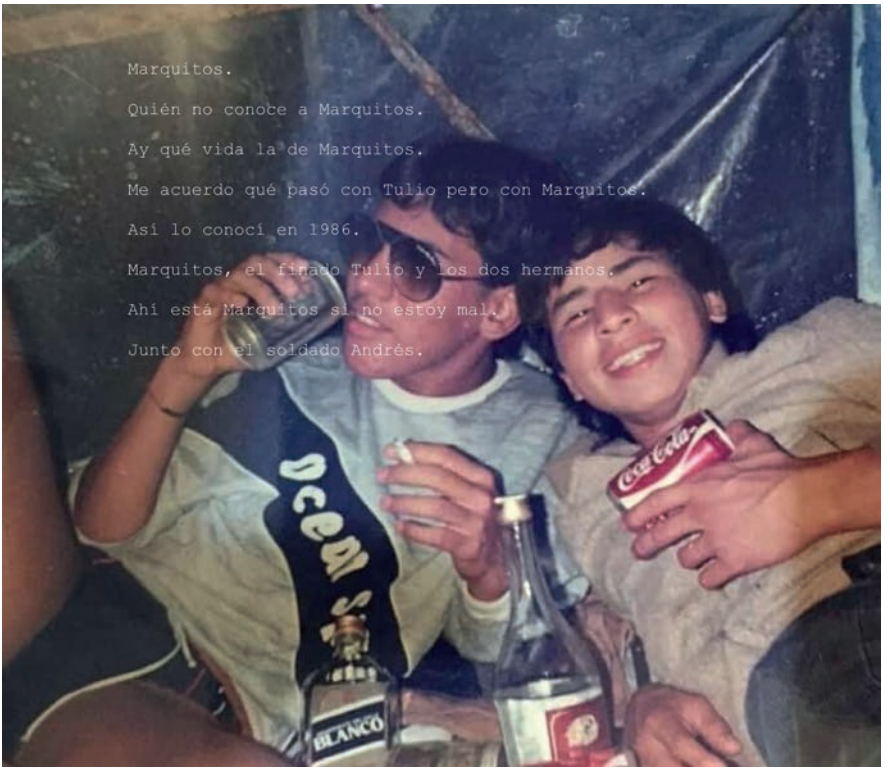
¿Qué fricción crea la ficción?

Un segundo encuentro fue mi voz, quería poner esas memorias en mi cuerpo, hacerlas mías. Y apareció la voz.

Mi voz en los recuerdos de otros. Mi experiencia mezclada en la experiencia de otro. Sus memorias en mi cuerpo.

¿Podrían sus cicatrices habitar en mi piel?

¿Podrían mis cicatrices habitar en su historia, amistad, actualidad y recuerdos?



Comencé a explorar cómo era decir sus recuerdos. Qué pasaba en mi cuerpo al narrarlos en primera persona. Y qué producía esto en el otro, en quien me escuchaba. La voz se convertía en una operación con la cual explorar la posibilidad de ser el otro, de ser muchos. De estar en otros lugares. De poseer múltiples memorias. Un cuerpo que transita las imágenes desde la voz.

El pasado no ha pasado, está siempre operando. Hay una memoria encarnada en las cosas.

Ensayaba escribir con archivos que habitaban mis espacios personales y los espacios de una ciudad ajena y lejana, recurrir a memorias y a sus huellas, hacer ejercicios de montaje y correlación entre el yo y el otro.

La biografía pensada y accionada como archivo.

Comenzó a emerger un territorio conformado por estas nociones, un nuevo cuerpo. Que es el cuerpo de M, que no es Marta. M son las experiencias compartidas, ficcionadas; M es el simulacro y el rastro; M es el archivo, la memoria y el deseo. M es la desestabilización del yo, del ellos, de mis memorias en La Habana, de sus memorias en Cali. M es la desestabilización del nosotros. M es la posibilidad. La posibilidad de ser y estar en otro tiempo, otro territorio, otras memorias, otros archivos. M es la posibilidad de ser Marquitos, de ser una niña soviética en el invierno de 30 grados de La Habana, de ser esa figura que pasa detrás del que posa.

M es la fuga que persiste e insiste.

M perdió la cara y mira con las plantas de sus pies.

ESA ES UNA NIÑA SOVIÉTICA

Este es el parque Vladimir Ilich Lenin, en La Habana. En primer plano hay una niña. Viste un abriguito de lana, un pantalón de lana, unas mediecitas de lana y un sombrerito de lana. En Cuba hay un invierno tropical de 30 grados. Ese fue el primer regalo de mi padre. Él lo envió desde Moscú. Cuando yo nací él estudiaba en la Unión Soviética como miles de jóvenes cubanos. Yo no me reconozco en esa foto. La que está ahí es una niña soviética.

Miro esta foto y veo tres cosas en ella:

Una niña que no soy yo.

Una figura que pasa.

Y un carrusel.

Lo único que recuerdo de esta imagen es la música del carrusel. Su música que se repite como un tintineo, una y otra vez. Con cada vuelta el mismo sonido, palabras que no identifico, una marcha triunfalista.

Mi voz.

La voz de mi padre.

Enlace: https://youtu.be/Jozpc6FwFT4

Encontrar que una imagen puede ser su sonido abrió una nueva dimensión para mí. Mi idea de cinear, que comenzó con la necesidad de operar de otras maneras en el cine, abría a nuevas posibilidades. Estallaba en múltiples direcciones.

La figura del olvido presente en una imagen fotográfica reactivó mi manera de mirar y entender el cine, de mirar y entender la vida, mi vida y mis modos de operar en el campo del arte y los afectos. Me planteó una pregunta fundamental por la memoria y los rastros de la memoria. ¿Cómo el aparto cinematográfico recoge la memoria, pero, sobre todo, cómo el aparato político, social y personal inscribe la memoria? ¿Cómo se deshace, cómo se desestabiliza lo que se conoce? Deseaba desestabilizar mi modo de operar en el mundo y en el

arte. Entonces, comprendí que encontrar un dispositivo, mi propio dispositivo, era encontrar una estrategia para obrar desde el deseo. Un dispositivo cinemático, pero iba más allá de eso, un dispositivo para activar mi cuerpo anestesiado por prácticas políticas, sociales y afectivas propias y ajenas; un dispositivo para reinventar el mundo, para reinventar mis memorias, para reinventarme. Y operar este dispositivo conllevaba un gesto. Como mismo reinventarme, ficcionalizarme desde el deseo conllevaba un gesto. El gesto que puja, que raja, que desteje. El gesto como un modo de narrar y habitar el mundo, o los mundos posibles. El gesto como espacio de libertad. Entonces, mediante ese gesto debía hacer cine, hacer memoria, hacer ficciones.

Poner en el centro el gesto y el cuerpo y no a la pantalla. Proyectar puede referir a algo que aún no está terminado, algo que está por construirse. Pero es también un impulso, un empujón, un lanzamiento. El lanzamiento de la luz que estalla en una nueva materia. La posibilidad de transformación de un cuerpo a otro trae consigo una idea del tiempo. ¿Es posible proyectar un recuerdo o un olvido? ¿Qué tiempo queremos habitar en la imagen? ¿Es posible concebir otro tiempo? En esta operación: ¿sería posible sustituir nuestros recuerdos por otros?

Siempre había pensado la proyección cinematográfica como un golpe contra el muro. Me maravillaba ese viaje de la luz hacia la imagen. Pero no dejaba de haber un cuestionamiento en esa unidireccionalidad que propone el cine a la mirada, al cuerpo. Hay ahí un control. En el cine no se piensa el gesto de proyectar sin una pantalla. ¿Pero cómo esa pantalla puede emerger como la posibilidad de otro suelo? Un mecanismo para desbaratar el control sobre el cuerpo disciplinado, sentado, inmóvil. Aparece, así, la pregunta por las posibles pantallas, por el desplazamiento en el instante de mirar.

¿Si iluminamos un cuerpo o un espacio, los estamos proyectando, lo estamos develando, lo estamos haciendo realidad?

¿La presencia es estar presente?

¿Es estar en el presente?

Estar presente en el pasado, en una imagen fotográfica del pasado, en el archivo: ¿hay aquí un anacronismo? ¿Una (im)posibilidad? Hay un desface entre la presencia y el presente, entre la presencia y el tiempo. Se disloca el tiempo lineal: pasado, presente, futuro. Se produce una falla en el presente, en los cuerpos. Podemos estar aquí y allí, dos tiempos, una presencia. Aparece una grieta que genera mundos. Una fuerza telúrica que convoca la presencia en distintas y posibles dimensiones.

Así nació San Nicolás, un espacio de todos, un cuerpo colectivo, unas memorias comunes que se desplazaban de La Habana a Cali, de mi cuerpo al cuerpo de los vecinos de un barrio caleño, de 1986 a agosto de 2022. San Nicolás es la construcción de un mundo, de un paisaje. No es La Habana y no es Cali, y al mismo tiempo es La Habana y es Cali. No son mis memorias, ni las memorias de ellos. Y al mismo tiempo son mis memorias y las memorias de ellos. San Nicolás es un ejercicio del pensar-haciendo, un ejercicio del deseo por un cine vivo, por un gesto vivo, por sentirme viva hoy, aquí y ahora, donde sea que el tiempo y el espacio hagan posibles estas tres nociones.

Acompañantes

Agamben, G. *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo Editora, 2014.

Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós, 1990.

Benjamin, W. *Sobre la fotografía*. Ed. Pre-Textos, 2019.

Didi-Huberman, G. *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros, 2008.

Lepecki, A. *Coreopolítica e coreopolícia*. ILHA Revista de Antropología, vol. 13, n.o 1,2 (2011), doi: https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41

Marker, C. *Sans Soleil*, documental/experimental, 1h 40min. 1983.

Varda, A. *Los espigadores y la espigadora*, documental, 82min. 2000.

Excribir: ensayos para trazar los caminos de otros

Catalina Cano Duque
(Colombia)

Resumen

Excribir es una propuesta de videoarte que contempla la realización de una escritura expandida desde el cuerpo, bajo la premisa de encontrar unas caligrafías corporales que permitan trazar y escribir en un espacio determinado. Esta escritura es motivada por la improvisación en danza bajo la premisa del despertar instintivo del cuerpo, de un devenir manada. La pieza pone en evidencia el momento en el cual los caminos del movimiento de los otros son trazados en el espacio por medio de la utilización del polvo como una especie de tinta que permite evidenciar la huella de lo que los otros cuerpos han movido. Este ejercicio se realiza en el centro de Medellín, en las afueras del edificio Villa Nueva y hace parte del proyecto de investigación+creación «Gestos corporales: relaciones creativas entre el cuerpo, los trazos y las escrituras», del programa de Maestría en Creatividad de la Universidad San Buenaventura de Medellín.
Palabras clave: videoarte, escrituras expandidas, improvisación en danza, cuerpos.

Abstract

Excribir is a video-art proposal that holds the development of an expanded written from the body, following the action of finding a body-calligraphy that allows the body, the trace, and the writing in a determined space. This writing is motivated by the dance improvisation below the premise of the instinctive awakening of the body or the becoming herd. The play shows evidence of the moment in which the usage of the dust traces the paths of

the movement as a kind of ink that allows the creation of a mark on the floor as a sign of what the others have moved with their bodies. This exercise was realized in downtown Medellin, outside of Villa Nueva Building, and it is a part of the researching+creation project "Bodies Gestures: the creative relationship among bodies, traces and writing" from the Master program in the Creativity of the San Buenaventura University in Medellín.
Keywords: video-art, expanded writing, dance improvisation, bodies.

Video:

https://www.youtube.com/watch?v=RA_GRsJ75T8Video
https://www.youtube.com/watch?v=RA_GRsJ75T8

Video: Juan Camilo García, Santiago Bedoya.
Fotografía: Steven Duque.
Intérpretes: Sebastián Iral, Melisa Pérez, Susana Correa, Catalina Cano.

Sara Idárraga Hamid
(Colombia)

Resumen

Este escrito hace parte de una creación interdisciplinaria en la que el cuerpo, la palabra y la voz son los materiales utilizados para la construcción poética. En él aparece una voz de relato que acoge informaciones científicas y escrituras corporeizadas.

Es un proceso de pensamiento-creación en donde la exploración del cuerpo y la escritura han surgido en los mismos tiempos, haciendo que entre ellas se descubran y entrelacen, develando nuevas profundidades. Se trata de una pregunta por la lengua, las lenguas, la frontera, la identidad y la cultura. Se hacen presentes diversos idiomas y sus escrituras, así como el lenguaje corporal y el movimiento de la lengua en sí mismo como posibilidad expresiva y escritural.

Palabras clave: lengua, geografía, escritura, identidad, voz.

Abstract

This writing is part of an interdisciplinary creation in which the body, the words and the voice are the materials used for the poetic construction. In it appears a narrative voice that includes scientific information and embodied writings.

It is a creative process where the exploration of the body and writing have emerged at the same time, making them discover and intertwine, revealing new depths. It is a question about the tongue, the languages, the border, the identity and the culture. Various languages and their scripts are present, as well as body language and the movement of the tongue itself as an expressive and scriptural possibility.

Keywords: Language, geography, writing, identity, voice.

La lengua

La lengua es una estructura osteofibrosa compuesta por varios músculos. Está formada por la raíz, el cuerpo y el vértice o punta. Está fijada desde la raíz a la mandíbula y al hueso hioides permitiendo así tener el resto del cuerpo libre para moverse al interior y el exterior de la boca. Es una víscera que controlamos y podemos hacer visible. Es un espacio íntimo de nuestro cuerpo que podemos sacar para saborear, hablar, expresar, lamer, degustar, reparar. Una de sus funciones principales es el gusto, ella nos permite reconocer los sabores en la comida, sentirlos, saborearlos e incorporarlos. En igual medida, nos lleva al encuentro con otros cuerpos, sentimos así otros alientos, otras texturas. Cuerpo carnoso que nos seduce y nos induce a *partager* y conocernos a través de él. La lengua como encuentro con el otro, en su tacto y movimiento, en la palabra y la escucha.

La voz surge de su movimiento coordinado y del paso del aire a través de las cuerdas vocales. Según la lengua que se quiere hablar, ella se organiza para crear los fonemas correspondientes.

La lengua es humedad, sensibilidad, placer. Es flujo de movimiento dentro y fuera de su cueva, se activa para encontrarse con otros e informarlos de mi lugar en el mundo.

En ella encuentro hoy regocijo. Veo el mundo a través de ella, con sus ojos, sus palabras, sus gustos, sus sonidos, su fuerza. Me ubico en el espacio interno-externo por medio de ella.
Lengua satélite.
Recoge sabores múltiples, pronuncia palabras de diversos sonidos y significados, se dispone al contacto con otras culturas, con otras pieles.

Esta lengua alberga en ella muchas lenguas.
Juguetona, despierta, curiosa, se mueve al interior de la boca; siente sus paredes lisas y húmedas. La saco para aprender (de)(con) otras lenguas, para ampliarse, modificarse y transformarse. Cada vez me da unos ojos a través de los cuales puedo ver una realidad diferente. Se conecta con mis pies, los arraiga o los arranca, *elle dessine le chemin à parcourir*, en mi interior, en el espacio.
Crea un territorio para habitar.

Quisiera utilizar mi lengua azul de infancia para recorrer mi cuerpo y alcanzar con mi baba mis propios recovecos, hacerlos míos, desprenderlos de lo que otros han inscrito ahí, escurrir sus trazos y volver a hacer la piel carnosa y suave,
recobrar mi inocencia con mi lengua.

¿Alguna vez has sentido que la lengua nace de muy adentro, en el fondo de nuestras entrañas?
¿Que cuando es tocada se siente que rozan tu sexo?
¿Que cuando se paraliza la barriga se anuda?
¿Que su fluidez abre la cadera?
¿Que cuando está contenta todo se suelta?

Su movimiento ondulante dentro y fuera de su cueva despierta los recovecos desconocidos del cuerpo
aviva sensaciones a las que tememos
y nos habla de lo que no entendemos.

La lengua es un mapa de posibles sabores,
cada uno nos traslada a un tiempo y un espacio en nuestra memoria.

La lengua teñida de azul por los dulces de la infancia me transporta a la casa en la que pasé algunos años de mi niñez. Sus sabores ácidos dan una sensación aguda en mi cuerpo que me hace estremecer y trepidar.
La saliva abundante llena mi boca,
hace flotar mi lengua,
saborea.
Labios relamidos por la lengua de infancia,
la misma que arrastraba la S con ansias de prolongar la niñez.
Una lengua inquieta, inocente, despierta,
hilada/enlazada con lo que veía, oía, sentía.
    repetir sin saber es cosa de niños
    recibir sin saber es cosa de niños
¿En qué momento esa lengua teñida de azul dejó de ser inocente?

En la punta de la lengua está el dulce.
Se asoma y saborea como manjar.
Roza las hendiduras de los dientes,
se funde en la densidad de la saliva
hasta endulzar las palabras desvaneciendo la amargura.
Melosas pegajosas las palabras nunca dichas
envueltas en el dulce murmullo de la miel.

En el desarrollo de la comunicación en el ser humano, lo primero que aparece es la etapa prelingüística o también llamada presemiótica, en la que se emiten sonidos guturales, vocálicos y el llanto. La resonancia de estos sonidos en el cuerpo del bebé, genera movimiento e información sobre su posición corporal y la relación que tiene con/en el espacio y propicia la interacción con el entorno como un inicio de la comunicación sonora. La retroalimentación de sus propios sonidos le ayudan a desarrollar en simultáneo el aparato auditivo.

Durante esta etapa, el bebé hace casi todos los fonemas posibles, incluso aquellos que no pertenecen a su lengua materna. Podríamos entonces pensar que todos nacemos con la capacidad de hablar cualquier lengua, pues tenemos la posibilidad de hacer todo el repertorio de fonemas para hablar las diferentes lenguas. Más adelante, estas opciones empiezan a restringirse a los sonidos que hacen parte de la lengua materna y su cultura.

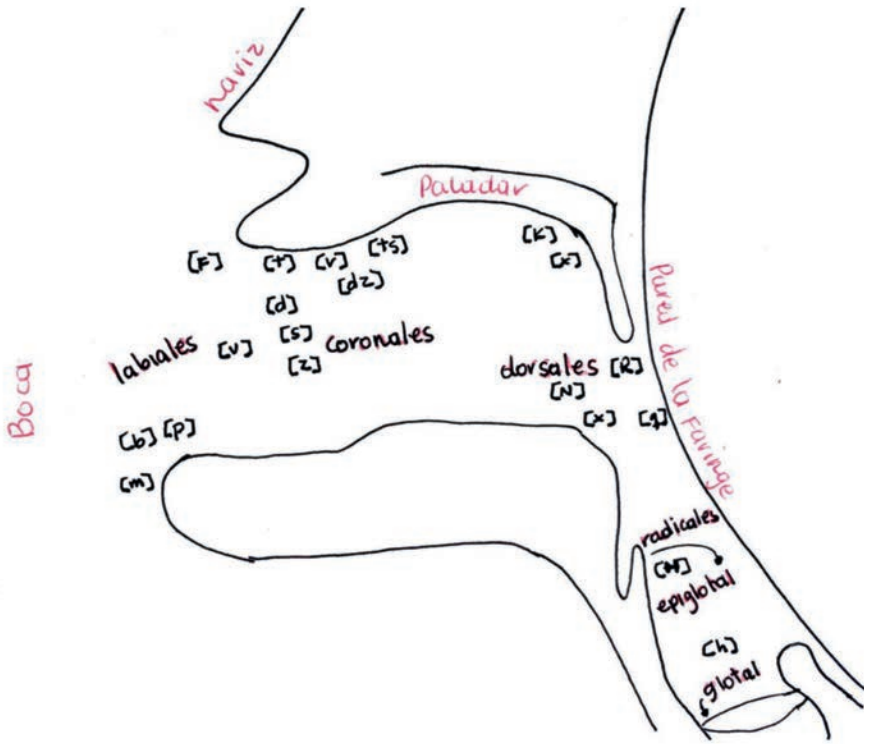
Con respecto a la aparición de la «primera palabra», esta se reconoce dependiendo del momento en que los padres lo identifiquen como tal y de lo que entienden por «palabra», ya que las unidades de significación que el niño emplea se corresponden con segmentos del habla adulta. Encontramos un mayor consenso en la idea de que esta etapa comienza cuando el niño utiliza una expresión fónica (que pasa a denominarse significante) dotada de un significado concreto.

Tal vez el niño ya haya pronunciado palabras que existen y tienen un significado en otras lenguas pero que no son reconocibles en su lengua materna.

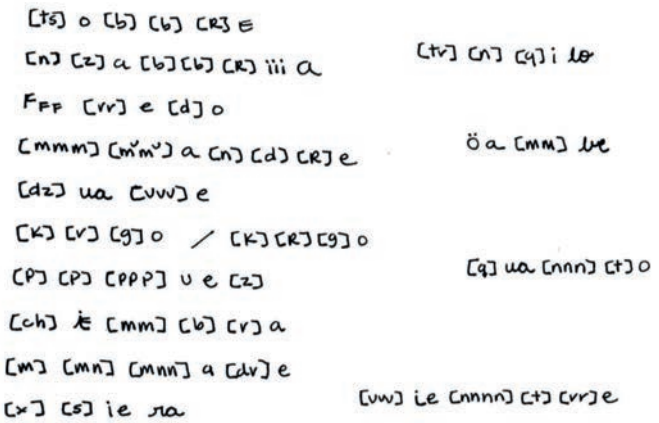
Desde el momento en que empezamos a balbucear, los sonidos tienen para el bebé una función y una validez en cuanto sonidos. Estos aún no requieren para él de una estructura lingüística ni de un significado más allá de lo que su presencia y existencia ya es. Es el adulto, ilustrado y centrado en los significantes y significados, quien necesita un lenguaje estructurado para poder establecer una comunicación racional con su bebé.

Aproximadamente a los tres años el niño ya ha adquirido el lenguaje de su lengua materna. Este aprendizaje trae consigo la adquisición de la cultura del lugar y grupo social que la transmite, dando así no solo la posibilidad de interactuar con ese contexto, sino de hacer parte de una comunidad que comparte significantes y significados, códigos de comunicación, de comportamiento y creencias.

Desde este momento, el bebé empieza a absorber las maneras de expresarse de las personas que hay a su alrededor, el vocabulario, el acento y el tono en el que más adelante hablará. También las gestualidades, los movimientos y actitudes corporales. Cada lengua y contexto nos da un cuerpo. Así, empezamos a convertirnos en nuestro entorno, somos un cuerpo poroso que se impregna por imitación de todo lo que lo rodea, siguiendo nuestro instinto y necesidad de ser sociables y pertenecer a un grupo. Somos el resultado de lo que nuestro entorno puede darnos y ofrecernos; cada quien nace en un nido que, desde un inicio, se quiera o no, lo define, lo compone y le da un lugar en el mundo.



Al hacer estos sonidos de manera continua se crean palabras.
Poner atención a las letras, al lugar de la boca y la garganta en donde surge su sonido y a la sensación que genera mover el sonido por diferentes espacios del aparato fonético permite reconocer los sonidos que nos son comunes y los que son ajenos.
Algunas de estas combinaciones de sonidos hacen referencia al español y otras al francés.



La lengua materna es geografía,
estructura mi cuerpo, me muestra mis vacíos y recovecos.
Su contacto con la piel dibuja el borde
construye su volumen, le da forma, lo vuelve tangible, abrazable.
Esa lengua será la voz que transforme mi propia lengua,
la moldea, la forja, la horma y la castra,
da la sensación de hogar y encierro.
Sus sonidos enlazados con la historia y la memoria
de-limitan el alcance de los cuerpos.

Tu frontera, madre, es mi frontera,
en el momento en que me diste tu lengua y me pasaste tu voz,
definiste gran parte de mis palabras, de mis sensaciones e imaginarios.
¿Cómo dar sin limitar? ¿Cómo ser sin imitar?
Tengo en mí, de ti, lo que me quieres dar y lo que me das sin querer.
Absorbo de ti tus pensamientos, tus ideas, tus definiciones.
Me defines.
Te repito sin quererlo.
No creo en ello y, sin embargo, tu baba me envuelve,
me inserta en un remolino de maneras posibles de existencia,
me lleva al lugar de donde vengo y donde me aferro.

Quisiera estar ahí sin ser tú.
Desprender los pegotes de tu baba que me amarran a ti y usarlos para construir una nueva vasija que me acoge, contigo en mi interior.

Dejo la casa, la lengua materna
me llevo la lengua
la pongo disponible para
recibir otras lenguas
salirse de sí misma
tocar otros aires
rozar otros cuerpos
tentar otras tonalidades
esculpir otros sonidos.
Recibo otras babas de nuevos colores y olores cargadas de historias desconocidas
siempre conectada con mi lengua madre
esa base que hace que mi lengua hoy pueda extenderse en el espacio para recibir otras lenguas que permite que salga de su lugar para enunciarse con otras voces y otros entramados de palabras
para tejer y pintar con esta lengua nuevos caminos en el cuerpo.

La lengua, así como todos los músculos del cuerpo, se puede educar y entrenar para que logre cumplir con las funciones que se le solicitan. Cuando se aprende un nuevo idioma, la lengua, la boca y la laringe aprenden a organizarse y a coordinar para adaptarse a los nuevos fonemas.
Aprender otra lengua implica aprender nuevos sonidos, un nuevo sistema de símbolos y una nueva lógica de pensamiento, tanto lingüística como comunicativa. Cada lengua tiene unas maneras de estructurar el lenguaje y unas formas posibles de establecer la comunicación con otros. Además, aprender otra lengua trae de la mano aprender otra cultura, ya que la unión lengua-cultura es lo que permite comunicarse en ese contexto específico y hacer parte de él.

Mi lengua materna es el español, específicamente el español paisa, el que se habla en Medellín, la ciudad central del valle de Aburrá, departamento de Antioquia en la cordillera central de los Andes. Esta ciudad está ubicada a 1500 m de altura sobre el nivel del mar. Es una mezcla extraña de montañas y desarrollo industrial y económico, de pobreza y riqueza extremas, de pertenencia y rechazo.

Es el lugar en donde creció mi mamá, hija de una madre de sangre libanesa nacida en Colombia y de padre libanés nacido en el Líbano. Debido a la guerra entre liberales y conservadores, tuvieron que migrar de Cisneros (pueblo antioqueño) a Medellín, donde crecieron mi madre y sus hermanas y hermanos.

Ali Mustapha Abdul Hamid era el nombre originario de mi abuelo. Este fue cambiado en Colombia por Alejandro Hamid, permitiéndole así tener un nombre común en este país y un documento válido. Luego me enteré de que Ali, Mustapha y Abdul eran los nombres de las tres generaciones de hombres precedentes a él y que Hamid era lo que para nosotros sería su nombre, el que le pusieron a él, pero que debido a los cambios que le hicieron aquí, es ahora el primer apellido de la familia de mi mamá, de mi familia. Dicen mis tíos que mi abuelo nunca aprendió bien el español, pero tampoco nunca les enseñó el sirio-libanés, dialecto derivado del árabe literario que se habla en el Líbano.

¿Hasta qué punto hacerse lugar requiere negar su origen? ¿Es posible hacer parte, acoger las costumbres y adaptarse a un nuevo entorno sin perder la lengua materna y sus estructuras de pensamiento, su cultura, sus ideas?

La lengua árabe en su estructura lingüística no tiene el verbo «ser» en presente. Solo se usa en pasado o futuro. Tal vez decir lo que «soy» hoy se convierta en una redundancia, pues es lo que somos en este presente, no hay otra opción.

Vienen aquí entonces las diferentes lógicas de pensamiento y la composición lingüística de las lenguas.

En árabe diría

-*hafida lubnani* *nieta libanés* حفيدة لبناني

En español sería necesario poner artículo, verbo y complemento para tener una coherencia:

es nieta de un libánes

En francés es necesario nombrar el pronombre de quien se está hablando para poder hablar de esa persona:

elle est la petite fille d'un Libanais

Soy la nieta de un libanés, crecí en Colombia, aprendí el inglés desde muy pequeña, hice parte del sistema educativo y social de Francia y Finlandia. Viví en Europa por nueve años y regresé a Colombia hace nueve años.

¿Qué cuerpo tengo hoy?

¿Cuántas lenguas caben en una lengua?

Cada lengua se conecta con palabras pesadas, amarradas, desdeñadas,

algunas se tragan, se quedan atrapadas,
pulsan, empujan desde adentro.
Cada lugar hace guardar unas cosas y sacar otras
cambia lo que se dice y lo que se calla
lo que entra y lo que sale.
¿A cuántos lugares-lenguas se puede pertenecer?

una lengua única, singular, impar, irremplazable
una lengua para degustar, tragar, salivar, vomitar
una lengua para enredar, mentir, diluir, engañar
una lengua para chupar, succionar, absorber
una lengua para lamer, provocar, excitar
una lengua para todas las lenguas
una lengua para amalgamarse con cada lugar
una lengua para crearse una identidad
una lengua para decir lo que otra me hace callar
una lengua para pensar de manera particular
una lengua para conmover sin mirar sin tocar

Cada lengua tiene su escritura. Las lenguas occidentales como el español, el francés y el inglés, tienen un alfabeto común y su escritura se hace de izquierda a derecha. Todas utilizan símbolos que conocemos y que, aunque no sepamos la lengua, podemos reconocer y asociar con los sonidos y significados de nuestra lengua materna.

En la infancia, pasamos varios años asimilando y apropiándonos el alfabeto, su escritura y su fonética. El código de escritura y lectura de izquierda a derecha se nos hace común y se relaciona incluso con la manera de dibujar y de percibir el espacio.

El árabe es una lengua de la familia semítica como el arameo y el hebreo. A su alfabeto se le llama Alifato y está compuesto de 28 símbolos. Este se escribe de derecha a izquierda.

Mi lengua es un trapo moldeable
tiene la capacidad de adquirir diferentes formas
de moverse de diferentes maneras.
Según la lengua, el contexto o las personas
ella encuentra las maneras de doblarse, estirarse, retorcerse para hacerse a la forma que se le está pidiendo,
se enlaza con los hilos de la conversación
se pinta de su color
y se aquieta al cortarlos.

A veces, la capacidad de moldearse la hace traicionarse
gesticula en oposición a lo que piensa o se paraliza con las palabras sobre ella,
empieza a enredarse en sí misma hasta envolverse
atranca las cuerdas vocales haciendo su movimiento silencioso...

Se agita, se excita, hace su pataleta
y por más que jala y jala
no hay palabra alguna que salga.

Percibo las letras de la lengua árabe como dibujos. Aprender a escribir de derecha a izquierda, a usar la página en el sentido contrario y entrenar la mano para reproducir unos símbolos nuevos y asociarlos a sonidos desconocidos, ha sido un proceso de descolocación y de apertura a una nueva perspectiva de la relación cuerpo-papel-voz.
Los símbolos del alfabeto árabe me han llevado a estos dibujos, en los que parto de reproducir alguna de sus letras y ver a qué otro tipo de trazos me lleva. También a probar desorientar la escritura del español, pensarla al revés.

El cuerpo aparece en la escritura. El ritmo de lo nuevo, de lo que está en proceso de aprendizaje, y las formas extrañas del Alifato permiten poner en el papel trazos que me son ajenos y contienen continuidades e interrupciones inéditas.
Es un nuevo mapa, un territorio que me habita y está por descubrir.

El movimiento de todos los cuerpos (humanos y no humanos) se hace presente por medio de la escritura que hacen en el espacio. Cada movimiento se inscribe en un espacio-tiempo, es un desplazamiento que deja un rastro, moviliza la densidad del aire. Para lograr ese movimiento que es visible, son necesarios movimientos internos previos que organizan el cuerpo y sus fuerzas. Un movimiento externo nunca es solo eso: nace y crea un eco al interior, transforma desde adentro, deja preguntas, impulsos, ideas, modifica la energía y altera el devenir. Es un continuo adentro-afuera, una comunicación con lo que me habita y con el espacio que estoy habitando, una afectación mutua, incesante.

La remanencia de ese cuerpo que inscribió su presencia y movimiento en el espacio, no se ve, se percibe con el cuerpo, con la intuición.

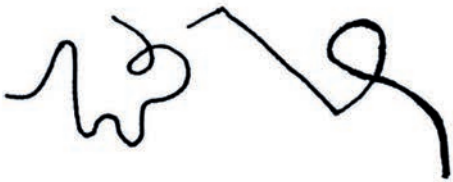
Mi danza como mi voz, mi palabra, mi expresión se hace presente en tanto rastro en el espacio. Escritura desenfrenada afectada por el flujo interno de mis ideas, de mis relaciones imaginarias con seres vivos y no vivos y las emociones que estas me despiertan. Esta escritura, aunque efímera, ha sido leída, sentida y acogida por personas con quienes la he compartido o simplemente han sido espectadores de mi movimiento. Ver el movimiento es sentirlo, encuerparlo como haciéndolo para permitir que tenga sus efectos.

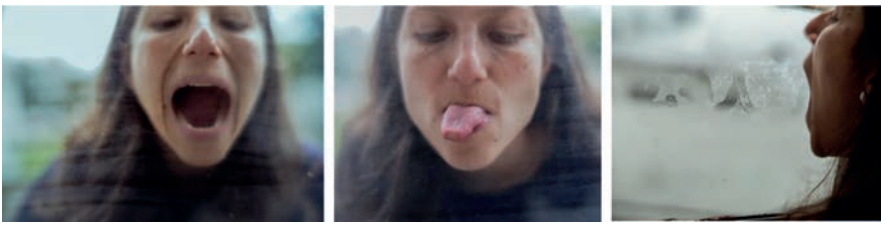
Foto: Susana Pérez Alves

Mi lengua, como parte de mi cuerpo, ahora también escribe en el espacio, despliega su movimiento dejando su huella húmeda y cálida, fina, sinuosa. Su rastro es una huella sutil y delgada que solo un ojo imperioso puede mirar.

Partitura escrita en cinetografía Laban

Propuesta de movimiento y sonido para la lengua





Fotos: Andrea Gamboa Betancourrth

Hay un borde
inaprehensible
amorfo
absolutamente presente,
una barrera que separa
que pone un límite claro entre pertenecer y no hacer parte.
Una malla a través de la cual quisiera escurrirme
poder derretirme para pasar a través de ella y ponerme ahí
en ese lugar.
Poder ver con esos ojos
sentir con esa piel
hablar con esa lengua
ser pluriforme
desarticulada
móvil
para así entender lo inimaginable.
Ponerlo en mis múltiples cuerpos y hacer de ellos esa forma que quiero ser
inasible por mí misma
Leve.

¿Qué define mi identidad? ¿La defino yo o la definen «otros»? ¿Es acaso un pasaporte, una lengua, un color de piel, un acento, un género? ¿Identidad quiere decir que me identifica como algo o algo con lo que yo me identifico?
Identidad son mis vivencias, mis pensamientos, mis lenguas, mis afectos, mis movimientos, mis decisiones.
Soy mi cuerpo, él y yo somos lo mismo, nos constituimos el uno al otro, nos afectamos con cada movimiento y pensamiento, nos transformamos por medio de los caminos que decidimos recorrer. Me construyo a partir de la interacción con el mundo, los suelos que he pisado, las palabras que he escuchado, las fronteras que he cruzado, los deseos que he anhelado, los no y los sí pronunciados, los encuentros, los desencuentros, las rupturas, los silencios...

«No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo, y este "cuerpo" no es un instrumento, sino el resultado plástico, en perpetua transformación, de un abanico de actividades sensomotoras por el que nos relacionamos con el mundo y el otro. Lo que llamamos tradicionalmente "cuerpo" no es entonces sino el fruto de la historia singular y colectiva de gestos, tanto como de sensaciones y percepciones que lo plasmaron social e históricamente. Por eso remite a una historia de lo sensible».
(Glon y Delaunay 2012, citados por Bardet 2021, p. 79)

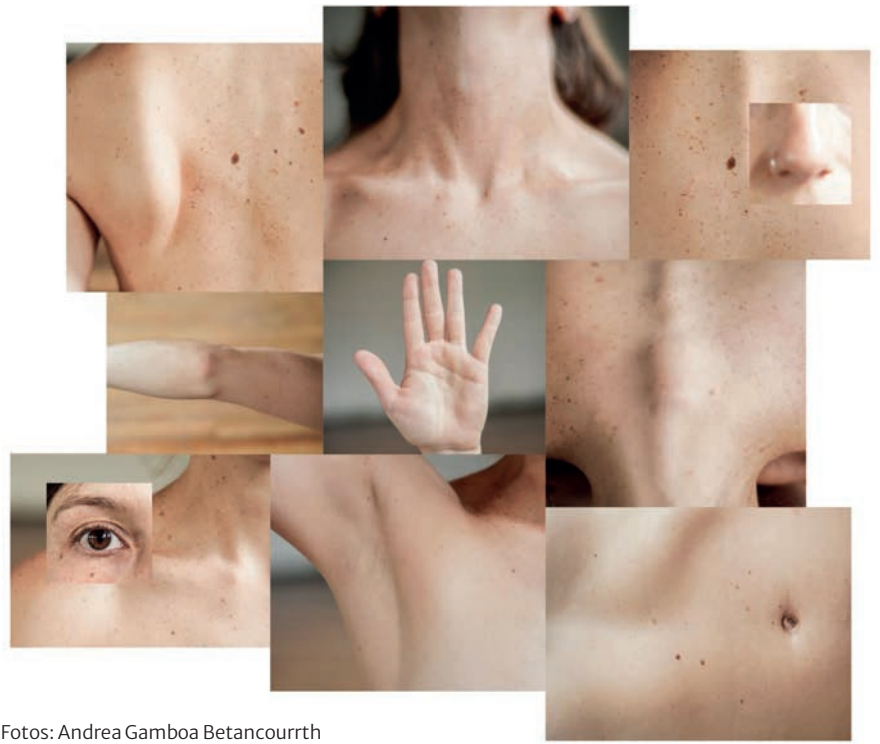
Tal vez para las estadísticas yo sea una mujer adulta, colombiana —país definido como tercermundista—, soltera, sin hijos, con educación superior, de estrato socioeconómico de clase media, asalariada, cotizante a salud y pensión, que paga impuestos, apta para otorgarle un préstamo.
¿Puede alguien definir lo que habita en mis entrañas?

La definición en sí misma es una frontera. Delimita unos bordes, encuadra, incluye unas posibilidades y anula otras.
¿Cuántas otras mujeres colombianas cumplen con los mismos rasgos en términos estadísticos? ¿Entonces somos lo mismo? ¿Tenemos la misma identidad?

Tal vez no tengo una identidad, más bien soy una entidad; una unión de muchas cosas, una colectividad en mi propio cuerpo, una multiplicidad de formas. Soy el resultado de una historia, de historias encarnadas en/por diferentes cuerpos, soy el devenir de esa historia, un tejido en construcción.

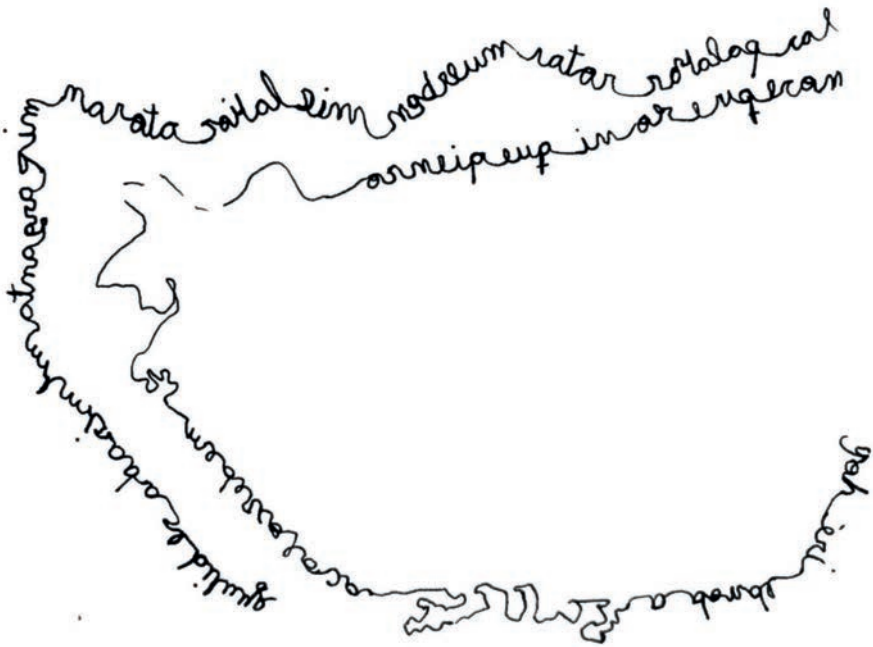
«Tu historia nunca es mi historia. Por muy parecidos que sean los grandes rasgos de nuestras historias de vida, de todos modos no me reconozco en ti y aún menos en el 'nosotros colectivo'». (Butler 2009, p. 52)

Tu piel —mi piel constituyen un borde, tú eres un cuerpo— yo soy otro cuerpo y aunque habitamos un mismo lugar y recorremos senderos similares, nos habita al interior materiales de diferentes procedencias, densidades y texturas.
Somos un entre-dos...



Fotos: Andrea Gamboa Betancourrth

¿El entre dos bordes?
El borde encuadra
pone el límite entre estar adentro o afuera
entre lo que se dice y lo que se calla
entre lo que tiene valor y lo que sobra.
Estar en el margen me muestra que se puede no hacer parte de un lado ni del otro
como ese taco atrancado entre dos espacios del cuerpo,
extraído, excluido
limita o amplía
no tiene tiempo
no tiene espacio
se inmiscuye de un lado y del otro
se hace a-parte
no tiene lugar.



Esta lengua que traigo en constante contacto con el interior de mi boca me permite sentir desde adentro, recordar lo vivo, encontrarme con lo externo.
Entran a través de ella sabores, texturas, amores, amarguras y aires de diversas densidades.
Fuerza interna/externa que interactúa con el afuera, materializa la voz a través de su coordinado movimiento. Transmite lo que soy/quiero/pienso/devengo.
Las lenguas que mi lengua ha adquirido viajan por mi cuerpo, recorriendo los caminos lingüísticos que cada una ha inscrito en su interior.
Cada una construye senderos, grietas, vacíos, obstáculos.
Cada una a su manera y en su propio orden.
Cada una construye posibilidades, crea significados intraducibles, propicia imaginarios, despierta deseos.
Cada una me lleva a un lugar, un espacio, una sensación, una relación, una afirmación, una pregunta.

Hay lenguas que me dan un cuerpo y un movimiento,
hay otras que me dan palabras, fuerzas y silencios.
Otras, en cambio, me quitan el cuerpo y me dejan solo su movimiento, me abren al espacio, me desinhiben.
Mi boca entreabierta intenta responder a cada lengua, a sus deseos, a sus pedidos.

Español – Francés - Árabe

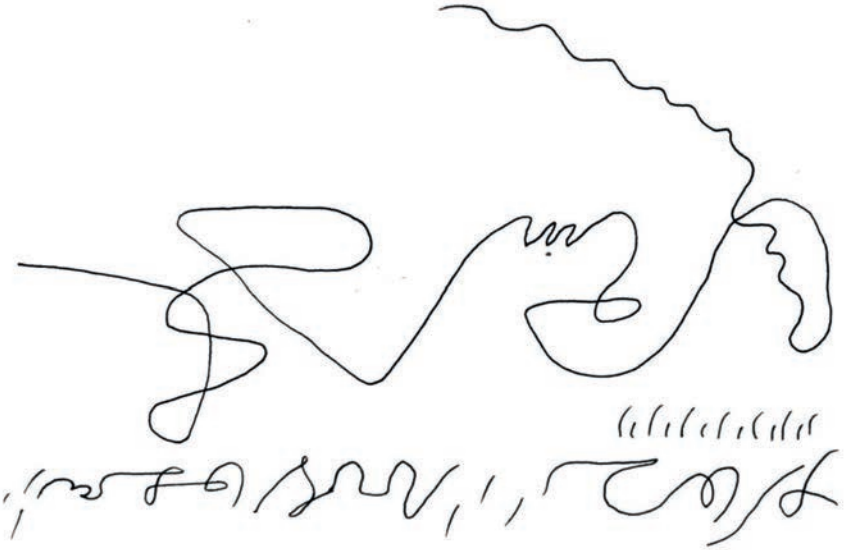
Hay un río de un lado et un autre de l'autre.
Lo más bonito son الجبال (aljibaal) que crean este valle, elles entourent la ciudad. En même temps, esas montañas son lo que limita la mirada.
En ese مكان (makaan) nada se parece a ce que j'ai imaginé. Las construcciones son en lata, todo es muy bajito y para donde uno mire, siempre ve الجبال (aljibaal) rocosas avec de la neige.
A un costado de la plaza más grande de la ville, hay una estatua de Le Petit Prince en honor a Antoine de Saint-Exupéry, con طائرة (taaira) y el enfant sonriente con bufanda.
Le vent souffle à des vitesses impensables, y el frío atraviesa les os y los músculos. Es impossible et necesario calentarse.
En el سوق (suk) hay una gran variedad de couleurs y olores, todo lo que se ve et se sens es nuevo para mí. C'est fascinante.
جسم (jism) extraño.
Allí vivo con una polaca, una siberiana y فرنسي (Firansyun), cada una trae consigo unas maneras diferentes de habitar بيت (bét). Nos rodea une forêt de pinos que pendant la nuit se torna bastante tenebroso, así en este lugar nunca pase لا شيء (la shi).
Mirar el mar أزرق (azraq) me tranquiliza. La playa es de galets, esas piedritas que cuando uno camina sobre ellas le dueleen las plantas de los pies, con olas grandes et bruyantes, que cambian de tamaño e intensidad selon la saison.
En invierno il fait -18°C por 2 semanas, siento que le nez et los dedos de يداي (yadaay) و قدمي(ام) (qadami) se van a caer. El cuerpo gelé por dentro, anhelando el sol que pica y colorea جلدي (jaladi), haciéndome salir más grains de beauté et pecas.
Al caminar por la presqu'île se ven les restaurants más típicos. Esos que te hacen sentir qu'on est étranger, que no es de ahí porque chaque chose que mira, toca, ou sent es diferente a lo que conoce.
La energía que ebulle en ese vallée hace sentir una exacerbación de حركة (haraka), un sube y baja constante, نشوة (nashwa) y prevención en simultáneo.
Amanece a las 10 [redacted] de la mañana y anochece a las 4 de l'après-midi.
Por varios meses الشمس (ashamsu) no se ve.
De repente, mi apellido es un problema. Hamid! Pour eux c'est évident que je peux être una amenaza por ser la nieta de لبناني (lubnani).
Olores mezclados de quesos fermentados, especias y frutos secos. Las langues incomprensibles y los cuerpos dándome pistas para poder leerlos.
الطبيب (Altabib) dice que es malo, que el sol le hace daño a mi piel sensible y me salen cada vez más tâches de rousseur.
Los fernales nueleen fuertemente a azufre y dan una sensación muy rara al tener el cuerpo a 27°C y la tête a -4°C.
Me siento como une fontaine qui remplit el mar salado con mi sudor excesivo. Tengo mi cuerpo hinchado, douloureux. Es el efecto de los 42°C.
Allí, القمر (alqamaru) se ve al contrario de cómo se ve en Sur América.
Tal vez estar al otro lado del عالم (salam) haga que todo se sienta al revés.

La conciencia de nuestro cuerpo se actualiza a cada instante gracias a la información que recibe por medio de cinco sentidos externos y dos sentidos internos. Los cinco primeros son la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Estos nos permiten recibir la información que nos llega del exterior y relacionarnos así con el entorno. Según la recepción y lectura que hacemos de esa información, tomamos decisiones sobre nuestra siguiente acción. Estos sentidos se educan y se moldean a partir de la información que reciben constantemente, lo cual permite que nos relacionemos más fácilmente con aquello que nos es cercano o común. En cambio, hay sabores, olores y sonidos, e incluso situaciones o contextos que, al sernos extraños, se nos dificulta degustarlos y apreciarlos.

Son dos los sentidos internos: la interocepción y la propiocepción. La interocepción funciona con sensores al interior de nuestros órganos, incluida la piel, que nos permiten orientarnos en nuestro funcionamiento fisiológico, y saber si todo se está ejecutando bien o si debemos hacer alguna adaptación en nuestro cuerpo. La propiocepción opera gracias a receptores ubicados en los músculos y las fascias de todo nuestro cuerpo. Nos permiten informarnos sobre la ubicación de las partes del cuerpo y la relación que estamos estableciendo con la gravedad en cada momento, así percibimos nuestro cuerpo sin necesidad de observarlo y funciona como un conjunto.
Las informaciones de los sentidos externos e internos llegan a nuestro cerebro y a nuestro sistema nervioso, lo cual nos posibilita estar simultáneamente en el afuera, en relación con lo otro, y en nuestro adentro, sintiendo y reconociendo lo que nos está pasando; moldean una gran parte de nuestra identidad, de nuestra manera de pensar y de percibir el mundo. El ADN de cada persona tiene inscritas informaciones que a su vez se sienten familiares y modelan los pensamientos y acciones. Ese código se convierte en una suerte de filtro, a través del cual percibimos el mundo y hacemos lectura e interpretación de él.

Las percepciones y sensaciones de estos sentidos externos e internos dejan marcas en mi cuerpo sin que opere mi voluntad. Ellas me conforman, me identifican.
Mi memoria arrastra los rastros de mis vivencias, de las palabras que han quedado inscritas en mi cuerpo, de aquello que lo ha movido, que lo ha afectado. Esas huellas o recuerdos algunas veces como imágenes y muchas como sensaciones: olores, movimientos internos, especies de
déjà vus.

Las marcas que trae inscritas mi ADN me permiten sentir las vivencias de mis antepasados. Tengo en mi la vida de mi abuelo en el Líbano, su lengua, los lugares que visitó, la incomprensión del español, su sensación de foráneo extraído de su cultura y el reconocimiento de lo que significaba migrar. Mi cuerpo, que también es su cuerpo, está colmado de recuerdos que no he vivido, pero que traigo inscritos y sus remembranzas me con-mueven.
Mi nostalgia infinita por la necesidad de partir y el dolor de dejar, me conectan con él. Estamos unidos de manera imborrable a través de nuestra urgencia por explorar otros horizontes, sin importar el origen.



Guion intervenido de la charla *performática BESTIA*

María Peredo Guzmán
(Ecuador)
Tamia Guayasamin Granda
(Ecuador)

Resumen

BESTIA es una charla *performática* que se torna textura para la presente publicación. Creamos, y ahora, intervenimos el guion, desde una dinámica lúdica y colaborativa. Este es un abordaje en formato tejido/collage textual, elaborado a modo de diálogo, teñido de historias contadas en primera persona, mezclando recuerdos y autoficciones con lecturas y sentipensares que nos atraviesan.

Reflexionando a partir de esta primera etapa de investigación/creación, podemos decir que la migración se nos presenta como un proceso siempre inacabado. Al hablar de identidad, nos encontramos con lo desafiante que resulta dar cuenta de lo mutable, lo intermedio, lo indeterminado e indeterminable. Cada identidad mestiza tiene una cualidad única y solamente podemos enunciarla en primera persona, para seguir, desde la práctica, tejiéndonos.

Palabras clave: Mestiza, identidad, experiencia, migración, movimiento.

Abstract

BESTIA is a performative talk that becomes texture for the present publication. We create, and now, we intervene in the script, with a playful and collaborative dynamic. This is an attempt of approaching the text in weaving/collage format, elaborated as a dialogue, tinged with stories told in first person, mixing memories and self-fictions with readings and *sentipensares* (feel&think) that move us.

Reflecting on this first stage of research/creation, we can say that migration is presented to us as a never finished process. When talking about identity, we find it challenging to account for the mutable, the in-between, the indeterminate and indeterminable. Each mestizo identity has a unique quality and we can only enunciate it in first person, in order to continue, through practice, to weave ourselves.
Keywords: Mestiza, identity, experience, migration, movement.

BESTIA nace a partir del vínculo entre dos mujeres, dos encuentros presenciales, cartas en papel, vía chat, correo, WhatsApp y regalos enviados a través de otras personas en común; una amistad que se viene desplegando por dieciocho años. Cuando se conocieron, Tamia era migrante, cuando se reencontraron María era migrante. Cuando decidieron iniciar el proceso de creación, María había llegado a su sexta ciudad de residencia y Tamia hacía maletas para iniciar una nueva etapa entre dos países. A lo largo de todos estos movimientos, ambas estuvieron atravesadas por inquietudes acerca de cómo asimilar/asumir/vivir su identidad mestiza.

El proceso de investigación/creación para la charla *performática BESTIA* fue abordado desde lecturas que las inspiraron, visitadas desde una dinámica lúdica y colaborativa en prácticas y acciones *performáticas* situadas. El resultado fue una pieza audiovisual presentada dentro del marco de las sesiones virtuales sincrónicas del colectivo Multílogos en abril de 2022.

Al intervenir el guion para la creación de la textura que se ofrece a continuación, se tejió un *collage* textual donde se redujeron las acciones *performáticas* para profundizar en las teorías e historias contadas en primera persona, mezclando recuerdos y autoficciones.

La textura a veces se bifurca en dos columnas, para ilustrar los diferentes lugares desde donde fueron escritas, con ideas repetidas o contestadas desde diversos tonos y lenguajes; la lectora está invitada a leerlas en el orden que desee.

Bestia: monstruo, ser fantástico y espantoso

Expresión ambigua de uso coloquial ecuatoriano «¡qué bestia!», y traducido a otros castellanos latinoamericanos: qué impresionante, qué bárbara, qué fuerte, qué grave, qué flash, qué ácida, qué intensa, qué chida...

Tamia: Conocí a María Peredo en un viaje único e inolvidable. Fui de Buenos Aires a Sucre en bus para bailar en un festival, allí debía encontrarme con mis colegas bailarines de Ecuador. El viaje fue único porque... qué bestia, nunca antes había atravesado esas alturas ni sentido mi cuerpo tan golpeado por la fuerza de la montaña... me dio un soroche[1] tenaz[2]. Pasé algunos días sola en Sucre, recuperándome mientras esperaba que llegaran mis colegas, y por las casualidades de la vida, alguien me presentó a María.

Recuerdo conocerla en una callecita de Sucre, me atrapó con su abrazo sincero y enseguida tuve la sensación de que éramos viejas amigas reencontrándonos.

Me encantó el ímpetu y alegría que transmitía por el momento de la vida que atravesaba: Estaba estudiando teatro en otra ciudad. Yo, aunque estaba en una fase similar, iniciando mis estudios lejos de casa, no lo transitaba desde el mismo lugar, pues la migración a Buenos Aires me estaba costando mucho y yo no era consciente del por qué.
De alguna forma los días que compartí con María en Sucre me sentí como en casa, recibí un aliento de vitalidad y esperanza que me nutrieron muchísimo, tanto que

María: Cuando conocí a Tamia Guayasamin, conectamos de inmediato, como si tuviéramos una promesa escrita en las estrellas: seríamos amigas desde entonces y hasta hoy. Acompañamos nuestros procesos —personales— en cartas, llamadas y hasta una visita que hizo Tamia a mi país para tomar un taller con Silvia Rivera Cusicanqui.

guardé el deseo de un día ir a vivir allí. Después nos fuimos reencontrando por el

1 Mal de altura, mareos y dolor de cabeza y estómago debido a la altura. Viene de la palabra aymara «suruxchi» (Diccionario quechua *online* katari.org).
2 Uso coloquial ecuatoriano que se refiere a algo difícil de aguantar, fuerte.

camino... una vez fui al cine Gaumont en Buenos Aires y la vi actuar. Fue una experiencia memorable, no solo por ver a mi amiga en pantalla grande, sino también por compartir ese momento mágico en el cine junto con un grupo de personas de la comunidad boliviana migrante en Buenos Aires. Y así nos fuimos mandando regalitos y cartitas con amigas y conocidas, ya después con las redes sociales fue más fácil estar en contacto. Hasta que la vida nos dio un reencuentro presencial en La Paz.

En nuestro encuentro en La Paz surgió la idea —latente desde el principio de nuestra relación— de crear algo juntas. Empezamos por la pregunta de cómo podemos definirnos a través de los años. La tarde que compartimos en La Paz, nos quedamos mirando a los Apus[3]: los Apus no cambian, y a la vez, siempre se están transformando.

Plantamos el deseo en nuestros corazones y seguimos viaje. Fue en medio de la pandemia cuando por fin tuvimos el tiempo de sentarnos a concretar, y en varias citas en línea intercambiamos literatura, videos e ideas. Así comenzó este juego.

Nuestras conversaciones siempre fueron sin filtro, es decir, ahorrándonos las palabras de etiqueta o conversaciones banales, para entrar en lo profundo, el meollo de cada asunto.

María: Me gustaría agarrar el concepto de identidad desde un punto de vista más flexible del que en general tenemos. Durante la preparación de mi tesis en antropología

3 En quechua coloquial de Bolivia, Apu es Dios montaña de la cultura andina, Apu *es* la montaña. La palabra se usa también para decir «señor, alto dignatario» (Diccionario quechua *online* katari.org).

2022: 18 años después de conocernos ¿Quién eres?

¿Ha cambiado tu identidad? ¿Cómo la encarnas?

de la danza, en el trabajo de campo con mujeres migrantes en áreas rurales de Corea del Sur, me encontré con muchas aparentes contradicciones entre lo que ellas decían, hacían y cómo actuaban.

El concepto que mi tutora Georgiana Gore me sugirió a partir de Steph Lawler fue observar cómo *hacemos* nuestra identidad. Para Lawler, la identidad es un proceso en continuo movimiento (ya no como un monumento estático), un proceso informado por nuestras relaciones interpersonales y con nuestro entorno. Y observé que esas dinámicas de identidad operan tanto a nivel individual como comunitario.

Un ejemplo sería: Tamia hija no es la misma que Tamia esposa, o Tamia en el trabajo. Sin embargo, todas esas personas son Tamia, aún si sus actitudes y decisiones pudiesen variar y hasta contradecirse en un ámbito u otro.

Georgiana también me propuso observar las identidades como un racimo de uvas (en sus palabras, *cluster)*: Yo soy mi propio racimo, voy cargando mis múltiples identidades a donde sea que voy y eso es lo que me conecta con las demás, de acuerdo al momento y a la identidad que cada quien esté encarnando en la interacción.

Tamia: *Me rebelo a la neutralidad y a un aparente universalismo.*

Una inquietud en torno a mi identidad

mestiza me llevó a plantear un universo de investigación y creación en la siguiente pregunta:

¿Qué dice mi cuerpo sin que yo abra la boca para emitir una palabra?

Junto con la pregunta, casi escondida en mi consciencia, estaba una sensación de incomodidad que he sentido a lo largo de los años de mi tránsito por la danza contemporánea, como estudiante y como profesional. Una incomodidad provocada por no calzar en los cánones de cuerpo/movimiento, y al no sentirme representada por los modelos que son el eje de la danza contemporánea[4]

Pero... ¿cuándo perdí la soberanía sobre mi cuerpo para que un 'cánon' ajeno me diga que no soy?

Yo Soy.

María: *Soy Pocahontas, la traductora.*

Soy Friday,
soy Tonto,
soy Calibán y soy la bruja,

4 Fragmento del artículo «Residencia permanente» de Tamia Guayasamin, ver referencias.

¡Qué bestia!...

¿Qué bestia?

LA SALVAJE NOBLE[5]

Soy el personaje principal de Las Indias Galantes.

«Es latina pero es capaz. Es boliviana pero es excelente». Como si de opuestos se hablara.

Hija del privilegio, me monté a su lomo y partí volando sobre las realidades, cruzando no sin dificultades, muchas fronteras.

Escribo en su lengua, uso sus palabras, leo sus libros, aprecio su música y sus esculturas.

Pero ellos me siguen mirando por lo que piensan que soy. Para ellos soy buena porque no soy salvaje, porque
soy educada, porque
soy exótica pero no tanto.

Soy una bestia a la que no temen, soy una bestia amaestrada, que no domesticada.

Soy esa mezcla de las dos cosas.

Y por eso me quieren, y por eso me excluyen.

Tamia: No me puedo definir

¿Cómo poner en palabras todo lo que yo soy?

Mujer, mestiza, runa, latina...

Una vez que reconocí que no encontraba mi

5 Textos y enlaces de lecturas que inspiraron este poema:
La función de dos mujeres intérpretes en la colonización europea de América: Malinche y Pocahontas
Caliban y el filosofar latinoamericano
La razón colonial
Calibán y la bruja

lugar en el mundo, en ese mundo que había habitado, de cánones, modelos y formas establecidas, decidí emprender un camino de búsqueda y felizmente me encontré con el trabajo y los sentipensares de otras mujeres.

Navegando en Internet llegué a la entrevista que hizo Ana Cacopardo a Silvia Rivera Cusicanqui[6]. La escuché hablar de su infancia, de la mujer que la cuidaba, y de cómo ella arribó a la elaboración de la epistemología *Ch'ixi*[7]. Todo esto fue para mí un acercamiento orgánico a lo complejo y lo tenso que es nombrar la experiencia de ser mestiza.

Ch'ixi es una palabra aymara que quiere decir «gris jaspeado». Silvia dice que es como un tejido que, al verse de cerca, se diferencian los puntos que lo componen, de un color y de otro, y que a la vista macro aparecen como un color jaspeado.

Al asimilar esta visión de lo mestizo, me di cuenta de que conocía muy poco de lo que me constituye, no había indagado sobre los hilos que conforman el tejido que soy; es así que emprendí un camino para redescubrirme.

María: Los conceptos de identidad de Gore y Lawler, desde mi visión, se conectan a lo *Chi´xi*, en el sentido que, de lejos somos una persona, pero a medida que vamos conociendo y acercándonos a lo que nos conforma, vemos que somos un universo de matices. Esa fricción es lo que nos hace *ser* en el mundo.

Fui a La Paz para tener la vivencia de un mes en la Colectivx Ch'ixi y después empecé a acercarme al idioma kichwa, buscando no solo entenderme desde los conceptos e ideas, sino desde la acción; ahí se activó la pregunta: *¿Cómo es mi práctica desde este ser mestiza?*

6 Enlace a la entrevista: https://youtu.be/1q6HfhZUGhc
7 Explicado por Silvia Rivera C. así: «(...) un modo de pensar, de hablar y de percibir que se sustenta en lo múltiple y lo contradictorio, no como un estado transitorio que hay que superar (como en la dialéctica), sino como una fuerza explosiva y contenciosa, que potencia nuestra capacidad de pensamiento y acción» (*Un mundo* Ch´ixi *es posible*).

Durante el proceso de investigación para esta presentación, encontré un autor maravilloso: Serge Gruzinski, historiador francés (parte de la corriente de la historia de las mentalidades), quien tiene una perspectiva brillante sobre el mestizaje:

***Collage Montaña*:**
https://youtu.be/cJAboQuyL5M

En la historia clásica, al hablar de mestizaje, se sobreentiende que este es la mezcla de, por ejemplo, dos colores puros, y al formarse el gris aparece lo mestizo. Pero si revisamos históricamente, nada es puro, todo paso previo a un punto de la evolución, ha sido un mestizaje.

El mestizaje es el producto del encuentro de algo que ya es mestizo, es decir, que no son componentes puros los que se encuentran. Las preguntas que se formulan desde ahí son: ¿Cómo pensar la mezcla?, ¿Cómo describirla y comprenderla?

«Al preguntarse por *aquello* que se mezcla, es enfático en que no se trata de cuerpos puros o colores básicos, elementos uniformes, exentos de toda comunicación y agencia. Esto provocó en la historia, que el mestizaje se pensara como un paso de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo singular a lo plural, del orden al desorden» (Rodríguez 2002, p. 4).

De ahí la importancia de pensar el mestizaje como un proceso histórico donde los límites son difusos y lo que impera son los *espacios intermedios.*

De esta manera, la historia tiende a inmovilizar para comprender; según Gruzinski, «toma fotos» para detener las imágenes que son resistentes a toda simbolización, así en lo mestizo se establece la misma dinámica que con las identidades: es un proceso, en movimiento, y en interrelación.

En este presente,

¿Cuáles son nuestras prácticas?

¿Cómo resignificamos la bestia aquí/ahora?

Danzas del presente:

https://youtu.be/MBQeaBe0TAw

Estás en una cuevita

Corazón abrigado
abrazo de la tierra
abrazo del bosque

Estás en absoluta presencia
Eres

¿Saltamontes? ¿Ardilla? ¿Unicornio?

Te sientes
Te presentas en tu presente

Esperas y mientras esperas
te acercas a la única puerta visible

Emanas la placidez del instante
La simpleza de la belleza

Bailas entre dos límites, entre el adentro y el afuera
¿Te diviertes? ¿Te duele algo?

Líneas, ángulos, curvas
Cuerpo vivo
Vida
Desde tu aquí y ahora me miras

Una siempre pensó que lo salvaje
era un tigre en celo
Pero tú, me regalas esta imagen, una vaca

Con tu presencia, tu instante, tu danza
Me ofreces la pregunta:

¿Cuál es mi presencia, mi instante
mi danza?

Una vaca es de temer
Una vaca para imitar
Un cuerpazo como ese moviéndose por el campo no es menos bestial

Estás enraizada,
firme y móvil te proyectas al cielo rayado
por las ramas de los árboles

El verde está
Se está estando verde

Entre las aves y los insectos que no se ven
Aparece eso / Esto / Tú

El techo del lecho donde duermes
también tiene una ventana para continuar

proyectando tu ser, tus sueños e
imaginaciones al cielo infinito

¿Quién te dijo que bailar se enseña?
¿A quién le das el poder de juzgar si lo que haces es danza?

Salvaje, mordida, aruñada
Existes jugando y sonriendo, sintiendo,
llorando, riendo, siendo, plena, tú.

Detrás de tus gafas oscuras, adivino una mirada tierna. A manos llenas, te das.

Y luego, todo se mueve, invitas a la cámara a
bailar y saltas y caes
¿Quién te enseñó a bailar?

Suena «Sonido bestial»:

https://youtu.be/eqwu2NpbQT8

Referencias

Cruz B., R. Ray. *Sonido bestial. Álbum Bestial sonido*. Vaya Records Inc. 1971.

Castaño Rodríguez, P. «Tres aproximaciones al mestizaje en América Latina colonial». *Historia crítica* (23) (2002): 115-134.

Guayasamín, T. «Residencia artística permanente». *post(s)*, 5(1) (2019). https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1593

Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Editorial Paidós, 2000.

Lawler, S. *Identity: sociological perspectives*. John Wiley & Sons, 2015.

Rivera, Silvia. *Un mundo Chi´xi es posible*. Tinta Limón, 2018.

Salas, E. P. «El rincón de la historia: El exotismo americano en la ópera». *Revista Musical Chilena*, 2(15) (1946): 45-46.

«Diccionario quechua, aymara y castellano». Katari.org. https://www.katari.org

Archivo de Partitura Expandida
Lo orgánico de la investigación creación desde la experimentación vocal

Beatriz Sterling
(Colombia)

Somos fragmentos, escenas, partes que componen otras. Las imágenes nos inundan la cabeza a la velocidad de un tráiler cinematográfico. Recogemos sonidos de cada lugar por donde caminamos y la memoria guarda de manera perpetua los olores que nos impactan. Vivimos en escenas mentales, sonoras, olfativas, que intentamos recomponer inevitablemente bajo el mal hábito de querer entenderlo todo con la razón. La imaginación se alimenta de cada pedazo de paisaje, del sonido de cada objeto que cae, de cada vivencia recordada a medias. Nuestro ejercicio creativo está impregnado de retazos que sólo se unen de una misma manera una sola vez en cada persona. Eso son estos archivos: la conjunción de elementos removidos en un momento preciso. Surgen de la búsqueda intuitiva de maneras más orgánicas de componer, de un proceso personal al investigar sobre las posibilidades plásticas de una partitura. La investigación-creación tiene movimiento, es espontánea, se desplaza como los cuerpos, por tanto, debe ser más orgánica, móvil, debe estar viva. Los textos-imagen compartidos aquí no han existido sólo «para», sino que ya «son», sin necesidad de un resultado de creación. Ellos son en sí mismos imágenes mostrables que visibilizan un proceso y transmiten el pasaje por diversos estados de la mente y de la sensibilidad de la persona que los produce. Son huellas de conversaciones, de monólogos interiores, del paso de tiempo, de dudas y de certezas temporales. Describe momentos en compañía y nos cuenta también los caminos solitarios de la investigación-creación, que siempre se va construyendo en el andar.

Esta partitura expandida contiene dentro de ella otras partituras más. Cada una viene sola o en conjunto, y produce sonoridades que vienen de otros archivos a su vez. La partitura ante sus ojos (y ante su memoria auditiva) contiene como introducción un pasaje por mi investigación sobre las materialidades e inmaterialidades de la voz desde el libro *Una voz y nada más*, de Mladen Dolar, al igual que dos canciones versionadas para paisaje sonoro audiovisual y *performance* (*Tonada de luna llena*/páginas 3-4 y *La Foule*/páginas 5-6), un *performance* sonorovocal (*Lugares perdidos-Lieux Perdus*/páginas 7 a 12), un *performance*-discurso amoroso (*El Heartbreak*/páginas 13-14) y una canción original (*Somos dos*/páginas 15-16). Algunos de estos archivos visuales traen consigo un archivo sonoro.

Audio que habla sobre los tipos de voz en las dos primeras imágenes de las Partituras.
https://soundcloud.com/beatrizsterling/los-tipos-de-voz-mladen-dolar?si=3fa5ad82989246648394df78e785a165&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

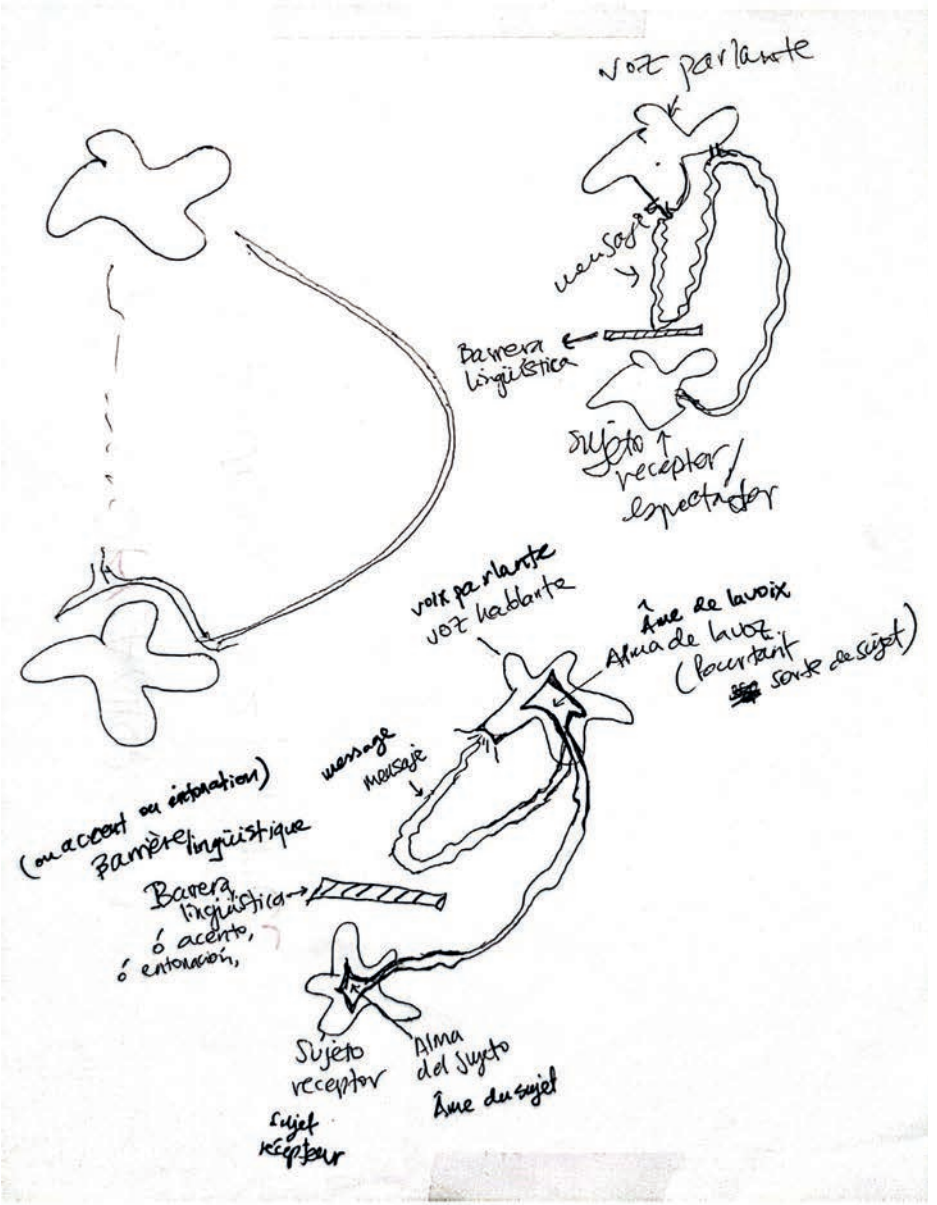
Audio de voz que acompaña el recorrido por las Partituras Expandidas, previo a la escucha de las canciones.
https://soundcloud.com/beatrizsterling/descripcion-archivo-partitura-expandida?si=3fa5ad82989246648394df78e785a165&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

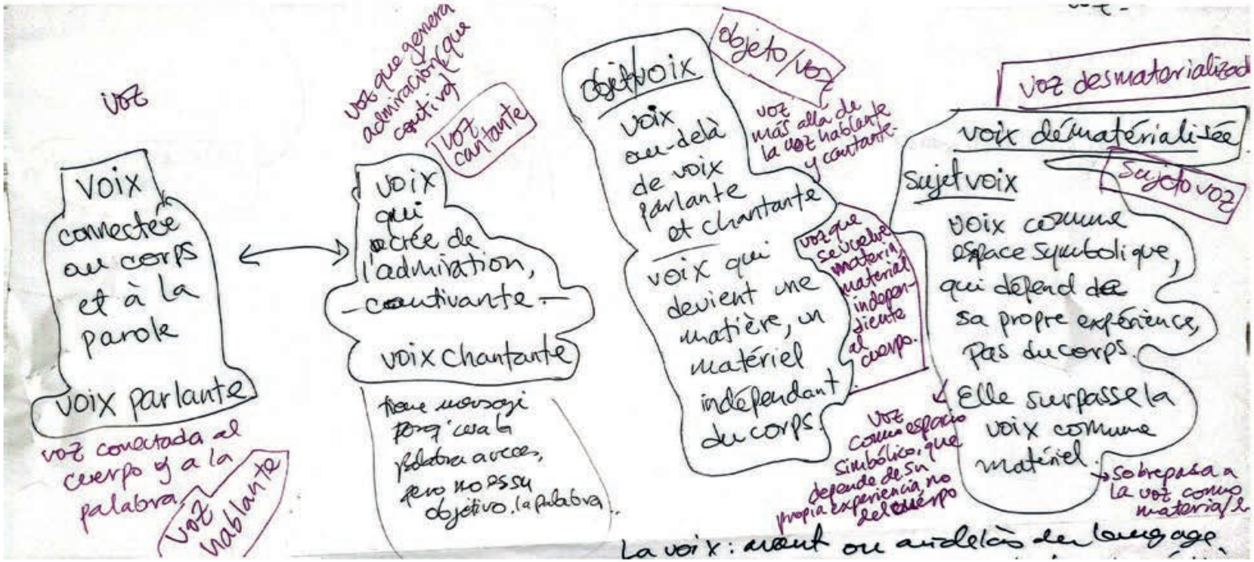
Canción *Tonada de luna llena*, versión *Pájaros*.
https://soundcloud.com/beatrizsterling/tonada-de-luna-llena-prosodias?si=8566d10a93c1485787ec69f2cacd9f73&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

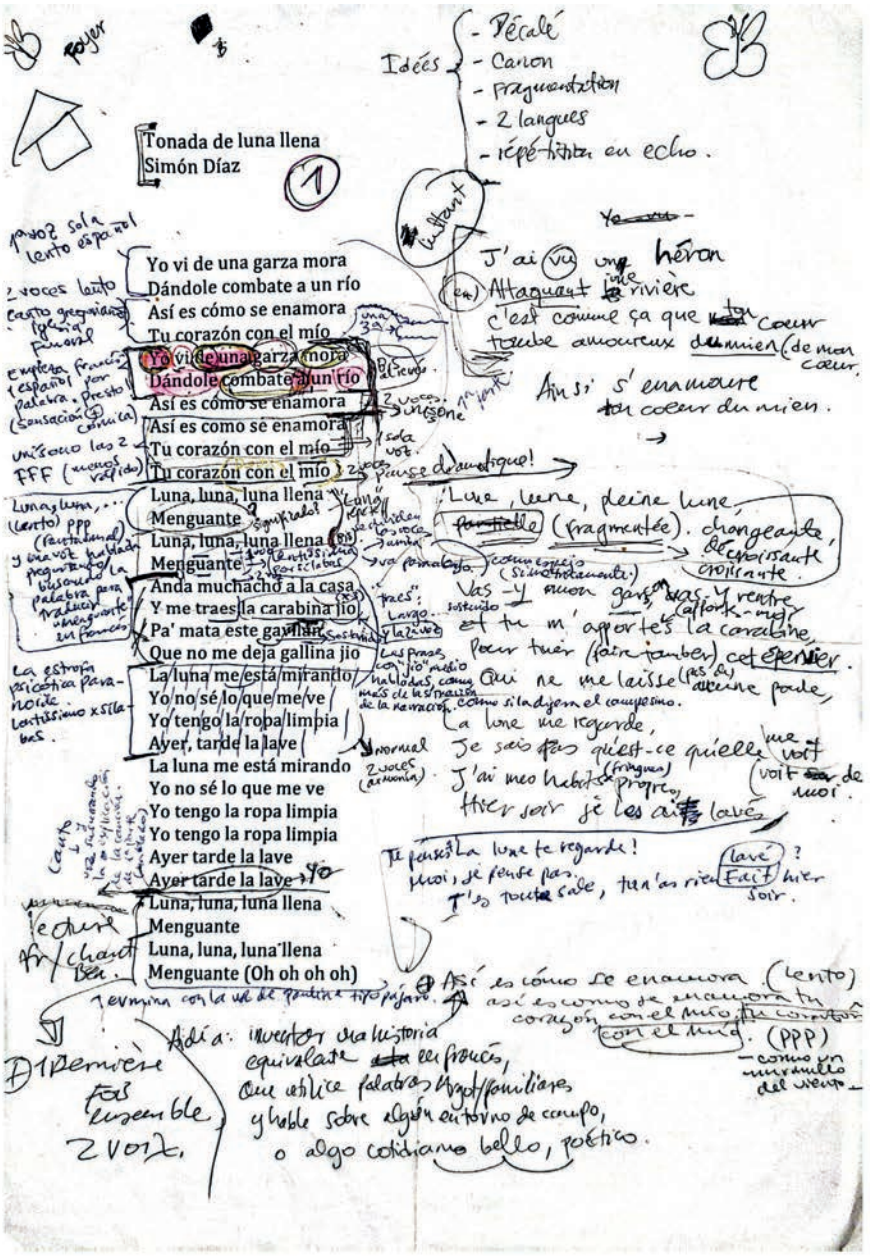
Performance sonoro y visual *Lugares perdidos (Lieux Perdus)*
https://www.dropbox.com/scl/fi/3jnza74ghmsl0ftsj0ceb/Performance-Lieux-perdus-tradxn-d-compos-e.MOV?rlkey=r2yzoacowol9zv51b7i4km5vz&dl=0

Canción *Somos dos*, versión acústica.
https://soundcloud.com/beatrizsterling/somos-dos/s-QsfqZ016Fuq?si=9fef48932512490096939f5841c226c1&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Palabras clave: voz, archivo, partitura, orgánico, sonido, *performance*.
Keywords: voice, archive, score, organic, sound, performance.




voz
Voix connectée au corps et à la parole
voix parlante
voz conectada al cuerpo y a la palabra
voz hablante
voz que genera admiración y que cautiva
voz cantante
voix qui crée de l'admiration, captivante
voix chantante
tiene mensaje porque usa la palabra a veces, pero no es su objetivo la palabra
objet voix
objeto/voz
voix au-delà de voix parlante et chantante
voz más allá de la voz hablante y cantante
voix qui devient une matière, un matériel indépendant du corps
voz que se vuelve materia, material independiente al cuerpo.
voz desmaterializad
voix dématérialisée
sujet voix
Sujeto voz
Voix comme espace symbolique, qui dépend de sa propre expérience, pas du corps.
Elle surpasse la voix comme matériel.
voz como espacio simbólico, que depende de su propia experiencia, no del cuerpo
sobrepasa a la voz como material
La voix : avant ou au-delà du langage



Mais qu'est-ce qui fait qu'un héron coupe pour parler d'amour (comme un héron rapt-il l'arbre d'amour?)
Qu'est-ce qui fait qu'une rivière et un héron dansent
(l'oiseau et l'eau dansent) el s'effasionnent?
Este amor es un amor apasionado, agresivo a veces, pero calmador también.
La garza morá, solitaria, es una imagen bella,
y verla ~~chocando su pico a toda velocidad~~ lanzarse contra
el agua ~~inquieta en movimiento~~ inquieta,
es como un baile. Como el baile del que quiere
y no quiere la cosa.

(2)

A partir de la grabación:

1º murmurmullo tarareando la canción 4ª Strophe. (3M ↓) "La luna me está mirando..."

2º) Intro (Estrofa 1): Yo ví de una garza morá...
⊕ lento.
⊙ (Definir notas es intervalo 2ª voz).

~~Una voz con~~ 1ª voz como la melodía. 2ª voz (3M) con vibracto pronunciado.

3º) (Strophe 2): Yo vi de una garza/...
⊕ rápido y cuidar cada sílaba hasta el final

4º "Así es como se enamora..." (=) ✓ ⊙ (ensayar por sílaba no por palabra).
("tu corazón con el mío."
Definir nota 2ª voz).

5º Más pausa dramática,
más ppp. ⊕ crescendo.
⊕ largo el "luna, luna" (⊗ veces)...
Luna llena... (≡) ✓
→ Definir 2ª voz en "Menguante"! → va 1 sola voz.

6º (Anda muchacho...") (~~Definir voces!~~).
1ª voz: el "jío" más largo en F > ppp y más en bajada. jío
la coral "jío" = 2 voces! "Parlato e sussurrato" (1 solo voz)

7º "La luna me está mirando..." 1ª vez: susurro al unísono. 2ª vez: 2ª voz texto Betty.

8º coro final = q'el 1er coro. Primera voz poquito vibrato. ⊕ Así es como se enamora/...

La foule (avant)

Le temps avec toi
c'est l'ailleurs.

El tiempo contigo es
el allá
el más allá
el otro lado

El allá es ~~temporal~~
espacial y es temporal
también.
L'ailleurs es el otro lugar,
es otra realidad, otra irrealidad.
Es un paisaje completo.
Cualquier otro lugar que no
sea este.
El tiempo contigo es y está
por allá lejos. ~~Me hace~~
~~sentirme lejano. De no estar~~
~~realidad~~. Es un mundo
imaginario, el ailleurs no
lo vemos y suena bonito®
~~una unión de vocales, que sólo entre ellas~~
~~pero no sabemos realmente~~
~~Cómo es~~. a.i(l.l)e.u(r.s)

La r/s no suenan, la doble L tampoco.
Es una unión de vocales,
a/i/eu, pero contiene conso-
nantes fantasmas, ~~que no~~
~~suenan~~. Que suenan en
la imaginación, mientras uno
las pronuncia. A i eu rrrs
Ahí están,
Pero nadie más las oye
sino uno.
Es una palabra etérea,
vocálica, ~~que nadie~~ nadie
la hala hacia abajo, por
eso suena libre, y uno cree
entonces que el "ailleurs" es
maravilloso, el tiempo contigo
es ailleurs, está ailleurs,
es maravilloso, pero ese
sonido no me pone los pies
en la tierra, no me deja ver lo
que tengo en frente. Me mantiene
en el aire, como esas vocales
sin consonante. ~~Las no consona~~
Las consonantes me las imagino,
como el resto de ese tiempo,
de ese amor.

Me llega de repente, me
eleva a ese otro tiempo,
y de la misma manera
me lanza al vacío, y
yo pensando en esas consonan-
tes imaginarias, que comple-
tan la palabra, que
completan ese amor.
Estoy entre todo el mundo,
pero ~~sola~~ al mismo tiempo
sola, entre la multitud.
~~entre~~ ~~la~~ de la foule.

LA FOUI F

Je revois la ville en fête et en délire
Suffoquant sous le soleil et sous la joie
Et j'entends dans la musique les cris, les rires
Qui éclatent et rebondissent autour de moi

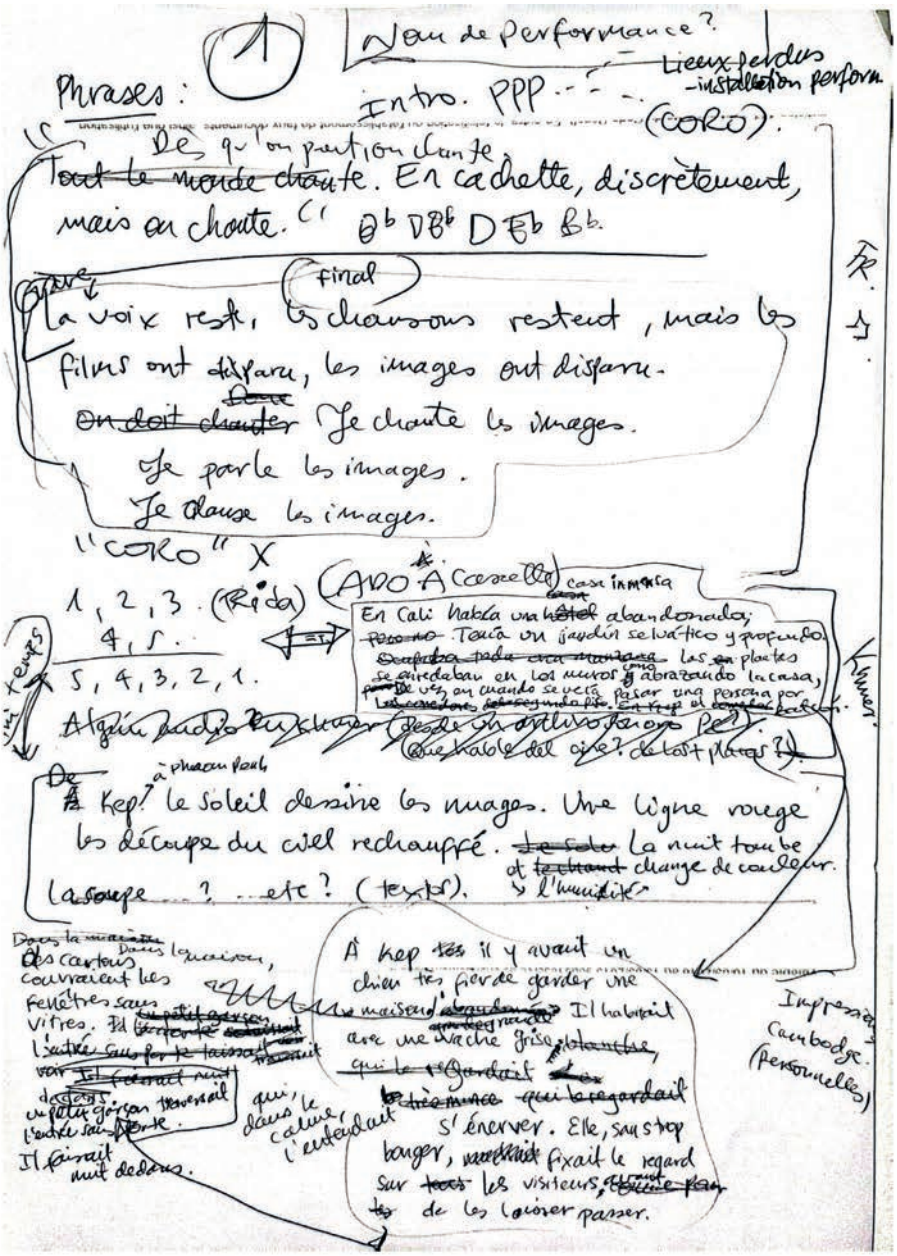
Et perdue parmi ces gens qui me bousculent
Étourdie, désemparée, je reste là
Quand soudain, je me retourne, il se recule
Et la foule vient me jeter entre ses bras

ellos Emportés par la foule qui nous traîne, nous entraîne
Écrasés l'un contre l'autre, nous ne formons qu'un seul corps
Et le flot sans effort nous pousse, enchaînés l'un et l'autre
Et nous laisse tous deux épanouis, enivrés et heureux

Entraînés par la foule qui s'élance et qui danse une folle farandole
Nos deux mains restent soudées entrelazadas
Et parfois soulevés, nos deux corps enlacés s'envolent
Et retombent tous deux épanouis, enivrés et heureux
agotados, hebros,
Et la joie éclaboussée par son sourire
Me transperce et rejaillit au fond de moi resuena
Mais soudain je pousse un cri parmi les rires
Quand la foule vient l'arracher d'entre mes bras ~~se lo lleva~~

Emportés par la foule qui nous traîne, nous entraîne
Nous éloigne l'un de l'autre, je lutte et je me débats
Mais le son de ma voix s'étouffe dans les rires des autres
Et je crie de douleur, de fureur et de rage et je pleure
furia
Étraînée par la foule qui s'élance et qui danse une folle farandole
Je suis emportée au loin
Et je crispe mes poings, maudissant la foule qui me vole
L'homme qu'elle m'avait donné et que je n'ai jamais retrouvé.
Lo que me dio.


¿Cuáles son los sentimientos a expresar en el performan
(1)A
"Lugares Perdidos"
- Instalación performa
Nostalgia
deambulismo
Olvido
deriva
Perdida de memoria de familia de camino de hogar
Sueño
El sonido del reloj
Con m. lupera
CHG
575
10/dic
FHKF/S
20/02 - 21
FHKF
Los Kluner van sonando al fondo, y luego en aumento y luego en cuenta regresiva.
Pedir q' lida q' los gebo por ...
Escoger palabras claves de los relatos por sonoridad o por sentido con los lugares perdidos.
- Crear una línea de lectura pregrabada de los textos.
- Crear una línea de los números en Kluner.
- Crear una línea de partes de los relatos en Kluner.
- Crear una grabación de lo que voy leyendo o contando con la grabadora de casita.
La partitura son las tradicciones en la proyección, y las grabaciones en Kluner y en otros idiomas.
Se dis... (+ un sonido instrumental Sambula/Pelaglic?)
Et je vacante un récit.
Et je parle de la personne qui l'a dit.
Je commence à parler après qu'on ait des individus
Puis du moment où on
I est recontré à un ...
Et 10/92 - 01
10/01 - 01
Powered by CamScanner



Nom de Performance?

Lieux perdus
-installation perform.

Phrases :

Intro. PPP

(CORO).

De qu'on partion chante.
Tout le monde chante. En cachette, discrètement, mais on chante. "

final

La voix reste, les chansons restent, mais les films ont disparu, les images ont disparu.
~~On doit chanter~~ Je chante les images.
Je parle les images.
Je chause les images.

"CORO" X

1, 2, 3. (Rida)
4, 5.
5, 4, 3, 2, 1.

(ADO Acosella) casi inmaria

En Cali habia una ~~hotel~~ abandonada; ~~Pero no~~ Tenía un jardín selvático y profundo. ~~Dentro pedo una mansana~~ Las ~~en~~ plantas se enredaban en los muros como abrazando la casa, ~~pero~~ de vez en cuando se veía pasar una persona por ~~las ventanas, caminando por. En Kep al~~ ~~bastón~~.

~~A Gián pudo entrar~~ (desde un antiguo parque Pel?) (Que habla del aire? de las plantas?).

De Kep? à phnom Penh le soleil dessine les nuages. Une ligne rouge les découpe du ciel rechauffé. ~~Le Soleil~~ La nuit tombe et ~~le chant~~ change de couleur.
Lasoupe ... ? ... etc? (textes). → l'humidité

Dans la maison, des cartons couvraient les fenêtres sans vitres. Il ~~un petit garçon~~ l'entrée sans ~~fer le laissait~~ voir ~~Il faisait nuit~~ dedans. ~~un petit garçon traversait~~ l'entrée sans ~~porte~~. Il faisait nuit dedans.

qui, dans le calme, l'entendait

À Kep ~~les~~ il y avait un chien très fier de garder une maison ~~abandonnée~~ ~~arrachée~~ ~~rouge~~ Il habitait avec une vache grise ~~blanche~~, qui le ~~gardait~~ ~~très mince~~ ~~qui le regardait~~ s'énerver. Elle, sans stop bouger, ~~[illegible]~~ fixait le regard sur ~~tous~~ les visiteurs, ~~comme pour~~ ~~les~~ de les laisser passer.

Impression Cambodge (personnelles)

~~textos relatores~~ (2)

On m'a dit qu'il y avait des gens qui survivaient en apprenant à jouer de la musique ~~dans~~ pour la propagande politique. ~~Mais~~

On m'a dit aussi ~~qu'après, cet apprentissage qu'un temps après,~~ que plus tard ~~il apprenait~~ ils trouvaient une vraie connexion avec ~~la~~ cette musique, ~~leur propre relation, sincère et~~ une très personnelle.

~~Donc~~ Une activité presque imposée par l'opression, par la violence, devient donc un élément de liberté, d'identité.

(1)

B♭ D B♭ D E♭ B♭

PPP

voz dudosa / lento / suave / murmullo.

"Dès qu'on peut on chante.
En cachette (discrètement), mais on chante."

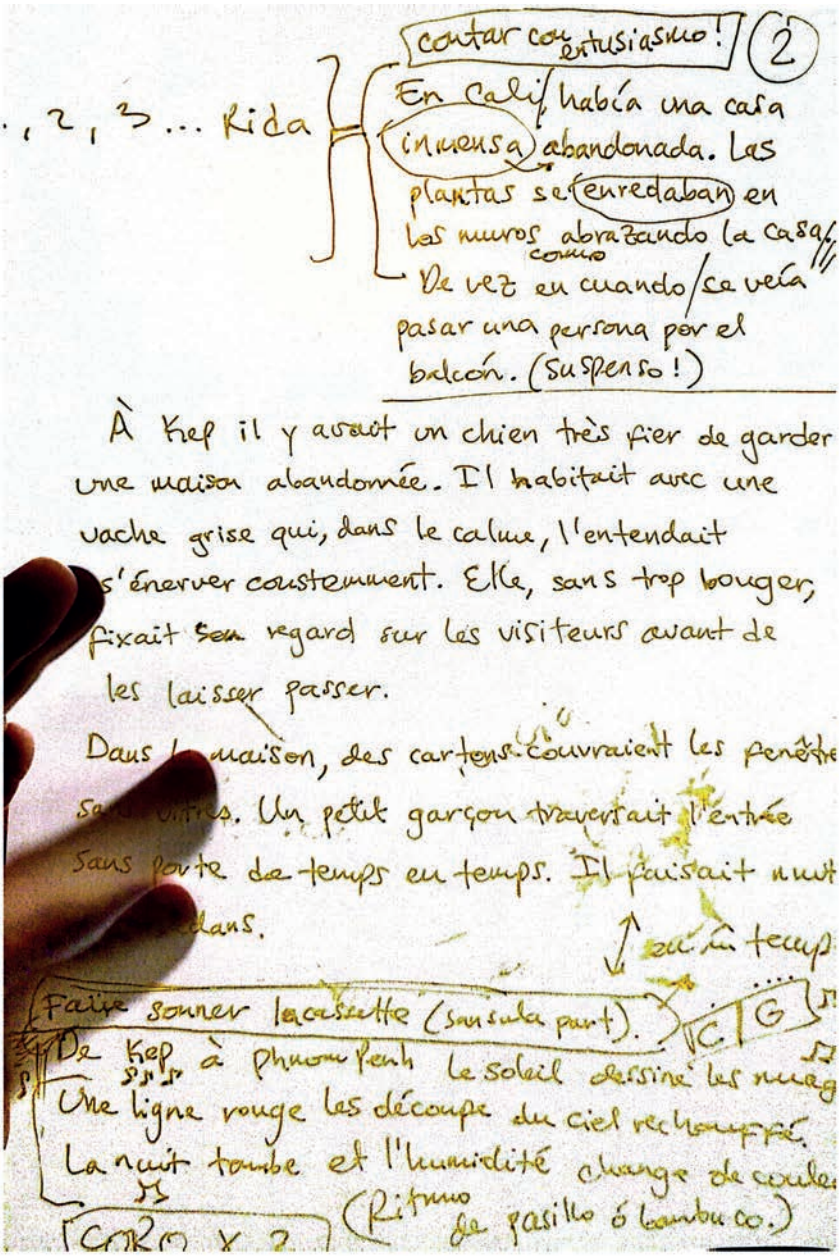
(voix grave)

La voix reste, les chansons restent, mais
les films ont disparu, les images ont disparu.

Je chante les images.
Je parle les images.
Je danse les images.

ritmo caja sansula.
(marcha).

CORO X1



contar con entusiasmo! (2)

1, 2, 3... Rida

En Cali, había una casa inmensa abandonada. Las plantas se enredaban en los muros abrazando como la casa. De vez en cuando se veía pasar una persona por el balcón. (Suspenso!)

À Kep il y avait un chien très fier de garder une maison abandonnée. Il habitait avec une vache grise qui, dans le calme, l'entendait s'énerver constamment. Elle, sans trop bouger, fixait son regard sur les visiteurs avant de les laisser passer.

Dans la maison, des cartons couvraient les fenêtres sans vitres. Un petit garçon traversait l'entrée sans porte de temps en temps. Il faisait nuit dans.

au même temps

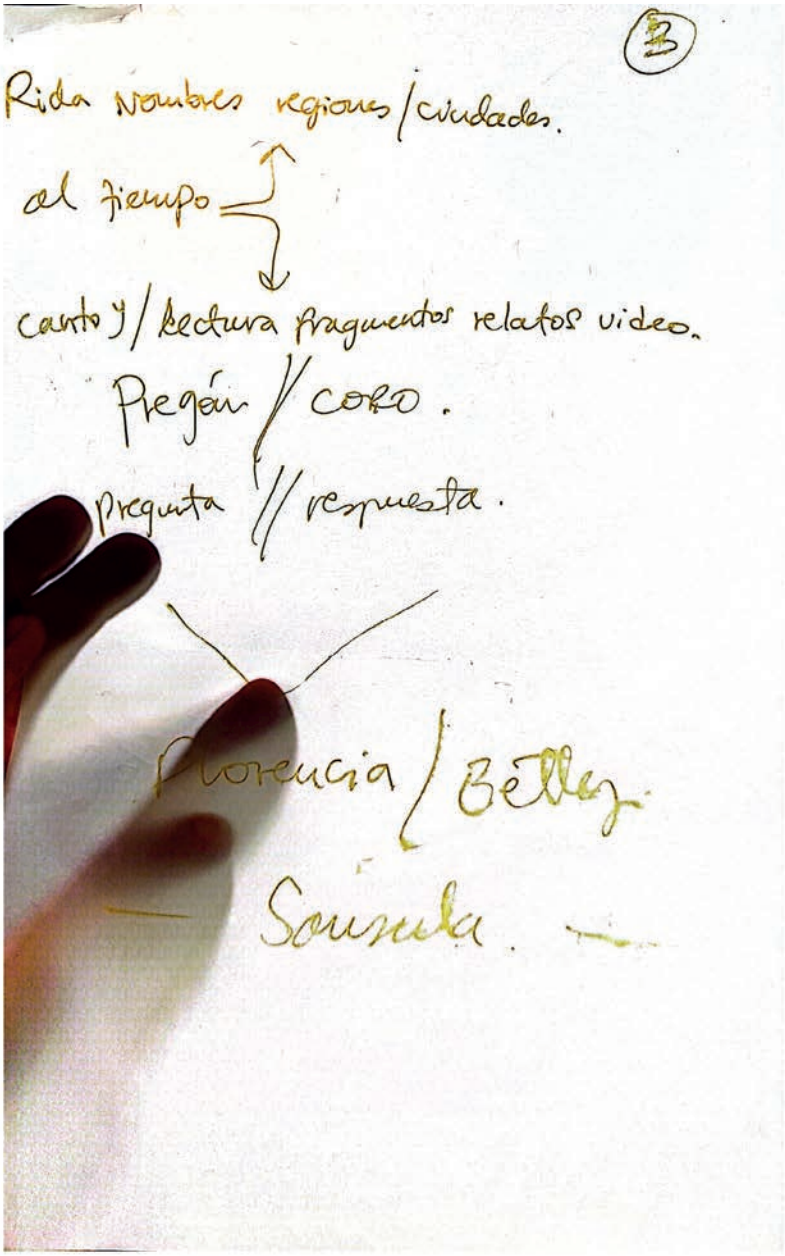
Faire sonner la cassette (sans sa part).

C G

De Kep à Phnom Penh le soleil dessine les nuages. Une ligne rouge les découpe du ciel rechauffé. La nuit tombe et l'humidité change de couleur.

(Ritmo de pasillo ó bambuco.)

CORO x 2



(3)

Rida Nombres regiones/ciudades.

al tiempo

canto y/lectura fragmentos relatos video.

Pregón // CORO.

pregunta // respuesta.

Florencia / Betty

Sonsuka.

El Heartbreak
- performance fragmentado -

Composición distorsionada.

Distorsión #1

mano
micro
cuerpo
aire?
cansancio?
con la mano

Distorsión #2

≠ Alturas y posiciones corporales.
con el cuerpo externo y el espacio.

Distorsión #3

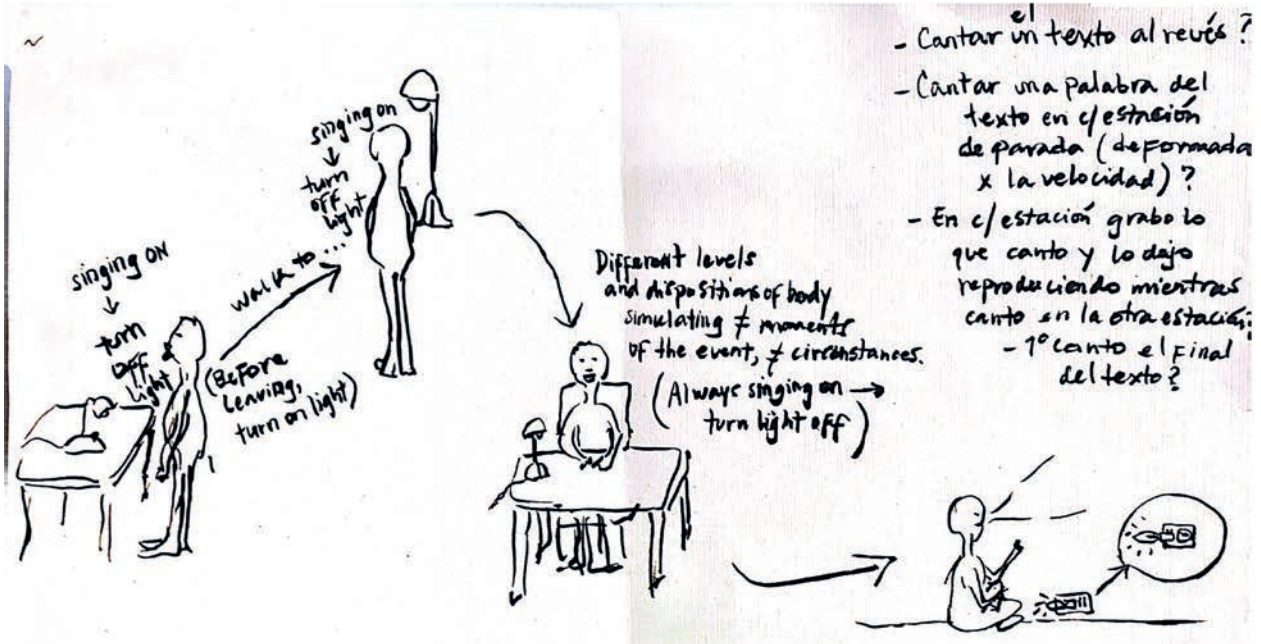
con objetos manipulados/reciclados
con los objetos
voz a través de ≠ objetos

Distorsión #4

- Aire
- cansancio
- Suspiro.
≠ cambios de la voz
con el cuerpo interior
con el interior del cuerpo.

Distorsión #5

- velocidades de lectura
- Pausas
- comerse palabras.
- leer al revés
con el texto



- Cantar el un texto al revés?
- Cantar una palabra del texto en c/estación de parada (deformada x la velocidad)?
- En c/estación grabo lo que canto y lo dejo reproduciendo mientras canto en la otra estación:
  - 1° canto el final del texto?

Las niveles tienen q'ver/representan el estado anímico del momento. Pensar en ritmos/géneros/melodías que aludan a sentimientos ≠ de manera +/- directa.

El Heartbreak - performance fragmentado

su hermana, ~~con~~ acompañarse,
tratarse con amor.

SOMOS DOS – SONG – B.STERLING

Me quedé en un lugar donde
no hay nadie más,
Me quedé esperándote,
buscando tu cantar.
Cada vez que miro al sol,
~~me duele tu~~
y busco una señal,
Me veo aquí, ~~tras~~ ~~en~~
~~la calle de piedra~~ con nadie
más, y te vuelvo a llamar.

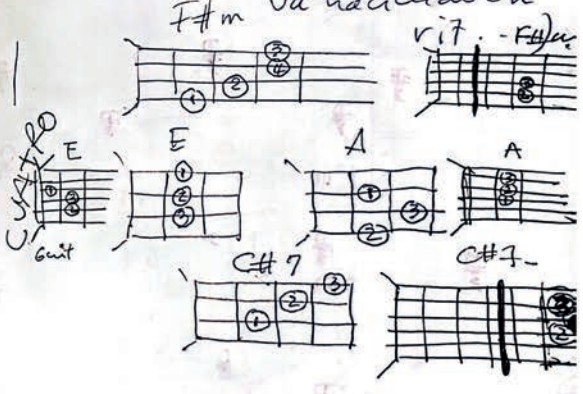
- ...no lo que aquí surgió
es ~~una~~ irrealidad.
(grave → agudo)
Todo lo que pase aquí,
es mío nada más

Tu voz es mi respiración
Nacimos al final.

Seamos una, y somos dos
Nadie sabrá al final.

pero yo sé, ...
pero yo sé, que aquí está
y te quedarás.

(para perca y voz sola
F#m va haciendo un
rit. - F#m



Guion para la conferencia *performática* «Lo que hacemos cuando no hacemos teatro»

Colectivo Mitómana/Artes Escénicas
(Ecuador)
2019-2021

A modo de introducción

En el año 2019 el colectivo Mitómana/Artes Escénicas empezó una investigación para pensar la relación de política y escena desde la praxis de un proceso creativo. Quisimos revisar el entrecruzamiento que la política tiene con ciertas formas de producción y desarrollar juntos una metodología para impugnar los modos de distribución que han operado tradicionalmente en el sistema teatro. Históricamente, la idea de política en el arte, se ha asentado sobre los contenidos planteados en la obra y no de los modos de producción que la misma genera durante sus procesos de creación. En el caso del teatro, una práctica que se sostiene en colectivo y se caracteriza por su naturaleza híbrida, esto se vuelve particularmente interesante: ¿qué operaciones de visibilidad y distribución configura y reproduce el entramado escénico? ¿Cómo operan históricamente las jerarquías al interior de su práctica? ¿Cómo acontece la política en el ejercicio de crear juntas y qué modos de disenso hacen la política de una escena?

En el momento en que arrancamos la investigación se nos impuso la necesidad de investigar en otros modos de seguir juntas y, frente a un contexto en el que se denunciaban cada vez más prácticas misóginas y patriarcales, a las preguntas antes planteadas, se sumaron otras que apuntaban también a indagar en nuestras genealogías personales y los modos en los que también se hacían práctica política: ¿cómo llegamos a ser lo que somos y cómo el género marcó nuestros deseos y modos de relación? ¿Es posible que el feminismo se haga una práctica concreta de redistribución dentro de un colectivo escénico?

La praxis nos llevó hacia una experimentación metodológica que duró aproximadamente dos años, tuvo como uno de sus marcos referenciales principales las ideas de

estética y política de Jaques Rancière, particularmente su idea del reparto de lo sensible. Ranciére desarrolla un sistema de pensamiento dentro del cual la estética como política (y la política de la estética) son experiencias que acontecen dentro de una repartición:

> He analizado la política en términos estéticos, es decir en términos de configuración del modo sensible común. Y, por otra parte, he analizado la política de la estética a partir de formas de reparto de lo sensible que ella misma induce, pensando el teatro, el coro, la página como dispositivos que redistribuyen las relaciones de lo visible y lo decible, los modos de circulación de la palabra, las relaciones de los cuerpos, etcétera, y que hacen política en este sentido.[1]

A partir de esta perspectiva, y con la voluntad de observar críticamente los modos de distribución y redistribución que se habilitan en el proceso teatral, el trabajo del colectivo Mitómana se planteó impugnar esos modos de reparto, sus marcos de representación y sus modos de relación. Nos planteamos entre nosotras un diálogo sin imposiciones: en ese momento éramos cuatro, un músico, una *performer*, una dramaturga y un artista de video y sonido. ¿Qué podíamos hacer juntas? Sabíamos que no queríamos hacer una obra que partiera de un texto o de una idea ni que tuviera una estructura de creación jerarquizada en ningún sentido. Empezamos por hacernos preguntas que eran para cada una de nosotras relevantes y fuimos armando una metodología cuyos principios fueron desplazarnos hacia lugares que no conocíamos dentro del escenario; armar dispositivos escénicos a partir de preguntas que eran relevantes para cada una de nosotras y someterlo a la intervención del resto; armar arqueologías, mapas y derivas con el material creativa de la otra; guiar cada una de nosotras un momento creativo que derive en un dispositivo escénico y finalmente crear juntas el universo para que esos dispositivos convivan en su diferencia.

La noción de dispositivo se volvió una clave para nosotras, porque a partir de ella imaginábamos combinatorias y modos de relación, procedimientos y montajes más que narraciones o escenas. No pensamos tanto en cronologías, sino en máquinas que puedan poner a dialogar materiales heterogéneos y con soportes diversos.

En medio de ese proceso creativo nos cayó una pandemia. Trabajamos virtualmente, trabajamos clandestinamente también y decidimos hacer un jardín virtual como un modo de poder deambular juntas en medio del encierro, pero, también, porque era una figura que habilitaba la convivencia de nuestros dispositivos, tan heterogéneos como

1 Jaques Ranciére, *El tiempo de la Igualdad. Diálogos sobre política y estética* (España: Editorial Herder, 2011).

resistentes a todo orden, a toda jerarquía. Y decidimos activar ese jardín a partir de una conferencia *performática* que le otorgue una vida escénica y pueda dialogar con el público de un modo interactivo.

El guion de esa conferencia, que fue un ejercicio coral entre las cuatro, eligió algunos dispositivos y a partir de ellos una serie de acciones que se ejecutan y dialogan con la página web/jardín www.loquehacemoscuandonohacemosteatro.com.

El guion

En una mesa están sentados los performers *que reciben al público. En la mesa reposan también elementos que son parte de los dispositivos («objetos patriarcales»; personajes como Angela G. y su caballo; cajas para hacer música). A un costado cuelga una soga para el dispositivo «Casandra o el tendedero de las interrupciones». Cuando el público llega se encuentra con un cuestionario que luego debe colgar en el tendedero.*

Mientras llega el público se proyecta en una pantalla gigante, el siguiente texto.

Este universo está hecho de huellas, de conversaciones y de intuiciones repentinas. Este jardín está desarmado en fragmentos: una mínima arqueología cruzada por inquietudes. No hay tema, hay la necesidad de descomponer cierta claridad, la claridad que aparece entre la pregunta y la respuesta.

Mitómana UIO 2020-2021 es:

Dany

Dolo

Pablo

Gabriela

Una investigación para poder seguir juntos

Se proyecta la plataforma Jardín *www.loquehacemoscuandonohacemosteatro.com*

Los siguientes textos son leídos por los cuatro performers.

Lo que hacemos cuando no hacemos teatro

Ensamblaje de escenas para entender ¿cómo hemos llegado a ser lo que somos? Todo lo que sobrevive y se archiva y se acumula y flota. Lo que reposa ambiguo, frágil: ensayamos un jardín en donde las preguntas se estrellen contra la atracción preciosa de la tierra. Ensayamos la reconstrucción de nuestras escenas afectivas. Y las voces que no olvidamos. Y segmentos temporales que hemos olvidado. Y reescribimos con todo eso una escena en común.

Se muestra el dispositivo La máquina de los recuerdos

En la *Máquina de los recuerdos* el procedimiento partió de la recreación de nuestras memorias sonoras: ¿qué escena podemos recrear a partir de lo que recordamos escuchar? ¿Podemos identificar una escena de la infancia que guardamos y reconstruirla sonoramente? ¿Puede ser la sonoridad un principio de construcción narrativa?

Una máquina para reconstruir esas escenas perdidas.

Se muestra el dispositivo Líneas de vida

En *Líneas de vida*, en cambio, la memoria hizo un esfuerzo por imaginarnos en un escenario simultáneo cruzado por los mismos acontecimientos políticos: lo íntimo, lo colectivo, la urdimbre y la coincidencia de nuestra existencia común. Un archivo en el que se despliegan fotos, narraciones, textos, imágenes que se entrecruzan y comunican nuestras vidas.

Se muestra el dispositivo Calle las acacias

¿Cómo recuperar un lugar perdido? ¿Cómo hacer de él un escenario?

El procedimiento pasó por varias fases y partió de la consigna: crear un dispositivo para que aparezca la casa de infancia. Alguien trajo le letra de una canción, alguien decidió po-

nerle música y hacerla canción, alguien quiso hacer una escena teatral y multimedial con esa canción y finalmente alguien hizo con esa canción un video musical.

Un proceso de intervención colectiva sobre un recuerdo íntimo para que se vuelva presente, para que se haga de todos.

¿Podemos hacer un teatro feminista? No nos pusimos de acuerdo. Alguien dijo: «Es posible descomponer la escena para hacerla feminista: una escena en la que se redistribuya la voz».

¿Cómo componer una escena desjerarquizada?

Se muestra los dispositivos Es agua que rebosa y mimosa sensitiva

Se muestran escenas de un video que partió de las preguntas:

¿Recordamos de la misma manera hombres y mujeres una escena memorable?

¿Si tuvieras que renunciar a un comportamiento femenino, a cuál no renunciarías?

¿Si tuvieras que renuncia a un comportamiento masculino, a cuál no renunciarías?

Y se armó un *collage* de voces y cuerpos que responden y que narran en primera persona.

Hacemos escenas que son segmentos temporales y son territorios de sentido, espacio de encuentro: un día nos tumbamos a ver el cielo. Cuatro cuerpos sobre el césped de un jardín. ¿Era eso una escena? En el cielo, el movimiento de las nubes. Debajo nuestro, el crepitar de gusanos y tierra. Había algo que nos observaba desde una ventana. Se imaginaba lo que nosotros decíamos, la razón de nuestra risa simultánea. ¿Podía el objeto hablar, mirarnos, aventurar una hipótesis sobre nosotros?

Se muestra el dispositivo Angela G. (*Angela G. que es una pequeña figura de porcelana llega a escena. Se proyectan segmentos de la biografía visual construida a partir de este objeto)*

Trajimos objetos patriarcales *(mostrar a Angela G. y demás objetos)*

Recopilamos textos escritos durante nuestra vida

Se escribió la obra de teatro-*performance En cuanto a la mitomanía* (se reparte al público un fragmento del relato)

Leímos Jaques Ranciére

> Una escena es una máquina óptica que nos enseña el pensamiento ocupado en tejer lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas y en construir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable ese tejido.
>
> La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos que procuran apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que construyen o se transforman con ese fin. (Jaques Ranciére)

Fuimos una banda de *rock* Ensamble Hormonal

Coleccionamos noticias de pandemia

Hicimos un mapa de derivas

Y empezamos a explorar las posibilidades escénicas del *zoom*

Se muestra el dispositivo Colectivos familiares

Para este colectivo partimos de una premisa lúdica: ¿si tu familia fuera un colectivo, cuál sería? ¿Puedes relatar el funcionamiento de ese clan? Y a partir de eso se disparó otra vez la creación de dispositivos esta vez no para la escena, sino para la virtualidad.

- Mi familia es un coro de villancicos
- Mi familia es una compañía de *ballet*
- Mi familia es un canal de televisión
- Mi familia es una banda de traficantes

No hicimos teatro. Intentamos mirar o pilotear juntos una nave que sabíamos se estrellaría contra el jardín espeso. Navegar, en una pandemia, gracias al ojo interior de una mujer.

Se muestra el dispositivo Casandra*. Para este, los* performers *recogen del tendedero las respuestas del público y van la leyendo las respuestas.*

Casandra: el poder de la premonición femenina u otras formas de prever (rehecho en pandemia)

La consigna consiste en responder a las siguientes preguntas de manera automática y breve con la primera imagen o idea que llegue a ti y que quieras compartir con nosotras.

1. ¿Cómo imaginas el fin del mundo?
2. ¿Has tenido un sueño premonitorio? Descríbelo.
3. ¿Has seguido alguna vez una intuición? Cuéntala.
4. ¿Cómo imaginas tu muerte?

5. ¿Has tenido una epifanía (aparición, manifestación o fenómeno a partir del cual se revela un asunto importante)? ¿Puedes describirla?

Nos preguntamos: ¿es posible desjerarquizar nuestra práctica? Que algo de la igualdad nos atraviese: tomar el lugar de la otra, hacer lo que no sabemos hacer, llevar nuestros deseos al escenario y también ensayar como permanecer juntos pese a que resultaba imposible hacer una obra de teatro.

Nuestra Banda Ensamble Hormonal canta PAJARITOS DE LEÑA, *una creación colectiva con base en la premisa de hacer eso que no sabemos hacer (sacamos también cajitas y otros instrumentos musicales)*

(se proyecta al final de pajaritos de leña el siguiente texto)

Cada cosa es una celebración de la nada que la sostiene (John Cage)

¿Qué teatro haremos después de esto?

(Se proyecta COMPOSTERA *que es ese lugar al que va todo lo que no encontró su lugar mientras damos por finalizada nuestra presentación y corren luego créditos y decimos agradecimientos)*

Para cerrar

Nuestra investigación nos permitió revisar los modos de hacer del colectivo y desarrollar una metodología que desplazó de modos lúdicos y transmediales los distintos sistemas de distribución al interior de nuestra pequeña comunidad teatral, a saber, quién tiene la palabra y quién no, quién sabe y quién no, quién conceptualiza y quién hace, quién decide y quién ejecuta. Quisimos darle la vuelta a esos lugares, a esos roles y a esos modos de concebir la creación y en ese ensayo encontramos algunas claves para que surjan nuevas preguntas y sigan ahondándose y complejizándose algunas de nuestras inquietudes: la organización afectiva del colectivo y las formas de que el deseo de estar juntos pueda derivar en una idea de igualdad y lo que supone, en este sentido, una creación plenamente colectiva; las implicaciones de investigar por fuera de esquema de autoridad/legitimación; a cuestionarnos en las formas artísticas en las que pueden esas investigaciones derivar; y, también, apuntamos a preguntarnos qué es la investigación artística, y los modos en los que en ella se desafía una idea hegemónica también de técnica.

BITÁCORA NO CRONOLÓGICA DE UN CUERPO QUE VIVE UN ESTADO DE ENCIERRO PANDÉMICO: *vive sus días por momentos*

Lorena Toro
(Ecuador)

DÍA 1

MOMENTO DESPEJADO

Ella una semana después de estar en relación de juego y descanso con su hijo y esposo. Ella, después de su primera semana de encierro inesperado, ve noticias. Ensordece su cuerpo. Apaga el televisor. Reflexiona acerca del sistema que habita, lo que carcome sus huesos en los últimos siete años.

«El sistema capitalista (junto con sus esferas de lo social, lo económico, lo político y lo cultural) atraviesa, según palabras de Rita Segato, una fase apocalíptica del capital» (recuerdo de alguna lectura).

MOMENTO EN EL QUE EL SOL ES INCANDESCENTE

Esa fase *APOCALÍPTICA, se evidencia. Un viernes 13 de marzo del 2020. El mundo se enfrenta a una* pandemia. Una pandemia provocada que llena de carne muerta al ambiente, que aleja a los cuerpos, que los encripta a través de una pantalla.

DÍA 2

MOMENTO EN EL QUE EL SOL ES INCANDESCENTE

Hay un interés por hablar desde un lugar propio, un sentir propio, una vivencia particular. Hay interés por hablar desde el cuerpo que se ubica en un espacio privado.

Hay un interés de hablar con un posicionamiento político frente a un estado de excepción y confinamiento absoluto que ella no sospechó vivir durante 228 días... días que se prolongaron en el tiempo.

«Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de

guiños o de guetos descriptivos. Un aspecto buenazo o altivo, un crispamiento, una seducción, un decaimiento, una pesadez, un brillo. Y todo lo que se puede decir con palabras como "juventud" o "vejez", con "trabajo" o "aburrimiento", como "fuerza" o "torpeza" ... Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan. Toman el autobús, atraviesan la calle, entran en el supermercado, suben a los coches, esperan su turno en la fila, se sientan en el cine después de haber pasado delante de otros diez cuerpos» (Ella lee sola en su habitación 58 Indicios sobre el cuerpo, *n.º 17)*

Imágenes que llegan a su celular sin que ella las pida. Ella las ve. Ella decide guardarlas como archivo memoria del momento.

***se anota: una ciudad abandonada entre sus muertos**

Ella: Cuerpos esperan que una sepultura alivie la pena de su partida inesperada. Mi cuerpo espera sepultar los malos momentos que vivió junto al ser a quien me convenzo de amar cada mañana. ***Pensamiento que cruza subliminalmente o voces que la acompañan: ¿cuánto tiempo, cuántos años más se debe esperar?***

MOMENTO EN DONDE LA LUNA INVADE EL ESPACIO

Ella: Hoy me vuelco a escribir en relación con «un cuerpo en encierro», el mío.
Hoy es mi primer día de afectación y decido ir al encuentro con una escritura.
¿Mi condición femenina, cuál es? ¿Mi condición de mujer en estos días de encierro, cuál es?
¿Cómo evado el olor pútrido que empieza a invadir este espacio?

Ella decide empezar una autoetnografía algún día de ese año 2020. Su interés es poner en relación el ser mujer y los diferentes roles a los que ella se enfrentaría durante esos días de encierro.

MOMENTO EN DONDE INVADEN LOS PENSAMIENTOS

Mi REAL estado de encierro: madre, esposa, hija única, nieta, trabajadora del hogar, profesional, amiga, etc.

DÍA 3:

MOMENTO DESPEJADO

Ella se despierta. Ella respira. Ella acostada en su cama mira a través de la ventana. Casas llenas de gente, el *rock* invade el ambiente del barrio, la estridencia de un piano armoniza una mañana, no transitan carros, pájaros cantan. Ella se suspende en ese tiempo y se pregunta:

- ¿Qué sucede con el cuerpo en una situación de encierro?
- ¿Qué sucede cuando el cuerpo se enfrenta a una pandemia?
- ¿Qué es la pandemia en los cuerpos?
- ¿Mi cuerpo desde cuándo vive en pandemia?
- ¿Los cuerpos que habitarán desde ahora el mundo son los sobrevivientes de una pandemia mundial o los sobrevivientes al poder que controla sus cuerpos?
- ¿A qué pandemia sobrevivirá mi cuerpo?
- ¿Que mata más en una pandemia?
- ¿Cuál es la verdadera pandemia de una vida?

Ella: En este día se siente dolor, frustración. Los otros cuerpos que habitan y comparten mí espacio, ríen, juegan, cocinan. Yo observo sin encontrar respuestas.

DÍA 4

MOMENTO EN EL QUE EL SOL ES INCANDESCENTE

Ella sentada en su escritorio. Libros, frases escritas en papeles pegados en la pared, un retrato de familia sobre el lado izquierdo del escritorio.

«Lo personal/lo privado es político» (*frase de la corriente del movimiento feminista de finales de los 60).*

«No se nace mujer, se llega a serlo» (frase de Simone de Beauvoir).

«Libertarnos de conceptos como la igualdad». ¿Las mujeres somos parte de esos humanos? (Frases de Rita Segato)

MOMENTO EN DONDE INVADEN LOS PENSAMIENTOS

MI REAL estado de encierro: ¿familia? ¿matrimonio?

Ella: Rompe mis huesos pensarme «mujer como un ser otro» en relación con el hombre.
Me rompe los huesos que en esta sociedad la idea de ser hombre es la humedad
TODA
Me rompe los huesos ser mujer y ser «lo otro», EL SEGUNDO SEXO, presentarme en
esta sociedad como «lo NO ESENCIAL» ...¡mierda!

***Se anota: la mujer se define, según Beauvoir, en reciprocidad al hombre.**

Se anota: Simone de Beauvoir, en su libro El segundo sexo, observa cómo la comunidad de las mujeres no se identifican entre ellas, a diferencia de las otras comunidades excluidas o inferiorizadas. La comunidad de mujeres no se denomina «nosotras», inclusive, ejemplifica, una mujer blanca se identifica con un hombre blanco, no con una mujer negra. Por lo tanto, dice Beauvoir, las mujeres no viven una comunidad, no dicen «nosotras» porque viven dispersas dentro de grupo de hombres. Agrega además que el comportamiento de la mujer viene dictado por la cultura, no por su naturaleza, esto hace que el concepto de la femenidad se reduzca a ser madre-esposa.

En ese momento es llamada a almorzar. Cierra libros, cierra la computadora, toma descanso, se integra al almuerzo de familia.

DÍAS 5, 6, 7, 8, 9... El tiempo se desorienta y NO HAY REGISTROS DE VIVENCIAS

Días cotidianos, días malogrados, días en donde no provoca jugar con un hijo, días en donde hacer el amor es una fatiga, días de sentarse hasta no sentir el coxis, días en donde desaparecer sería la mejor solución... al menos unas diez horas, al menos dos... estar en soledad, aunque sea en un parque.

¡Estar en casa quema!

* «Andrés y Mariana (nombres protegidos) son una pareja con siete años de matrimonio que decidió divorciarse en septiembre de 2020. Sus problemas matrimoniales, que empezaron a inicios de ese año, se profundizaron durante el confinamiento. La relación empeoró cuando Andrés fue despedido de la empresa en la que trabajaba como contador. Esta pareja es uno de los 22 442 divorcios que se registraron durante la pandemia, según el Registro Civil-Ecuador» (Tomado de www.primicias.ec).

DIA 50

MOMENTO EN DONDE INVADEN LOS PENSAMIENTOS

Ella: El «deber ser» me frustra. Mi espacio privado es invadido por el espacio público.
Hoy me siento frente a un computador desde las 8 de la mañana. Soy docente universitaria y el espacio de contacto con mi mundo laboral es el Zoom... ¿hasta cuándo?
Hoy veo a mi hijo tras la computadora. Corre, ríe, pide, salta, desbarata sus juguetes, juega con plastilina, come un banano, pide agua...
El espacio laboral invade al espacio del hogar
Mi relación familiar se relega, se anula, desaparece.

«Foucault plantea que en la sociedad existe la necesidad de la existencia de técnicas de encierro, de vigilancia y de control, que van a ser ejercidos en las diferentes instituciones de la sociedad (escuela, prisiones, hospitales, familia)»... Una PANDEMIA tal vez. (recuerdo de alguna lectura)

DIA 51

MOMENTO DESPEJADO

Un pensamiento invade el momento

Han pasado días enteros que parecen años y mi cuerpo entra en un estado de crisis. ¿Una pandemia puede traer crisis? ¿Qué crisis crea una pandemia?

- Familiar
- Laboral
- Alimenticia
- De pareja
- De crianza con los hijos
- De amor
- Sexual
- De comunicación
- Económica
- De salud
- Distanciamiento
- En líneas aéreas
- Matrimonial
- Turística
- Asesinatos
- Feminicidios
- Homicidios
- Hacinamiento
- Y la lista puede continuar...

Ella: Pienso, mientras escucho que un gran número de conocidos y conocidas están embarazadas, LOS ÍNDICES DE SOBREPOBLACIÓN VAN A AUMENTAR... ¿eso será otra crisis?

DIA 52

MOMENTO EN DONDE INVADEN LOS PENSAMIENTOS

MI REAL estado de encierro: ¿trabajo? ¿cuerpo sexual inerte?

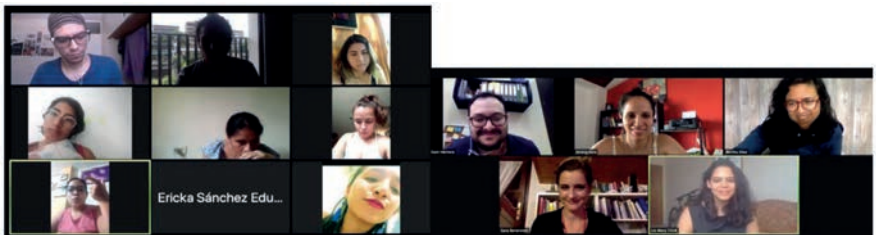
MOMENTO EN DONDE LA LUNA INVADE EL ESPACIO

Ella: Mi interés es hablar desde mis deseos, desde mi forma de pensar, con mi manera de enunciarme, mi deseo de hablar o escribir para poder entendernos desde la palabra, para contar lo que pienso o siento, y ser entendida como ser humano más allá de una construcción social (mujer-hombre). El deseo de que se escuchen mis dudas, mis miedos, el porqué de mis desacatos, indisciplinas, pero también que se escuche mi voz, mis deseos. Que no soy un cuerpo para ser dominado, sino un cuerpo en pulsión de crecimiento y de querer encontrarse con otros cuerpos. Además, es mi deseo hablar como un cuerpo en relación con otro(s) en este espacio de encierro, en un estado de proximidad constante, en un espacio limitado, llegar a entender(nos), no como la mujer que debe «cumplir» obligaciones de su(s) rol(es), sino como un cuerpo que tiene deseos varios y también el derecho a decir NO y dejar de pensar en cumplir los deseos del otro cuerpo, porque es una obligación del «deber ser». También desearía hablar sobre lo que siente mi cuerpo cuando se siente señalada por la masculinidad, es que el tener un hijo hombre me pone en un estado de cuestionamiento constante, en el cómo dar a ese cuerpo pequeño un estado de empatía, de escucha primero hacia él mismo y luego hacia su entorno en el cual también habitamos mujeres, hombres y diversos. Esta relación con mi hijo se ve complejizada y puesta en crisis constantemente, y me pone en crisis interna sin posibilidades a una explicación racional.

DÍA 53

MOMENTO EN EL QUE EL SOL ES INCANDESCENTE

El trabajo, las amistades, la familia, la infancia... la vida durante las semanas de los meses de abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, octubre... solo así en el 2020.




lorena toro
Meche Correa
Danny Robles
Elizabeth Medina
Daniela Felton
Juan Francis Chávez
Roger
Andrea Alejandra

DÍAS 54,55, 56, 57, 58, 59

... El tiempo se desorienta y NO HAY REGISTROS DE VIVENCIAS

Días cotidianos, días malogrados, días en donde no provoca jugar con un hijo, días en donde hacer el amor es una fatiga, días de sentarse hasta no sentir el coxis, días en donde desaparecer sería la mejor solución... al menos unas diez horas, al menos dos... estar en soledad, aunque sea en un parque.

¡Estar en casa quema!

*«*En Ecuador cada tres días ocurre un femicidio. Con esta realidad, millones de mujeres y niñas no tuvieron más opción que pasar la cuarentena con sus agresores y sin acceso a servicios de asistencia» (ella lee en la red de gk.city/2020).*

*«Según los datos de la Plataforma del Consejo de la Judicatura, femicidios.ec, en el año 2020 se registraron 157 muertes violentas de mujeres, de las cuales 73 fueron tipificados como femicidios» (ella lee un artículo de ONU Mujeres por internet).

DÍA 228

MOMENTO DESPEJADO

Ella: Quisiera ESCUCHAR otras voces de mujeres, madres o no, esposas o no, amantes o no, amigas o no, sobrinas o no... seguramente hijas... Mujeres que vivieron con su pareja con algún tipo de relación. Quisiera ESCUCHARLAS ahora que terminaron esos 228 días del año 2020 ¿cómo fue su estado de encierro? ¿Cómo llevaron su tiempo? ¿Vivieron el caos o lograron organizarse? ¿Cómo vivieron la relación con sus parejas? ¿Cómo fue el comportamiento de sus esposos con ellas? ¿Cómo lograron organizar lo público con lo privado en un mismo espacio? ¿Lo logaron hacer? ¿Sus hijxs se volcaron a ellas a sus padres? ¿Cómo llevaron la relación afectiva con sus hijxs? ¿Cómo lograron organizar su rol profesional y de madres? ¿Cómo lograron llevar su vida sexual? ¿Cómo terminaban sus días corporalmente? ¿Extrañaron un tiempo en soledad? ¿Qué significado le dan a la familia ellas ahora? ¿Cuántas se embarazaron? ¿Cuántas decidieron abortar? ¿Cuántes decidieron divorciarse? ¿Cuántas ya no están?

«Entre los nuevos mecanismos de explotación en el cuerpo de la mujer encontramos el sometimiento al control de procreación, control en el estado de libertad sobre su cuerpo, disciplina en la sexualidad de la mujer, advirtiendo que debe ser reproductiva, no direccionada al placer sino al servicio del capital» (fragmento que recuerda alguna lectura de Silivia Federici).

MOMENTO EN EL QUE INVADEN LOS PENSAMIENTOS...

Un cuerpo invisibilizado
Uno silenciado
Un cuerpo relegado
Uno olvidado
...«no se debe hablar de "igualdad con los hombres", pues eso querría decir que los hombres no son explotados, entonces, deberíamos plantearnos la pregunta ¿con cuáles hombres vamos a luchar por la igualdad? Y desde ese punto de vista, el concepto de igualdad vuelve a desmantelarse» (lectura a Silvia Federici en alguno de esos días perdida en la eternidad).

Mi REAL estado de encierro...
NINGUNO

Ella: Hoy decido dejar este encierro e irme al mar. Hoy cumplo cuarenta y cuatro años y mi cuerpo ya no resiste vivir en el mismo estado REAL de encierro... ADIÓS a tu pandemia, a mi pandemia... ¡a la PANDEMIA!

AHORA CAMBIO A PRIMERA PERSONA
HAY UN DIÁLOGO CON AUTORES Y AUTORAS/ARTISTAS PARA MI VIDA

Dialogando con Segato, me enamora su planteamiento sobre la «dueñidad» (para profundizar en otro momento).
Dialogando con Foucaut y Deleuze, encuentro que el primero plantea su mirada a la sociedad como una «sociedad disciplinar y sumergida en el panóptico». Deleuze retoma esta mirada y plantea que el control no es disciplina y que lo alucinante en el tipo de sociedad que se está gestando son las formas de control. Por ello, una de sus conclusiones es que el sistema de control con mayor poder en la actualidad es la «información».

EN LA BÚSQUEDA DE INFORMACIÓN
¿Qué lugar en relación con los intereses como país nos dio el gobierno de Moreno? Cuando hizo el pago del abono a la deuda en plena crisis de muerte de su pueblo, ¿cómo se organiza en el campo económico? Cuando nos deja sin sueldos y nos pone una ley humanitaria en donde los que más aportan a la crisis somos los que menos tenemos y los empresarios y banqueros son los que menos o nada pagan. ¿Cómo se organizó en los cuidados de su pueblo frente a la pandemia? Cuando no había abasto en los hospitales y no se pensó en abrir espacios de albergue u otros espacios de hospitalización, cuando se hicieron negociados de sobreprecios en medicinas y fundas para recoger los cuerpos muertos en plena emergencia sanitaria, cuando hubo escasez en las medicinas y las personas morían en las calles, en las puertas de los hospitales, o los cuerpos sin vida tardaban días en ser recogidos, o cuerpos perdidos. ¿En qué sistema optó por colocarnos el Gobierno? ¿En el de vigilancia? Casi desde el inicio nos impuso un estado de excepción que se proliferó en el tiempo. Su deseo oculto tras el estado de excepción: «imponer leyes de recortes presupuestarios y de personal en el sector público».

Vivimos en una sociedad donde la información genera un imaginario social que hace verdad y muestra lo inhumano como necesario y benefactor. Además, del control por redes sociales.

Pareciera que los pocos dueños del país decidieron limpiar la ciudad y enriquecerse a costa de las muertes.

Cuando dialogo con Angélica Liddel lo hago desde los temas de cuerpo que son atravesados por el poder.
Mi diálogo con Lola Arias parte de su mirada, del cruce de otras artes en sus obras.

Mi diálogo con Jean Frederic Chevallier lo hago desde su planteamiento de un espectador presente que intensifica su deseo de estar, de mirar, de hacer.
Dialogo con el texto de los 58 indicios sobre el cuerpo de Jean-Luc Nancy como imagen generadora o leitmotiv de mis ejercicios de escritura.

...Y podría seguir
...Y ella decidió parar

Bibliografía

Chevallier, Jean-Frédéric. «Fenomenología del presentar». *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 13, n.º 1 (enero-junio, 2011), 49-83.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo: los hechos y los mitos*. https://es.scribd.com/doc/315492230/14-Simone-de-Beauvoir-El-Segundo-Sexo

Federici, Silvia. *Revolución en punto Cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas.* https://es.scribd.com/document/150538704/Silvia-Federici

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. https://es.scribd.com/book/370354447/Vigilar-y-castigar-Nacimiento-de-la-prision

Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: Ed. La Cebra, 2007.

Segato, Rita. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. https://es.scribd.com/document/265347018/Las-nuevas-formas-de-la-guerra-y-el-cuerpo-de-las-mujeres

Enlaces

«Amor y pandemia: divorcios y matrimonios disminuyen en el país». *Primicias*. 23 de enero de 2021. https://www.primicias.ec/noticias/sociedad/amor-y-pandemia-divorcios-y-matrimonios-disminuyen-en-el-pais/

«Protocolo Nacional para Investigar Femicidios y otras Muertes Violentas de Mujeres y Niñas en el Ecuador: una aproximación desde las y los fiscales». ONU Mujeres. 4 de octubre de 2022. https://ecuador.unwomen.org/es/stories/noticia/2022/10/protocolo-nacional-para-investigar-femicidios-y-otras-muertes-violentas-de-mujeres-y-ninas-en-el-ecuador-una-aproximacion-desde-los-y-las-fiscales#:~:text=Seg%C3%BAn%20los%20datos%20de%20la,116%20fueron%20tipificados%20como%20femicidios

«Una cuarentena de horror, muerte y silencio». *GK*. 7 de noviembre de 2021. https://gk.city/2020/11/12/femicidios-ecuador-durante-pandemia/

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Contrapunteos

Procedimientos ecosomáticos en la investigación-creación escénica

Sofía Mejía
(Universidad de Bogotá)
David Gutiérrez
(UNAM-Morelia)
Vanessa Pérez
(UArtes, Ecuador)

A modo de antesala del Contrapunteo:

El término «ecosomática», puesto en uso por la filósofa y coreógrafa Marie Bardet, apunta a la emergencia del sentido desde la atención en las relaciones entre cuerpos (de reinos diversos, entre los cuales está el humano) para reconfigurar nuestro aparato perceptivo, reconocer la potencia de la interdependencia y, por ende, pensar-hacer-crear desde los efectos de los afectos que se generan en esta red para producir modos de estar en la vida y hacer mundos. Eso implica un juego de pasaje de una concepción significante logocéntrica hacia una que «sensa» el sentido, en un acto siempre en red, en tejido. Las prácticas escénicas, si bien han reconocido el trabajo en comunidad como fundamento de su oficio, pensarlas ecosomáticamente replantea el reparto de lo sensible dentro del trabajo. Con ello, pone en crisis los roles, descentraliza el poder de los sitios y sujetos a los que ha estado confinado históricamente, para pasar a un espacio múltiple y multiforme que tiene en su magma la biopotencia. Pensar-hacer ecosomáticamente se activa como un gesto crítico en respuesta a las urgencias éticas vinculadas con el reconocimiento de que pensamos-vivimos-creamos porque una red simbiótica lo hace posible.

Para este Contrapunteo invitamos a Sofía Mejía (Universidad de Bogotá), David Gutiérrez (UNAM-Morelia) y Vanessa Pérez (UArtes) para activar una conversación por resonancia desde su trabajo experiencial constante en/desde la escosomática, que pasa por el aula de clases, la praxis autónoma, y la indagación en diversos espacios por fuera de los marcos pedagógicos y artísticos, pero que siempre está habilitando posibilidades renovadas sobre los modos de vivir, de ser, de reconocerse en interdependencia y, con ello, en afectación sensible continua.

Sofía Mejía

Empiezo por la anécdota de cómo fue mi encuentro con la noción de ecosomática. Sucedió en plena pandemia y fue muy bonito porque pedí a domicilio *El cultivo de los gestos*, de André Haudricourt, y *Hacer mundos con gestos*, de Marie Bardet[1] (ambos ensayos compilados en un libro de la colección Pequeña Biblioteca Sensible, de Editorial Cactus, cuya editora es Marie Bardet). Fue así que me llegó un libro pequeñito y poderoso donde por primera vez vi la palabra «ecosomática». Curiosamente hablaba del potencial relacional de las prácticas somáticas en tiempos donde estábamos obligados justo a lo contrario: a la separación y aislamiento de los cuerpos. Para mí fue muy importante porque, en especial en el texto de Marie Bardet *El cultivo de los gestos,* encontré que me hablaba de los gestos relacionales desde la experiencia de movimiento. De todos modos, tanto el texto de André Haudricourt como el de Marie Bardet parecía que me hablaban de lo que en muchas ocasiones he experimentado en un salón de clase, concretamente en prácticas de movimiento danzado, pues, aunque muchas veces los espacios donde suceden estas prácticas son pensados para neutralizar los contextos y apoyan la idea de un cierto aislamiento del cuerpo de su entorno y de sus posibilidades de afectar o ser afectado, la claridad del potencial que tienen estas prácticas somáticas y de movimiento de ir más allá del cuerpo es algo que he sentido y me entusiasmó mucho encontrar este énfasis en el libro.

También me resonó muchísimo el desplazamiento que propone Marie Bardet a una noción de cuerpo —no es que la proponga ella, sino que ella hala los hilos que ya vienen planteados en las prácticas somáticas y algunas aproximaciones de la danza contemporánea— que considera lo relacional, el gesto relacional, como una vía de escape a una experiencia de cuerpo que tiene sus bases en una especie de encerramiento en el propio cuerpo. Me pareció muy aliviadora; o sea, mi primera sensación fue de sentirme muy estimulada y aliviada de encontrar una voz que, desde una perspectiva amplia de la danza e incluso de las prácticas somáticas, enunciara una vía de escape a una

1 André Haudricourt y Marie Bardet, *El cultivo de los gestos: entre plantas, animales y humanos / Hacer mundos con gestos* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2020).

mirada constreñida del cuerpo del moviente. Una vía de escape a una perspectiva que piensa el cuerpo aislado, sustancial, poco relacional y en realidad muy moderna del cuerpo. Para mí eso fue muy estimulante porque me hablaba de gestos y de movimientos asociados a técnica con instrumentos, técnicas y estilos que venían de la agroecología, pero que resonaban —también para mí— con técnicas y estilos del movimiento cotidiano, de los modos de tocar, los modos de establecer relaciones corporales con el otro, con el otre.

Esa fue mi primer encuentro con la noción de ecosomática. También me pareció muy interesante esa sensación de poder asociar una mirada no instrumental de lo relacional en tiempos en donde todo se instrumentaliza, en donde todo termina por requerir de esa instrumentalización para poder ir en la dirección de la productividad y para ir a la velocidad que se espera. Más adelante me encontré con el texto (en francés y portugués) de Isabelle Ginot y Joanne Clavel que se traduce algo así como «Por una ecología de la somática»; ambas son colegas de Marie Bardet con quien ella ha desarrollado esta noción y que vale mucho la pena consultar. En este ensayo se plantean tres premisas: la diversidad, la potencia y la reciprocidad como utopías para tejer la somática y la ecología. Eso para empezar.

Vanessa Pérez

Pensando en lo que se revela alrededor de lo somático y de lo ecosomático, y que de alguna manera nos centramos en el cuerpo para construir la escena en términos simbólicos, o para relacionarnos con ciertos contenidos en lo pedagógico, quizá quepa reconocer que hay dimensiones del cuerpo que son más visibles que otras. Llega un momento cuando en el aula, en la forma de transmitir, o en el comunicarte con la otra persona, en que pareciese que el lenguaje del cuerpo no es suficiente. Se revela, entonces, que existen otros recursos más que el hablar de lo biológico o de lo anatómico. En este punto me sitúo como ejemplo: en aquello que se produce durante las exploraciones somáticas, en donde es interesante ver cómo traspasamos a otras dimensiones del cuerpo.

Es justamente en esta especie de reconocimiento, que hacemos a partir de esas exploraciones en las que nos hallamos entretejiendo este gesto relacional, que es posible en la conciencia somática. Creo que aquello trasciende no solamente para comprender de qué hablamos cuando hablamos del cuerpo y del movimiento. Sabemos que lo que hacemos va a afectar a los otros cuerpos. Además, sucede todo esto cuando aún estamos intentando superar este pensamiento cartesiano, el del abismo entre el cuerpo y la mente.

Me parece interesante que en este momento que estamos materializando un imaginario en estructuras para la creación, aparece el gesto como una forma de puente entre el cuerpo y la mente, el gesto termina materializándose. Lo sentí muy claro en el proceso de creación en varias oportunidades, en laboratorios; me pareció esclarecedor para mi práctica docente-artística cómo a partir del imaginario se hacía posible corporizar para la construcción en escena.

David Gutiérrez

Plantearía un territorio de fuga y tomaría la provocación de Sofi de llevar la pregunta sobre la ecosomática a una manera de interpelar esa materialidad que construimos, que tiene historia, que tiene anclaje y prótesis, que llamamos el cuerpo. Esto parte de conocer durante muchos años el trabajo de Sofi y sus inquietudes acerca de cómo ir más allá de la pregunta por la cualidad del movimiento y pensar en términos de los imperativos que la pregunta del cuerpo entabla en diferentes producciones —diría mucho más que coreográficas— y de los textos de Haudricourt y Bardet en *Hacer mundo con gestos*. A mí lo que más me causa seducción es cómo el prefijo «eco» termina siendo interpelado para dar cuenta de algo que ya está en cierta apuesta por la somática, una apuesta que sale mucho más allá de lo que mi colega en México, Marcela Ponce[2], llamaría educar el cuerpo para que no se lastime haciendo danza. Pensar que la somática es una manera de saberse el cuerpo entablando relaciones de pesos, infraestructuras y de posibilidades de

2 Marcela Ponce, *Un organismo que baila. Autoetnografía sobre la relación entre la educación somática y la danza contemporánea* (Ciudad de México: Editorial Samsara, 2021).

movimientos en los ambientes circundantes. Eso me recuerda también lo que Carla Botigelli (2016) va a llamar una posibilidad de interpelación ecosistémica, que nace de las circunstancias de la cual es posible dar cuenta de los movimientos y del estado del propio cuerpo.

Ese prefijo «eco» reúne esa desgarrada historia de preguntarse por un asunto ambiental mucho más que ecológico. Ahí tengo una reflexión que quisiera desarrollar de una manera más puntual, es decir, qué relación ambiental estamos teniendo en la medida en que nos damos cuenta de que somos cuerpo o que estamos siendo cuerpo. A mí evidentemente esto me llevó a hacer unas serie de preguntas más transdisciplinares sobre lo que constituye esa relación ambiental que, claro, desde la perspectiva de la somática desborda el conocimiento etnológico, desborda la psicología del comportamiento y trae a colación preguntas sobre los procesos perceptivos, sobre qué es aquello que se manifiesta en aquella relación ambiente-cuerpo, un cuerpo que no puede ser desmarcado de sus relaciones ambientales y unas relaciones ambientales que no pueden ser narradas sin interpelar qué enganches y qué procesos corporales son los que están dándose forma ahí.

Gracias a la conspiración de Sofí terminamos haciendo una especie de seminario, más o menos por un año y medio, de conversaciones y de reflexiones trazando múltiples lecturas, entre esas Marie Bardet, Donna Haraway, evidentemente, pero también hicimos otras reflexiones respecto al medio ambiente, al cuerpo y los procesos de experimentación. De alguna manera el seminario aterrizó en un sucinto taller que, gracias a la invitación de Paulina León, hicimos en la Universidad de las Artes en Guayaquil, en febrero de este año. Fue un ejercicio que para mí fue bastante retador, porque, si bien uno tiene una práctica corporal, eso no quiere decir que esa práctica corporal pueda traducirse en un dispositivo pedagógico. Haber aterrizado y a haber propuesto ese dispositivo pedagógico, ciertamente muy inspirado en Bardet —tomando algunas herramientas y algunos conceptos que ella interpelaba, pero llevándolo a otro territorio—, a mi modo de ver provocó que vaya sucediendo el hecho de cómo pensar estas preguntas por el cuerpo. Y, al mismo tiempo, cómo llevarlas a habitar en situaciones que, si bien son de creación, también desbordan el territorio de las artes, porque empiezan

a nombrar, empiezan a interlocutar, empiezan a llenarse de otros intereses que necesitan también desarrollo e incidencias en el campo particular de la ecología política, de las relaciones de género, en el de la agroecología que, como lo mencionó Sofi, es una de las vertientes desde las cuales escribe Haudricourt. Ahí se produce un espacio de inquietud que a veces lo hago habitar en la academia, a veces me lo llevo a trabajar con huerteros y huerteras o, a veces, se vuelve una manera de interpelar, de pensar y de escribir académicamente. Ese ha sido el derrotero que he tenido en los últimos meses.

Sofía

Pienso un poco que, en realidad, ni las artes vivas ni la ecosomática son disciplinas. Es decir, no creo que, en ninguno de los dos casos, se trate de la aparición de una nueva disciplina o, aunque no estoy del todo segura, de un nuevo campo de conocimiento. Más bien, pienso que son orientaciones que se les puede dar a las disciplinas, a las prácticas de movimiento danzado, a las prácticas de movimientos cotidiano. Algo así como una manera de proceder en un campo de estudio determinado, como una orientación que podrían tener estas prácticas y muchas otras más. De allí que podamos pensarlas como perspectivas éticas y políticas o quizás más bien como una observación puesta en las implicaciones éticas y políticas de muchas prácticas. Para mí fue muy interesante resonar con esta intuición que tenía de que, en nuestros modos de movernos y de hacer gestos, había unas implicaciones políticas y éticas que crean mundos, y que no nos hemos encargado de estos mundos. Por eso creo que es tan interesante pensar que se trata más bien de una orientación, como una lupa que habría que poner en todas las prácticas, de la vida, el arte y la ciencia. Creo que ahí está lo poderoso de esa noción, ese lugar donde pone la atención que es un lugar que descentraliza, desenfoca o desubica las maneras de hacer y percibir el y en el mundo. Creo que la ecosomática nos pone alerta sobre ese lugar, casi que es un llamado de atención, sobre la existencia de ese lugar como un nuevo posible.

Vanessa

Justamente pensaba en lo que definimos acerca del cuerpo, o del movimiento: cómo debe ser el movimiento, cómo tradicionalmente estamos buscando la perfección del movimiento en la danza, el ahorro de energía, la optimización de los recursos corporales. También cómo jerarquizamos el uso de los sentidos en las acciones más cotidianas, así como en los procesos de nuestro quehacer escénico. Creo que es necesario problematizar los modos de producción creativa, pero también los modos en que situamos el cuerpo, en buscar los recursos que lo movilizan, en identificar qué sentidos aparte de la vista —que domina y que nos permite este reconocimiento espacial— también deben habilitarse. Trabajamos tanto el espacio en la escena y en las artes vivas, pero realmente ¿qué es el espacio?, ¿cuál es el espacio interno que estamos reconociendo y cómo damos cuerpo a ese espacio interno? Me resulta muy interesante, además, cómo surge una poética cuando de manera atenta y consciente los sentidos se interconectan. No es solo la vista, también el tacto, qué produce el tacto como herramienta creativa y como una forma de (auto)reconocimiento, cómo utilizamos otros sentidos —que parecen no existir— cuando estamos hablando de estos momentos de exploración con el cuerpo, cómo jugamos con el olfato, cómo jugamos con el gusto, y qué otros universos sensoriales se recrean. Al recordar algunas experiencias, me resulta conmovedor el trabajo desde la exploración somática, cuando a través de la interpretación del gusto o el olfato podemos dar cualidades al movimiento, y esa experiencia trae al cuerpo recuerdos, memorias que están asociados. Es posible ir construyendo mundos, que tomarán cuerpo y sentido a partir de esos imaginarios. Por ello, considero necesario volver a preguntar qué es el cuerpo que, en realidad, no es un lugar definido, como dice David Le Breton. Preguntarse qué es el cuerpo, en realidad, es hacerse más preguntas y no dar nada por sentado.

David

Pensaría un poco en que no es gratuito que seamos personas interesadas en la danza quienes estamos teniendo esta conversación. Porque ha sido la danza, más que cualquier otras artes o incluso otros campos, la que ha podido tener una posibilidad de dar cuenta de esta manera de preguntarse o entender el cuerpo, la corporalidad, la sensación, si bien es una pregunta compartida con las ciencias cognitivas, con la fisiología, la anatomía, la medicina, la somática históricamente ha sido una apuesta, un campo de experimental de producción que no ha llegado a ser una disciplina. Aunque se ha intentado sistematizar, y ha habido procesos de sistematización —y ahora me referiré a ello— aunque no ha logrado constituirse como una disciplina con un método, una episteme y una manera fijada de entender el cuerpo, pues precisamente la manera en que se experimenta en somática desborda esos anclajes. Lo que tenemos es una gran tradición, a mi modo de ver muy transdisciplinar, de voces de muchísimas mujeres —y eso es muy importante, porque ha sido una manera en que las mujeres han interpelado una pregunta por su estar en el mundo no solamente en la danza sino también de su integridad y de las políticas de sus cuerpos— en la cual no hay una última definición o no llegamos a conceptos fijos ni anclados, porque el proceso de *experienciar* y construir este campo del saber está atravesado por la vivencias, por la propia articulación entre cuerpos y vidas. La somática, si bien abre campo hacia la terapéutica,, sobre todo tiene que ver con cómo saberse en un estado de sensación y de articulación corporal. Ya sea esa la provocación de Fendelkrais, de Bonnie Bainbridge Cohen, o de otras más, tiene que ver con una manera de entenderse o saberse cuerpo que nunca está fijada y nunca ha tenido una última demostración, aunque paradójicamente también ha sido un territorio despliegue profesional para muchos trabajadores de la danza que, a través de esta provocación, han podido organizar y sistematizar un conjunto de técnicas o de operaciones que desbordan el territorio de esa pregunta por estar en el cuerpo y se torna de alguna manera un servicio terapéutico.

Esas sistematizaciones, esos certificados, esos diplomados, esos aparatos de condensación de la experiencia han terminado siendo útiles a los modos de producción del capital y eso es parte de la crítica que las promotoras del término, Clavet, Bardet, Ginot (2016) y otras más han estado cuestionando. El formarse en Feldenkrais es un ejercicio costoso que hace una diferenciación de clases, una diferenciación de una orientación y una instrumentalización de la práctica. Creo que cuando invitamos desde el espacio de formación, de creación y de interpelación de la danza a la pregunta por la somática, necesitamos el compromiso ciertamente emancipatorio de, si bien podemos explorar este campo de preguntas particularmente feminizado, femenino y feminista para trasladar otro tipo de política de los cuerpos relacionales, sin seguir alimentando esa maquinaria que hace contingentes a los cuerpos, para vivir la producción, el desempeño o el trabajo neoliberal. En pocas palabras, siguiendo el trabajo de Adrián Muñoz[3] en México, se trata, por ejemplo, de emancipar el yoga de sus prácticas de consumo y más bien entender la pregunta profunda que implica el nombrar, vivir y practicar esta tradición.

Sofía

El campo de la danza es un territorio complejo porque curiosamente el ejercicio de sometimiento es mucho más camuflado en la danza contemporánea. Incluso cuando se supone que tenemos claro las diferencias entre aquello que nombramos como danza moderna y lo que nombramos como danza contemporánea. Yo he estado pensando que, en la danza contemporánea actual, se siente mucho la presión por una cierta productividad, por un cuerpo hiperproductivo, un cuerpo además cada vez más acelerado que a mi modo de ver, sigue siendo muy moderno. Cuando veo la danza contemporánea me encuentro con unos cuerpos que están haciendo, haciendo y haciendo y haciendo, en una carrera por hacer el siguiente movimiento sin haber pasado por el anterior, sin haber prestado atención ni tiempo al anterior.

3 Adrián Muñoz y Gabriel Martino, *Historia mínima del Yoga* (Ciudad de México: Editorial El Colegio de México, 2019).

También creo que hay una presión muy grande, por esto que siempre ha sido un problema de la danza moderna y la contemporánea, y es este lugar protagonista del intérprete, esta relación de fondo y figura, donde al espectador se le invita a hacer el seguimiento en el escenario de aquello que está encarnado en el cuerpo del bailarín, pero no en su posibilidad relacional, lo relacional de su movimiento y de su gesto. Esto sigue pasando, no es algo que se haya quedado en lo moderno y diría que quizás también, justamente por la poca accesibilidad que hay a las prácticas somáticas, hay un ejercicio donde se privilegia y se pone la atención completamente en ese centro individual, en ese centro egocéntrico, en ese centro del cuerpo como protagonista y no de la relación como protagonista. De ese cuerpo entendido como lo-que-no-es-el-entorno.

Para mí ha sido interesante entender, como lo mencionó Marie Bardet durante una charla aquí en Bogotá, que ese enfoque hacia el cuerpo relacional es un desplazamiento del cuerpo que no hemos visto tan frecuentemente en la danza. Hay un montón de prácticas del movimiento de la danza que siguen insistiendo en este cuerpo de superhéroe, este cuerpo que aspira a llegar a sus límites. Pareciera que es difícil entender una danza —no me refiero aquí a la práctica somática— que no quiera llegar hasta allá, que se retrase y no quiera buscar ese cuerpo hiperproductivo, que no centre todos sus procesos de formación y esfuerzos en diferenciarse de su entorno y en un cuerpo se define como justamente lo que-no-es-el-entorno En las prácticas somáticas podría ser más factible, pero en las carreras, en la formación profesional en danza esto es muy difícil de desmontar y en general en la escena es difícil encontrar un cuerpo no protagonista, por lo menos aquí en Colombia. Yo estuve viendo recientemente muchos trabajos y me impresionaba cómo seguía pasando esto, cómo lo que pasa con el espacio, con los objetos, con ese entorno, el entorno de la escena sigue siendo un fondo para la figura, que es la del bailarín. Además, tampoco hay ese tiempo, ni del bailarín ni del espectador, para conectarse con lo que está pasando allí, porque es un tiempo muy acelerado, que casi se siente un salto forzado a lo que queremos llegar, ese forzar el cuerpo a un cierto destino.

Desde la Maestría en Teatro y Artes Vivas, también, a mí me ha preocupado mucho ver gestos, en donde todo el foco está puesto en el cuerpo del artista. Como en la maestría casi todos los trabajos son individuales, pareciera que, a pesar de muchos intentos de escucha por las materialidades con las que se convive, de la presencia de estas materialidades, hay muchos casos donde me he seguido sintiendo con una mirada atrapada y disminuida en esa figura de la persona, de ese humano *performer* que es el que ubica mi mirada, como si el espectador fuera llamado a ser un seguidor. Estamos muy atrapados en eso, en una cierta manera de mirar donde, como decía Vanessa, difícilmente aparecen los otros sentidos. Como si el espectador —aunque valdría la pena salir de esa figura del espectador— no tuviese la oportunidad de poner atención a otras relaciones asociadas al tacto, a la sonoridad, al gusto y estuviera atrapado sin poder acceder a otras maneras de relacionarse que no sea la que privilegia la observación.

Marie Bardet dice que hay que salir de esa relación dualista y cartesiana en donde la diferencia se da por oposición y la oposición se da por jerarquía. Muy cerca de esa noción, Donna Haraway plantea cómo no pensar la diferencia con la alteridad desde la instrumentalización, la simbiosis, el paternalismo y la jerarquía, sino desde otra óptica. En ese sentido, en la escena y en la danza siento que esas diferencias de densidades, de presencias, de materialidades, de vitalidad, en todo lo que conforma el universo de la escena o la invitación a pensar en los gestos y en una relación ecosomática que incluya el entorno y esas ambientalidades, pasa por dejar de pensar la diferencia desde el lugar, donde hay algo siempre importante que se opone y se jerarquiza —y en consecuencia algo que está subordinado—, y quizás insistir en esta idea tan bonita de dejar de pensar los roles como separados e intransitables. Es decir, entre dirigir y ser dirigido, entre escuchar y proponer, entre moverse y estar quieto. Pareciera que esa fijeza de los roles en la escena y la danza no ha permitido mucho salir de esa mirada dualista y cartesiana. Por eso que entre otras cosas Marie Bardet plantea hablar de gesto en lugar de cuerpo y en la maestría hablamos de gesto en lugar de obra. Pero no porque el cuerpo o la obra dejen de existir como nociones necesarias, sino que

al generar este desplazamiento se moviliza esa relación jerárquica o instrumentalizada que tenemos con estas nociones.

Vanessa

Respecto a estos espacios que se crean alrededor de las somáticas y que terminan siendo una especie de marcas registradas, aunque en gran medida ofrecen una capacidad de exploración y aprendizaje desde el movimiento, también se convierten en espacios elitistas. Cuando, más bien, en las prácticas somáticas existe una apuesta política al plantear una ética del cuidado del cuerpo. También me pregunto si dentro del aula estamos siendo monotemáticos respecto a estas perspectivas del cuerpo. Por otro lado, vemos esas ansias de hiperproductividad en la danza, estas ansias del movimiento, más aún cuando estás trabajando constantemente con gente joven, y aunque es cierto que es interesante aprovechar esa energía, también creo necesario que dentro de la misma disciplina es preciso interpelar a eso que referimos con danza, con movimientos, con cuerpo. De hecho, constantemente planteo en el marco de los estudios de danza ¿qué va más allá de la danza? Si estamos estudiando el cuerpo, ¿qué cuerpo?, o si estamos estudiando el movimiento, vemos principios, estudiamos técnicas, pero ¿seguimos instrumentalizando el cuerpo?, ¿seguimos planteando a la técnica como el fin en sí mismo?

Pienso en la práctica de la *pequeña danza*[4], pues lleva al cuerpo a un territorio distinto mediante la autoobservación, desde donde buscamos acceder al movimiento interno. Esta mirada interna permite la apertura para una práctica colectiva más responsable y comprometida. Como parte de un proyecto de investigación-creación realicé un laboratorio con los estudiantes de la carrera, donde experimentamos con la *pequeña danza* y el *chi-kung* para comprender la singularidad en la colectividad, haciéndome preguntas constantemente motivada por las lecturas de *La sociedad del cansancio*, de Byung-Chul Han. Ello, para cuestionar la hiperactividad, ese estado constante de estar a mil, de tener que hacer, de tener que llegar, de tener que cumplir y, más aún, cuando estamos

4 La pequeña danza es un ejercicio de consciencia somática creado por Steve Paxton dentro de su práctica del Contact Improvisation.

en un espacio académico que sin duda disfrutamos, pero que al mismo tiempo no nos da tregua dentro de la vorágine productiva.

Entonces, ¿cuál es el tiempo real para una investigación-creación? De pronto tienes que cumplir porque la investigación dura un determinado tiempo y tienes que cumplir en esos plazos, sin embargo, considero que los procesos de creación son atemporales. Entonces la pequeña danza resulta un punto de quiebre, cuando te sitúas en esas pequeñas cosas, en el pequeño movimiento, los cuerpos están inmersos en una cualidad atemporal, en un estado contemplativo, situado en «bolsones de tiempo», como lo diría Patricia May. Cuando estás en ese estado contemplativo, estás en la *pequeña danza*. Y así aparece un cuestionamiento político sobre lo que buscamos producir en la danza, sobre lo que planteamos en escena, sobre lo que nos motiva y para qué estamos danzando.

David

A mí me gustaría pensar en las artes vitales que propone Donna Haraway. Cómo las artes tienen la posibilidad de participar en la construcción de modelos que nos permiten comprender y asir ciertas fuerzas materiales y contradicciones que configuran en el mundo. Desde ahí las artes vivas y el trabajo somático tienen mucho que aportar y estos aportes tienen una especificidad. A mí, en ese sentido, me interesa un poco emanciparme del destino manifiesto de que la creación termina en obra, sino pensar en cómo estas posibilidades y estas maneras de lidiar con el cuerpo o con las corporalidades permiten ser también posibilidades propiciatorias, o identificadoras, o gestoras, para seguir pensando en las diferentes metáforas del gesto de unas ciertas somáticas emergentes, en acciones de incidencia directa. Lo que me interesaría es desplazar la pregunta ecosomática no tanto a cómo estamos concibiendo nuestros procesos de indagación para la creación artística, sino cómo esas mismas posibilidades de hacer sentido permite identificar prácticas emergentes en la cultura campesina, en la cultura de los huertos, en la cultura de las corporalidades que se desmarcan un poco del campo del arte y la producción artística. Me

interesa preguntarme cómo artísticamente podemos dar cuenta de una historia de los cuerpos de unas posibilidades gestuales que han estado allí no desde lo que conocemos como historia del arte o historia de la danza e, incluso, historia de la somática, sino que se han desplazado y han empezado a emerger en otras circunstancias que siguen sostienen vitalidades y prácticas culturales y prácticas de vida.

En particular me interesan las aguas termales, los huertos, el senderismo comunitario y diferentes comunidades indígenas y campesinas en el estado de Michoacán. Allí hay somáticas. Las llamo somáticas emergentes no porque se hayan inventado de la nada, sino que tienen otras historias de cuerpo y otras historias de lidiar las relaciones cuerpo-ambiente que valdría la pena prestar atención y que podemos dar cuenta de ellas trabajándolas somáticamente. Tomando herramientas prestadas de la somática y de la danza para dar cuenta de ello. Aquí aporto con un ejemplo sobre un trabajo que quiero hacer dentro de pocas semanas con una colega huertera que entiende la relación de atención, de fuerza y de peso de una manera muy específica en la práctica de procurar su propio jardín. Procurar su propio jardín implica para ella una serie de articulaciones, una serie de propuestas y una serie de sensibilidades que prosperan en unas relaciones muy bonitas con las propias plantas, el conocimiento de la sequedad, el conocimiento del clima, el calor. Esto es algo que mi colega, Ana Isabel Moreno, entiende como una intuición que es aprendida y que además es enseñada a través de las prácticas de supervivencia del jardín. Tal vez ahí hay muchísima somática que seguir pensando y que hay que seguir aprendiendo y aprehendiendo. Allí hay una provocación muy bella.

Sofía

Creo que el problema trasciende el campo donde nos ubiquemos. Quizá David, por su lugar de enunciación, está pensando en estas prácticas que se dan por fuera del campo artístico, pero, quizá por el lugar en el que estamos nosotras, nos hace mucho sentido pensarlo adentro del campo artístico, porque creo que tanto en un lugar como en otro la

pregunta es importantísima. Es decir, no por estar en el arte dejamos de instrumentalizar los cuerpos. En el arte también pasa. Y si eso pasa allí, no me imagino en otros lugares. Pero, por otro lado, entiendo que esos espacios en donde no podemos encontrar prácticas somáticas existen una somática en los cuerpos y pueden —desde uno y otro lugar— alumbrarse otras maneras de relacionarnos con otros modos y otros gestos.

Quizá por mi temperamento, que es más andino o más cerradito, por decirlo de alguna manera, lo micro me interesa mucho. En mi caso, como tengo a la gata a mi lado, es con ella con quien estoy descubriendo un montón de gestos que escapan a esos gestos humanos antropocentrados y que de alguna manera no son una práctica danzada porque claramente mi gata no danza ni hace arte, pero sí me enseña muchísimo justamente para salir de unos modos muy humanos que tienen que ver con gestos que instrumentalizan, se apropian, extraen, obligan, sujetan en lo relacional. Creo que es muy interesante. A mí una de las cosas que me gusta mucho de la propuesta es que no nos indica dónde ubicarnos, en qué campo ubicarnos, ni nos explica dónde está sucediendo, sino que nos propone un ejercicio de atención constante en todos los campos donde podamos intuir modos de hacer mundo, gestos que hacen mundo y que pueden proponer una relación diferente entre los cuerpos. Creo que es allí donde está el gran aporte de esta noción.

Esto no me lo pregunto solamente cuando estoy trabajando con bailarines, de hecho, casi yo no trabajo con bailarines, sino que trabajo con estudiantes de muchas carreras de pregrado: diseñadores, físicos, psicólogos, que llegan a mi clase en la universidad. Resulta muy interesante porque, vengan de donde vengan, los problemas de nuestros gestos son muy parecidos. El gesto de tomar la mano de la pareja, o los gestos en la relación que tenemos con los animales, o en la relación con otros seres y fuerzas. Creo que es una pregunta que excede por mucho el campo donde pongamos la atención.

Vanessa

Cuando comenté sobre estas experiencias del pequeño movimiento, de la *pequeña danza* y las pequeñas cosas, pensaba en la experiencia de

estar en una conciencia somática, y no solo por hacer foco al cuerpo, también pensaba en la relación con todo lo que nos rodea, lo humano y no humano. Me refiero a la experiencia somática como el ejercicio más allá del aula, caminando en la vereda, cruzando la calle. Creo que ese foco o poner atención constante, como dice Sofi, es un ejercicio que nos permite y nos invita a esa experiencia somática.

Para mi investigación llevé este ejercicio del estado contemplativo o de la *pequeña danza* a lugares diversos, desde la 9 de Octubre, que es una arteria de Guayaquil, y al Malecón, donde hay un transitar considerable de las personas y donde situé mi cuerpo en aparente quietud confrontando al ritmo acelerado de la ciudad, *performando* a partir de la experiencia somática. Dentro de estas experiencias hay una pregunta que ronda mucho en los estudiantes, y que resuena en mi práctica, me refiero a la relación con lo no humano, con los objetos, con otros cuerpos que aparecen en escena, como las piedras. ¿Cómo el cuerpo resuena con el reino animal? ¿Cómo se transforma el cuerpo en esa relación? Creo que la experiencia somática trasciende en recursos creativos. Me interesa plantear mi práctica desde la autoobservación y el *experienciar* con otros cuerpos humanos, no humanos. Creo que ese territorio que se va fisurando es una apertura creativa, imaginativa, no solo para la escena, sino para la vida.

F·ILIA
Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Entrevista

Entrevista a José Antonio Sánchez

«No se trata de construir mundos paralelos, sino de plantear otros modos de organización de la realidad que son posibles»

Bertha Díaz

Bertha Díaz (BD): Si bien creo que mayoritariamente nos referimos a ti como investigador del ámbito de las artes escénicas, siempre en tus presentaciones te nominas como investigador de la escena, el cine, las artes visuales y la literatura, lo cual —quienes seguimos de cerca tu trabajo— sabemos que definirlo así es lo preciso, ya que te desplazas de un sitio a otro según las necesidades que tu pensamiento requiere pero que es ese mismo juego de ecosistema de saberes lo que da otro carácter al llamarte «investigador escénico». Por otro lado, en la génesis del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (adscrito a la Universidad de Castilla La Mancha), que fundaste hace algunos años, también es notorio el deseo de construcción de un campo que movilice a los y las maestrantes de un espacio de sentido a otro —como en su mismo nombre se sugiere— y que, por ende, produzcan su práctica en esos cruces. Quiero comenzar subrayando esas dos cuestiones en tu propia trayectoria, justamente porque este número de la revista *F-ILIA* se titula «Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella». Nos situamos, entonces, en el deseo de hacer visible que los modos de hacer escénicos pueden ser volcados por fuera de sus (aparentes) marcos y, con ello, polinizar

otros campos. Pero, también, el enunciado guarda una latencia: la de pensar que, si los procedimientos de la escena pueden ir a un fuera de sí, también existen procedimientos de otros campos disciplinares, o tal vez quepa mejor decir: de saberes diversos, que están desplazándose hacia la escena para azuzarla, cuestionarla, ampliar sus bordes. Te dejo esto como primera inquietación.

José Antonio Sánchez (JAS): Efectivamente he intentado situarme en un lugar que, de cierto modo, intenta no prescindir de los límites disciplinares, que me parece que son importantes para poder pensar y para poder hacer, pero eso teniendo en cuenta que la práctica artística, sea cual sea su medio, implica un doble proceso en relación con la necesidad de expresión subjetiva, por un lado; y en relación con la respuesta o el diálogo con la realidad, con lo social, con lo político, o con el propio medio artístico, por otro lado. Entonces, entre el deseo y la expresión, de un lado; y la consciencia de la realidad, sea cual sea la realidad: política o la del medio artístico, hay un proceso de negociación. Mi proceso se dio primeramente por un interés por la literatura, que luego derivó hacia la práctica escénica, pero que siempre ha tenido un fuerte anclaje en las artes visuales. Lo que me parece importante, en cualquier caso, es de qué modo desde la práctica artística, en general —sea literaria, escénica, visual, cinematográfica, musical, etcétera—, se responde de manera efectiva a problemas, a inquietudes o a anhelos que tenemos no solo desde el lugar subjetivo, sino también desde un lugar colectivo. El arte no puede prescindir de la subjetividad, por tanto, siempre hay esta componente subjetiva, que es lo que distingue a la práctica artística de otras prácticas de conocimiento. Pero la subjetividad, en sí misma, nos llevaría a un narcisismo absurdo, si no es en diálogo con el colectivo. Para mí existen ciertos momentos o contextos en los que las artes visuales han conseguido tener una mayor eficiencia, una mayor precisión, una mayor agilidad de respuesta o, en algunos casos, sus medios mismos han permitido un mayor desarrollo de pensamiento; entonces, me he acercado más ahí. Y hay momentos en que eso ha ocurrido en la literatura, o ha ocurrido en el cine. Yo creo que lo interesante, desde el lugar de la práctica artística, es prestar la escucha a diferentes lugares donde se producen formulaciones poéticas,

así como respuestas poéticas potentes en relación con las experiencias contemporáneas o con las problemáticas contemporáneas.

BD: Esto me permite conectar con esa provocación que nos trajiste cuando nos visitaste en la Universidad de las Artes el año pasado para compartirnos el seminario titulado «La ficción como procedimiento de investigación». Me gustaría anclarme en el término «ficción», que es el que va a activar la travesía o, tal vez, quepa decir, la movimentalidad que se da con relación a cómo las disciplinas, pero también los medios, han generado respuestas poéticas a las realidades singulares, subjetivas, pero también colectivas... me refiero a la ficción como operadora de esas posibilidades. Y quería, para el efecto, remitirme a tu libro *Ética y representación*, porque ahí hay una aproximación que desarrollas de la mano de Rancière que me permito leer, literalmente:

> (...) «ficción» no tiene que ver con la verosimilitud y el artificio, pues procede del latín *fingere*, que significa «forjar» y no «fingir». [...] «Ficción» no debe ser entendida, por tanto, como una «invención» opuesta a la «realidad», sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad.[1]

Me valgo de ello para devolverte la provocación que nos trajiste y que nos compartes a lxs lectorxs del libro mencionado. Quisiera que podamos horadar en las razones en que la ficción posibilita la producción de pensamiento... o, tal vez, quepa decir, cómo ella puede empujar al pensamiento a producir modos de mundos.

JAS: Es un tema muy grande, con muchos conceptos, el que has lanzado, y que da lugar a diferentes reflexiones. Por una parte, efectivamente, está la cuestión de la ficción, que es algo que en los últimos años he estado pensando bastante. Es curioso que esta cuestión apareció después de haber investigado y escrito ese libro anterior que se llamó *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Fue prestando atención a las prácticas escénicas, cinematográficas y también literarias que trabajaban con

1 José A. Sánchez, *Ética y representación* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016), 179–180.

lo real, con lo real crudo, o intentando tener una relación muy directa con la realidad social o la realidad política, que me di cuenta de que la aportación del arte estaba muy vinculada a la construcción de ficciones. Y que, precisamente, el gran aporte de esas prácticas artísticas más apegadas a la realidad, incluso prácticas artísticas directamente muy politizadas, por ejemplo, o prácticas artísticas que tenían que ver con experiencias extremas, relacionadas con la enfermedad o con la muerte, etcétera, su principal aportación estaba en la elaboración ficcional de esas experiencias, o de esas realidades. Claro, la ficción, efectivamente, tal como propone Rancière, pero anteriormente ya lo había propuesto Paul Ricoeur en su elaboración sobre la mímesis, que sería el término primo o hermano de ficción, es más una construcción, con los mismos elementos de la realidad, que algo que emerge de un lugar distinto de la realidad. Entonces, la realidad social, la realidad política e incluso la realidad personal o la identidad, etcétera, se construye a partir de datos y a partir de experiencias concretas que elaboramos en forma de relatos o en forma de representaciones.

Hay representaciones o relatos que asumimos como reales, porque son hegemónicos o son compartidos en un contexto determinado; pero hay otros modos de elaborar esos mismos datos, esas mismas experiencias, que se hacen desde una subjetividad o se hacen sea desde una potencia creativa o desde una potencia poética, y que no coinciden con los relatos de la realidad: es a ello a lo que llamamos ficciones. Pero las ficciones tienen una potencia y es que pueden plantear resistencias, sea resistencias poéticas, resistencias políticas o resistencias éticas a los relatos hegemónicos, los relatos asumidos o a los relatos que aceptamos por inercia. Justo esa es la potencia del arte: la potencia política del arte y su potencia ética. No se trata de construir mundos paralelos, sino de plantear otros modos de organización de la realidad que son posibles y eso es lo que me parece interesante: que son posibles; es decir, no son ensoñaciones fantásticas.

Me gustaría también referir que la ficción tiene distintos grados. Tiene grados muy básicos que implican mínimos desplazamientos y, por tanto, se sitúan muy cerca de lo que concebimos como realidad. Y tiene grados muy extremos que nos llevarían a lo fantástico. Ahí hay una diferencia que en *Prácticas de lo real*... elaboré, que tenía ver con la distinción entre lo que consideramos ficción, que es algo que siempre

está apegado a la voluntad de transformar la realidad desde un lugar de la poesía o desde el lugar de la práctica artística; y lo que podríamos llamar la ilusión o lo irreal, que implicaría modos de alejarse de la realidad, de una forma no comprometida. Entonces, para mí, la ficción interesante, o —mejor dicho— la ficción artística que a mí me interesa, es la que mantiene un compromiso ético o un compromiso político con la transformación de la realidad existente y, por tanto, no es una negación de la realidad, sino que contempla una voluntad de intervenir en la realidad.

La ficción, decía antes, está emparentada con la mímesis casi como una hermana. Se podría considerar que el origen del teatro, o de lo que referimos coloquialmente como hacer teatro, es imaginar que eres otra persona o que eres otro ser. Esa idea de fingir en el sentido de ser otra o ser otro es lo que entendemos con el concepto de mímesis, en lo más original del término. La mímesis se traduce habitualmente como imitación. Pero la mímesis no es exactamente imitación: es colocarte en lugar de otra o de otro, que puede ser una divinidad, puede ser el viento, puede ser un animal o puede ser otra persona, o también puede ser un personaje. Y entonces ahí entramos en el terreno de la representación. Pero antes de la representación se da esta voluntad de tener la experiencia de ser otro o de ser otra. Eso es algo que tiene que ver con un grado básico de ficción que es, al mismo tiempo, el origen de las artes escénicas, pero también es el origen de la pintura. De hecho, Aristóteles, cuando escribe la *Poética*, incluso habla de una mímesis que está en la música y que tiene que ver con una expansión de la propia experiencia hacia el lugar de una experiencia que no es la que vives cotidianamente.

En esa voluntad de expandir tu propia experiencia, que es lo que intentan las artistas y los artistas, asumes la forma o los modos de relación con el mundo de seres que no eres tú. No eres tú porque intentas ver el mundo como un animal o intentas ver el mundo como alguien del pasado, o intentas de ver el mundo como alguien del futuro o tienes un interés de ver el mundo como si fueras una montaña. Ese ejercicio sería como un grado muy básico de ficción, al que se sumaría ese otro sentido que nos da Rancière que tendría más que ver con un ejercicio de articulación de elementos de la realidad. Habría, entonces, esos dos modos de entender la ficción: desde la mímesis, por una parte, del ser otro; y desde la composición, que tendría más que ver con lo que Aristóteles llama la composición de la trama o la composición del relato,

o la composición de la representación, lo que tendría un componente en donde se podría introducir elementos más políticos, en la medida en que se pueden articular modelos de realidad, modos de convivencia o modos de conocer el mundo distintos a los hegemónicos... Creo que había unas cuestiones más por abordar, pero, pero no sé si quieres que desarrolle algo de eso o prefieres que pasemos a otra cuestión.

BD: Me interesa mucho lo que mencionas de la intervención de la ficción dentro de la realidad y cómo ello permite el surgimiento orgánico de palabras como ética, compromiso o la voluntad de la transformación, de aproximación. Insisto en cómo todo eso transforma la potencia del pensamiento relacional; o, más bien, cómo la relación genera una afectación para producir modos de pensamiento-creación. Retomo eso para pensar en aquello que lanzaste aquí en la Universidad de las Artes de Ecuador, hace ya algunos años, cuando te referiste al arte no como productor de conocimiento, sino de pensamiento...

JAS: Eso es una idea que tomé de Hannah Arendt. Ella lo formula de una forma taxativa en *La condición humana*. Para ella, el arte se distingue muy claramente de las ciencias experimentales o de otras formas de conocimiento, sea conocimiento sobre la naturaleza o conocimiento sobre la sociedad, etc. Ella dice: lo que el arte es, es un modo de pensar. Obviamente esto puede ser cuestionable porque depende de cómo empleemos cada uno de los términos, pues hay otro lugar que podríamos considerar como de mediación o comprensión entre de pensamiento y conocimiento, que es el término que has usado tú antes: el saber, como conocimiento atravesado por la experiencia o que tiene que ver con la experiencia. En la medida que es atravesado por la experiencia, el saber es también atravesado por el pensamiento. Básicamente, yo me sitúo en pensar la práctica artística como pensamiento. Obviamente eso no significa que en el arte no haya conocimientos, sí que los hay, y son conocimientos de muy diverso tipo: hay conocimientos científicos, históricos, hay conocimientos empíricos que tienen que ver con el propio recorrido experiencial de las personas que producen arte, etc., pero la práctica artística en sí misma no genera modos de conocimiento fácilmente transferibles, como ocurre en el ámbito de las ciencias. Esa es también una dificultad para la práctica artística en el ámbito de la

Universidad y es una dificultad que comparte con la filosofía, que es el lugar del pensamiento verbal o estudio del lenguaje como instrumento de pensamiento. El interés, en cualquier caso, no es producir un conocimiento estático, sino un saber permanentemente dinámico, que, en muchos casos, además, es contextual; y, en otros casos, está atravesado por la subjetividad. Por tanto, es muy difícil establecer criterios de valoración de la práctica artística similares a los que se pueden establecer en el ámbito de las ciencias, sean ciencias sociales o ciencias humanas o ciencias experimentales o de la naturaleza, etcétera.

Pensamiento, ¿qué significa?, pues que nos interesan más las diferencias que las categorías. En la práctica artística, como en el pensamiento filosófico, es más interesante insistir en las diferencias, insistir en las singularidades como diferencias y, por tanto, es mucho más interesante insistir en los matices, es más interesante insistir en lo que se escapa y en lo que puede ser incluso invisible o inaudible. Y en cambio, obviamente, el objetivo del conocimiento científico tiene que ver precisamente con lo contrario: tiene que ver con hacer que aquello que es invisible tenga nombre y pueda ser calculable. En el arte no hay forma de calcular. Podemos, sí, tener un conocimiento histórico del arte, podemos tener un conocimiento de las técnicas del arte, pero no podemos tenerlo de la práctica artística en sí misma. Eso no significa, sin embargo, que las artes sean pura subjetividad. También hay una posibilidad de objetivar esas prácticas y esa sería también la negociación importante a hacer en relación con las artistas o los artistas que dicen «mi obra es esta y no hay nada que discutir». No. Eso no es verdad, porque cualquier obra artística, como cualquier obra humana, es resultado de una filtración por la subjetividad o por parte de un colectivo específico de saberes y de muchas experiencias y de muchas formulaciones previas que se han hecho en el contexto artístico, así como en el contexto de otras muchas disciplinas que pueden ser retomadas por una disciplina artística, como de la antropología, de la sociología o de la literatura o de otras artes. Por tanto, todo ese acervo de formas propio de la creación artística, la elaboración formal de aquello y los conocimientos o saberes que van entretejidos con esas formas, son parte de algo que no se individualiza de la subjetividad o que excede los límites del colectivo que está haciendo una práctica artística; por tanto, son también sociales y tienen un cierto grado de objetivación. En esa

negociación es donde podemos jugar el pensar el arte desde un lugar que no es meramente subjetivo, pero que se distingue claramente de un conocimiento plenamente objetivo.

BD: En esa construcción de una posible epistemología artística —y quiero remarcar no de las artes, pues me interesa pensar «lo artístico» como adjetivo, como modo de hacer y estar— en el seminario antes mencionado: «La ficción como procedimiento de investigación», incluías términos como asociación, deriva, desvío, desplazamiento, transgresión, profanación, disidencia y uno siempre presente: ética. Me gustaría que podamos horadar en ese conjunto de conceptos que permitirían estar fuera de un conocimiento clasificable, que no está sujeto a estadísticas, lo que no implica que no estemos todo el tiempo en la negociación y en las experimentaciones sobre cómo activar material-filosóficamente todo aquello que se resiste a entrar en el lenguaje o en los lenguajes, que nos ocupa tanto...

JAS: Justo el término profanación es interesante porque lo que se profana es lo sagrado. Cuando se habla de profanación o del origen del término profanación está asociado a algo que es sagrado, como una iglesia; se profana algo que está protegido por un sacramento; por ejemplo, la profanación del matrimonio; o se genera la profanación de una imagen sagrada: la profanación de una Virgen. Pero lo que ocurre es que muchas veces lo sagrado está pervertido. ¿Entonces, qué es lo sagrado? Lo sagrado es aquello que se protege porque es muy valioso. Y lo más valioso que tenemos, en realidad, es la vida. En ese sentido, lo más sagrado es la vida... Cuando se profana la vida o hablamos de profanación en relación con ella, hablamos en términos de violencia contra la vida o de agresión contra la integridad de personas, pero, también, de agresiones contra personas o ecosistemas que nutren la vida. Lo que pasa es que las instituciones humanas tienden a fijar lo sagrado en otros lugares que se van quedando obsoletos. Por el contrario, en vez de ir poniendo lo sagrado en relación con esto, con todo aquello que potencia la vida, a veces colocamos lo sagrado en relación con los símbolos religiosos, con las instituciones culturales o con las banderas nacionales. Y, entonces, cuando alguien ataca una bandera o hace algún improperio contra una imagen religiosa o pone en cuestión la legitimidad de un sistema político, se puede pensar

que está profanando algo... pero en realidad ahí no hay profanación, porque eso ha dejado de tener sacralidad. Tenemos que estar atentos a cuáles son los símbolos que realmente siguen potenciando la vida, porque puede haber cultos religiosos, por ejemplo, que para una comunidad sean en el modo en que están defendiendo lo sagrado de la vida, entonces atacar ese culto, pues sí que sería una profanación. En cambio, hay otras cosas que ya no defiendan la vida. Si tú atacas o pones en cuestión una determinada institución esclerotizada o acartonada, o disecada, pues no estás profanando nada, porque estás simplemente mostrando la propia perversión de esa institución. Creo que la práctica artística cuando es una práctica profanadora, disidente o propone esos desplazamientos, lo hace para llamar la atención sobre la falsedad que se está produciendo en determinados lugares que pretenden ser el lugar del arte o el lugar de la verdad o el lugar de la belleza y ya no lo son, y —desde ahí— están traicionando su propia potencialidad. Por eso, cuando hay prácticas artísticas, en el ámbito de las artes escénicas, por ejemplo, a las que se llama disidentes porque no hacen un teatro reconocible como aquel de personajes y de dramas que forman parte del patrimonio literario universal, sino que hacen otro tipo de prácticas más asociadas a las corporalidad o prácticas en las que se exploran ciertos límites y se las llama disidentes, pues en realidad lo que hay que destacar es que esa disidencia tiene un sentido claro: es poner de relieve de qué modo las prácticas hegemónicas, las prácticas institucionalizadas —que son reconocidas como las únicas valiosas en muchos casos— están traicionando el compromiso con la poesía, con la belleza, con la potenciación de la vida, etcétera, etcétera. Por eso siempre me ha parecido tan importante prestar atención a esas prácticas, del mismo modo que me parece importante prestar atención a otras prácticas disidentes en otros ámbitos: en el político, en el ámbito sexual o en el ámbito económico, etcétera. Porque las disidencias cuando se hacen desde un lugar de un compromiso ético o desde un compromiso político, están poniendo de relieve esas carencias, esas fijaciones, esas inercias perversas en las que muchas veces caen las instituciones o los sistemas estructurados en los que habitamos.

BD: Ese énfasis en la defensa de la vida y en la defensa de lo poético, en donde está la latencia de la ética, me gustaría que pudieses enlazarlo con tu trabajo más reciente titulado *Tenéis la palabra. Apuntes sobre*

teatralidad y justicia. En este libro, que todavía no nos llega, pero que conocemos a través de textos que has tenido a bien compartir a través de lo virtual, refieres que cuando el teatro aborda procesos vinculados con lo judicial, se permite una intervención que deja relucir los fallos de la justicia, los límites éticos y —con ello— surge la necesidad de actuar. Para eso sé que te haces eco de Agnes Heller, la filósofa húngara, en relación con «actuar más allá de la justicia, con un afán de transformar y de cambiar el presente». Me gustaría que abordaras algunos de los ejemplos interpelantes que mencionas en el libro para hilvanarlos con cuestión de los procedimientos escénicos puestos al servicio de un más allá del teatro. Me refiero a cómo tales procedimientos pueden generar reparaciones poético-sociales o pueden señalar y evidenciar el cómo las ficciones dominantes, con sus máquinas sofisticadas, desvían nuestra atención o la someten a sus discursos.

JAS: Claro, efectivamente, el tema de la justicia comencé a pensarlo a partir de la discusión sobre la ética. En mi libro anterior, *Ética y representación*, había una cuestión subyacente que no estaba desarrollada, que tenía que ver con el problema del mal, el mal como hacer daño innecesario a otras personas. A veces es inevitable hacer daño para poder hacer algo, pues hay personas que sufren como consecuencia de procesos de transformación que son necesarios... pero hay una clase de daño que es innecesario porque es desproporcionado. En algunos casos tiene que ver con la malevolencia, con personas a las que les gusta hacer daño; en otros casos, tiene que ver con la soberbia, con el desprecio a personas que se considera que importan menos. Y, finalmente, en otros casos tiene que ver simplemente con la indiferencia, con una falta de empatía absoluta. El problema del mal ha sido abordado y desarrollado en muchos ámbitos. En la literatura, por ejemplo, ha sido abordado de manera excelente con Dostoievski. Hay que reconocer que el mal conduce siempre a una especie de callejón sin salida y que la única forma social, el único medio social para lidiar con el mal es la justicia. Tú puedes pensar filosóficamente las razones del mal o por qué existe el mal o si el mal somos todos o si el mal lo llevamos todos, etcétera, depende de dónde te encuentres. Sin embargo, ante las consecuencias del daño, las consecuencias desproporcionadas de los daños injustos, la única forma de solventarlas es con la justicia o la única forma de prevenirlas es cambiando el modelo

social o el modelo ético, que pasa no solo por la educación, sino que pasa también por la construcción de modelos éticos de comportamiento donde intervienen muchos factores. Hay que considerar que esas son formas de transformación social a futuro. Y que en el presente el único modo de lidiar con el mal es la justicia. Eso me llevó a indagar sobre la justicia y su relación con el teatro, a partir de algunas propuestas escénicas a las que fui asistiendo en los últimos años, que —curiosamente— podían ser consideradas «prácticas de lo real», utilizando ese término con el que me referí a ciertos trabajos en otro libro de hace 20 años. Al mismo tiempo, son ficciones, porque toda práctica artística que trabaja con lo real es una ficción. Lo que te refiero se superpone a ese proyecto que fue *Palabras ajenas*, de León Ferrari. Con *Palabras ajenas* lo que se producía era, entre otras cosas, una denuncia de la injusticia que se está produciendo en la guerra de Vietnam, porque el ejército estadounidense del inicio de los años 60 atacó desproporcionadamente a la población campesina vietnamita en su pretensión de luchar contra el Vietcong, interviniendo en la guerra civil entre Vietnam del Norte y del Sur. Lanzan la guerra y ocurren actos criminales desproporcionados que escapan a la ética. A ese tipo de soldados que estuvieron allí los volvimos a ver en Irak o lo hemos visto tantas veces en América Latina, en las actuaciones de las fuerzas de seguridad de los ejércitos que, en su acción, atacan desproporcionadamente a la población civil. Eso ocurrió en Vietnam antes de que comenzaran los procesos más dolorosos que ocurrieron en América Latina en la década en la década de los 70. Por esa razón, Vietnam es tan importante y por eso yo creo que León Ferrari cuando escribió esta obra en 1967 estaba denunciando lo de Vietnam, pero —al mismo tiempo— se estaba adelantando a las violencias que ocurrían en América Latina en los años 70 y 80, —posteriormente— también en muchos otros países.

Ferrari hacía un paralelismo entre el mal que se está produciendo en cuanto a daño, en cuanto a violencia gratuita, en cuanto a violencia innecesaria en el contexto de Vietnam en el año 65, con esas otras manifestaciones extremas del mal que fueron los crímenes de guerra nazi durante la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los campos de exterminio, pero no solo ahí. Y que luego fueron replicados en la guerra de Argelia por el Ejército francés y más adelante en tantos otros países.

Lo más interesante de todo, en Ferrari, es la apelación a la violencia contenida en el Antiguo Testamento y en parte en el Nuevo Testamento.

En ese *collage* en donde todos los textos son reales, por eso he dicho que es una «práctica de lo real», porque son textos periodísticos o son textos históricos, o son textos de la Biblia, que no son reales, pero que mucha gente se ha tomado como reales, y, por tanto, han tenido una incidencia real y la sigue teniendo porque mucha gente que cree en ellos como si fueran reales y por tanto son reales, en esas formas de justificar y de hablar sobre el daño a otras personas con una absoluta falta de empatía, están planteando esa cuestión del mal. La pregunta que adviene es: ¿y a eso cómo se responde? Pues en muchos casos la única respuesta, una vez que el mal se ha cometido, es con la justicia una justicia que, por una parte, tiene una función ejemplarizante de construir un *ethos* diferente; y, por otra parte, una función más instrumental, como de castigo, a modo de compensación de los crímenes. Justo uno de los referentes que más ha sido decisivo para la escritura de ese libro *Teatralidad y justicia*, es Milo Rau, quien planteaba esa idea de cómo el teatro puede contribuir a crear una justicia similar a las que pueden producir las comisiones de verdad o los tribunales internacionales, o sea, formas de justicia transicional o formas de justicia internacional en relación con crímenes de guerra o con crímenes en situaciones excepcionales. En una guerra la ética desaparece, en una guerra se suspende la legalidad, se suspende cualquier consideración de lo que es humano, porque lo que único que importa es ver si alguien es enemigo o no enemigo, pero incluso ahí hay límites. La propuesta de Milo Rau es construir también un escenario de lo real, de un modo muy diferente al de León Ferrari, pero cercano al que hicieran Bertrand Russell, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir también para denunciar Vietnam. Russell, Sartre y de Beauvoir, construyeron un Tribunal de intelectuales, de escritores y políticos no alineados, para denunciar Estados Unidos en su agresión contra Vietnam. Milo Rau, por su parte, construye también un tribunal a modo de una especie de comisión de la verdad, sobre la guerra del Congo y los crímenes contra la humanidad cometidos en el Congo. Por otro lado, activa un tribunal para juzgar los crímenes de Estado o, más bien, el abuso del Estado en relación con prácticas artísticas a las que se censuró o que se consideró como censurables. Y, entonces, lo que se crean son tribunales que no tienen una potestad para dictar sentencias efectivas, no pueden enviar a nadie a la cárcel o no puede poner multas; sin embargo, tienen una capacidad de intervenir en el debate público, en

el ámbito de la esfera pública y, por tanto, actuar de forma subsidiaria de la justicia formal. Eso para producir esas otras situaciones de justicia. Claro, no se trata de un acto de justicia poética del que solo se enteran 20 personas, porque eso no nos lleva a ninguna parte, sino de tener la capacidad para llegar a instalar un discurso en el ámbito de la esfera pública. Es decir, un modo de recuperar una capacidad política que desde hace muchas décadas ha perdido en casi todos los contextos. Eso, en gran parte por la especialización cultural, en el sector cultural, o en el sector acotado de la cultura de las prácticas artísticas. Cómo romper esa acotación sin renunciar a la autonomía de la práctica artística para poder intervenir precisamente desde ese lugar, el de la autonomía discursiva y poder producir al menos un debate que puede darle lugar a transformaciones, aunque sean transformaciones discursivas en el público: ese es el desafío de proyectos como estos mencionados.

BD: En vínculo con la justicia, con la ética, con la posibilidad también de cómo la operación teatral permite hacer posibles otros modos de estar juntos, pienso en un término que está latente también en tu trabajo y que los has mencionado varias veces, que es el término poético, o la idea de acción poética. Esto me hace pensar, además, en la figura del poeta. Hace unos días, leyendo a Mario Montalbetti, el poeta, lingüista, ensayista y profesor peruano, en un precioso libro editado acá en Ecuador por el Centro Cultural Benjamín Carrión, llamado *Adiós al lenguaje y otros ensayos*, consta un texto llamado «En defensa del poema como aberración significante». Justamente allí Montalbetti establece al poema como algo que opera fuera de serie, es decir, fuera de la serialidad, pero que, también, de algún modo, ese operar «fuera de serie» excluye al poema y al poeta de una cierta «seriedad social». Traigo todo esto a colación un poco para ir volcando lo antes dicho hacia el campo de tensiones dentro de la academia, precisamente dentro de una universidad de artes, en referencia al sitio desde el que estoy hablando, que si bien por un lado está generando una defensa por fuera de lo serial, lo que implica, por ende, una resistencia al neoliberalismo, por otro lado también tiene que lidiar con la cuestión de las acreditaciones, de las estadísticas, de las indexaciones que están por fuera de las morfologías diversas que un «poeta» (como arquetipo del artista-pensador) se permitiera...

Te invito a pensar en esto desde ese otro lugar tuyo desde el que también te enuncias siempre, el de profesor. Pero, asimismo, como fundador de espacios académicos formales de maestría y doctorados. ¿Cómo lidiar con esta contradicción? ¿Qué políticas implementadas puedes compartirnos para seguir dentro de la academia? ¿Cómo construir procesos «fuera de serie»?... No hay, obviamente, respuestas, pero te lo comparto para seguir pensando en tácticas, así como las que has apuntado en tu libro sobre teatralidad y justicia.

JAS: Gracias por esta pregunta que es realmente muy importante el contexto en el que estamos hablando. Cuando hablo de lo poético siempre doy algunas referencias que están en mis libros. Hablo de María Zambrano, por ejemplo... Pero justo cuando estabas hablando de la aberración significante, expresión que me parece tan precisa, no sé por qué me ha venido a la cabeza la poesía del gran escritor palestino Mahmoud Darwish. He pensado que están estos poetas en el sentido literal de la palabra, es decir, personas que trabajan con las palabras para producir poemas literarios, que tienen ese saber-hacer con el lenguaje, una capacidad de invención, de elaboración metafórica, de producción de aberraciones significantes con las palabras. Pero que, al mismo tiempo, son también capaces de recoger y de plasmar un sentir común y un deseo político. Esa es la otra figura de la poesía que ha sido tan importante históricamente y que, en situaciones de excepcionalidad por cuestiones de violencia política o situaciones de exilio, se vuelven tan importantes. Me interesa reflexionar cómo justamente eso que consideramos tan alejado de lo preciso —en sentido del conocimiento— y de lo cuantificable, que se puede considerar incluso como alejado de la realidad, se vuelve el mejor modo para dar cuerpo al sufrimiento, al deseo, incluso aquello se convierte en modo de activación política, como lo hace la poesía de Darwish y en relación con muchas otras poetas a lo largo de la historia.

En relación con las artes escénicas o con las artes vivas en vínculo con lo poético, yo me aproximo mucho a la elaboración de nuestros amigos Heidi y Rolf Abderhalden, de Mapa Teatro, que también —paradójicamente— trabajan muy próximos de realidades concretas, de la memoria, de la historia de la violencia en Colombia o de prácticas que tienen que ver con experiencias

sociales contemporáneas muy territorializadas, muy situadas, pero cuyo principal objetivo a nivel creativo siempre ha sido encontrar la formulación poética. Tanto Heidi como Rolf insisten mucho en esa cuestión de lo poético, que al principio me resultaba chocante. Cuando estaban haciendo su trabajo de la anatomía de la violencia en Colombia, por ejemplo, estaban trabajando con materiales documentales y con personas que ellos llaman «invitados en escena», que están hablando desde ese lugar socialmente muy situado y, sin embargo, el énfasis estaba en lo poético y, efectivamente, esa es su gran aportación. Antes hablábamos de la ficción en relación con las prácticas de lo real. En el caso de Mapa Teatro la ficción también es muy importante. Ellos hablan desde concepto de «etnoficción», que es tan nuclear en las prácticas, pero tan nuclear como la ficción, es también lo poético. Lo poético ya no entendido en el sentido literal como lo hablábamos antes, sino en el sentido de la producción —como lo definió Badiou— de algo que no existe o que para el imperio no existe. El imperio no es el imperio militar estadounidense, sino que el imperio es también la burocracia que tú decías antes. El imperio es el modo en que el poder del capital se introduce en nuestras vidas cotidianas. En el ámbito de la Universidad, pues el imperio se introduce en nuestras vidas cotidianas por medio de esos modos de control cuantificables que tienen que ver con las estadísticas, las indexaciones, con el número de aprobados y de suspensos, es decir: números, números... ese es el imperio.

BD: Otra cosa que Montalbetti reclama es la defensa permanente de la letra versus el número, en la Universidad, como imagen de eso...

JAS: Sí, exactamente, siempre tenemos que recordar que el lugar en el que estamos es un lugar donde supuestamente estamos trabajando por formar o, más bien, por acompañar el aprendizaje de personas que tiene una inquietud artística, que tienen una inquietud poética. No necesariamente todas y todos los artistas desarrollan esa inquietud poética, porque hay artistas a los que probablemente les interesa más pone el énfasis en un trabajo más tecnológico, o en un trabajo más pedagógico o en otras formas de práctica creativa. Pero lo poético es nuclear a la práctica artística. Si extirpamos lo poético de nuestra práctica

artística o de nuestra práctica docente en el ámbito de la formación artística o del acompañamiento de procesos de aprendizaje artístico, pues carece de sentido. Obviamente vivimos en un mundo muy complejo y, por tanto, tampoco podemos ser puristas y decir: bueno, pues ahora ya prescindimos de la burocracia y prescindimos de todo. No, tampoco. Esas son las cosas con las que hay que lidiar, como todo en la vida, porque también tenemos que ser conscientes de que es muy importante que existan instituciones como la Universidad de las Artes en Guayaquil, porque están colocando a las artes en un lugar de visibilidad y en lugar de cierta centralidad que no tenían antes. Que existan facultades de Bellas Artes es importante. O que existan museos de arte contemporáneo es importante. O que existan publicaciones con una voluntad de difundir y de hacer pública, de hacer extensiva la experiencia poética en un ámbito social amplio, pues es muy importante. Por tanto, tenemos que defender esas instituciones que muchas veces pueden ser sometidas a procesos de perversión, como decíamos antes, y que hacen que se olviden de cuáles son sus funciones, pero otras veces no, otras veces consiguen sortear las dificultades... Lo que es cierto, es que tenemos que trabajar con las instituciones o trabajar con esos espacios estructurados en donde se produce la formación artística, se produce arte, se produce poesía o donde son posibles las publicaciones profesionales, digamos, y que eso exige también saber contabilidad y saber rellenar formularios, saber y dedicar tiempo a la burocracia. Ahora, ese tiempo que tenemos que dedicar a la administración no puede convertirse en sustituto de lo otro. Y no puede hacernos olvidar que todo eso lo hacemos en función de otra cosa. Por eso, siempre me parece tan importante hacer lo que haya que hacer para sostener las instituciones, pero no tomárselo tan en serio como para pensar que eso es nuestro trabajo: ese no es nuestro trabajo. Eso es lo que tenemos que hacer para que no se nos caiga la casa en la que hacemos nuestro trabajo y es muy importante que esa casa exista porque sin esa casa las cosas que suceden tendrían que lidiar con muchas más dificultades, primero porque a lo mejor mucha gente ni sabría que existe esa posibilidad de vida que se llama creación artística, o creación poética, o creación cinematográfica. El hecho de que exista esa casa está indicando a las personas jóvenes que ese es un camino posible. La casa en sí no es el objetivo, el objetivo es lo que se hace en esa

casa, que tiene que ver con el trabajo artístico o con el trabajo poético. Tenemos que intentar que nuestras estructuras sean sólidas para que socialmente sean reconocida nuestras prácticas, pero —al mismo tiempo— dentro de esas instituciones tenemos que intentar que todo sea lo más fluido posible, para que eso que es la institución no acabe matando aquello que es lo que nos parece valioso.

Sobre José Antonio Sánchez

José Antonio Sánchez es catedrático de Historia del Arte con docencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España, y director del grupo de investigación ARTEA. Autor y editor de libros como *Brecht y el expresionismo* (Cuenca, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (Cuenca, 1994 y 1999), *La escena moderna* (Madrid, 1999), *Cuerpos sobre blanco* (Madrid, 2003), *Prácticas de lo real* (Madrid, 2007 y México, 2012), *Practising the Real* (Bristol, 2014), *No hay más poesía que la acción* (México, 2015), *Ética y representación* (México, 2016), *Cuerpos ajenos* (Segovia, 2017), *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, 2023). Director, con Ruth Estévez y Juan Ernesto Díaz, de la puesta en voz de *Palabras ajenas*, de León Ferrari, en el ReDCAT: Los Ángeles (2017), Miami, Madrid, Bogotá, México (2018). Fundador y director del Archivo Virtual de Artes escénicas (http://archivoartea.uclm.es), 2005-2020. Fundador del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM-MNCARS) que codirigió con Victoria Pérez Royo de 2009 a 2016. Asesor del Museo Reina Sofía (Madrid, 2008-2010 y 2018-2020) y coordinador del programa Teatralidades Expandidas (2013-2017). Director de la revista *Cairon* (Madrid, 2009-2012). Comisario de proyectos multidisciplinares: Desviaciones (Madrid 2001, con Blanca Calvo y La Ribot), Situaciones (Cuenca, 1999, 2001, 2002), Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias (Murcia, 2009), «Arte es acción = acción es producción» (Madrid, 2010, con Tamara Alegre), Jerusalem Show (Jerusalén y Ramala, 2011, con Lara Khaldi), «No hay más poesía que la acción» (MNCARS, Madrid, 2013), Artes en Vivo en la Bienal de La Habana (2015), Dispositivos Escénicos (MNCARS, Madrid, 2016), «Retórica y poder en Palabras ajenas de León Ferrari» (MNCARS, Madrid, 2018), «Un teatro

del presente: poética, política, realidad» (Museo del Chopo-CCeMX, México, 2019). Ha sido investigador principal de ocho proyectos I+D financiados en convocatorias competitivas. En el grupo participan o han participado investigadores de 20 universidades en ocho países (Argentina, Brasil, Chile, Eslovenia, España, Estados Unidos, México, Turquía). Además, ha coordinado en la UCLM el proyecto europeo ECLAP (2010-2013). Ha sido coordinador de programas de doctorado y máster: Doctorado «La nueva cultura visual: la incidencia de las tecnologías en las dos últimas décadas» (UCLM, 2003-2005 y 2004-2006); Máster de Arte en la Esfera Pública (UCLM en coordinación con seis universidades europeas integrantes del grupo MAPS, 2006); Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (ARTEA, UAH 2009-2012 y UCLM 2013-2017), en colaboración con el Museo Reina Sofía, Matadero Madrid, La Casa Encendida, Teatro Pradillo y Azala. Ha dirigido trece tesis doctorales, presentadas en las universidades de Castilla-La Mancha, Málaga, País Vasco, Valencia, Warwick (Reino Unido), Niza (Francia) y Católica de Chile. Decano de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (1996-2000) y director del Departamento de Historia del Arte de la UCLM (2012-2016). http://blog.uclm.es/joseasanchez/.

Semblanzas de los autores

Rubén Ortiz
Artista e investigador escénico. Es miembro del colectivo La Comedia Humana; investigador del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli; miembro de la Cooperativa Editorial Heredad; y colaborador de las revistas de arte contemporáneo *La tempestad y Jerónimo MX*. Ha realizado más de 40 trabajos escénicos en México y otros países, en las cuales ha recorrido un amplio espectro de estilos escénicos. Con el laboratorio social La Comuna ha trabajado en ciudades de México así como en Pamplona, La Habana, Quito y Montevideo. Ha escrito, entre otros, los libros *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI* y *En busca del espectador.*
Su área de investigación es la escena expandida dentro de la línea *performatividad* y espacios liminales.
rubgomer@gmail.com

Catalina Cano Duque
Estudiante de la Maestría en Creatividad de la Universidad San Buenaventura de Medellín y licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana. Trabaja actualmente como docente de español y literatura en el Colegio Alemán de Medellín, además de ser docente de danza contemporánea e intérprete con la compañía de danza EntreTanto. Entre sus búsquedas investigativas se encuentran el cuerpo, la escritura, los trazos y el movimiento.

Pamela Jijón
Doctora en Filosofía por la Universidad París 8 y con una formación en artes escénicas en el Centro de Artes Vivas de París. Es docente en la asociación EVOCAE en Marsella y en la maestría de Filosofía de la Universidad del Azuay. Socia fundadora y coordinadora de Casa Mitómana, Invernadero Cultural, en Quito. Es miembro activo del Colectivo Mitómana/Artes Escénicas, en Quito; y de la asociación artística Transversal, en Francia. Sus ámbitos de investigación son la filosofía del trabajo, la pedagogía y las artes vivas..

Carla Pessolano
Es artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y doctora en Théâtre et Arts de

la Scène por la Université de Franche Comté. Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas de la UBA. También es magíster en Théâtres et Cultures du Monde por la UFC y licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes. Trabajó como actriz en Argentina y en el exterior. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. Actualmente se desempeña como investigadora asistente del Conicet. Su investigación se ocupa de las relaciones entre cuerpo de actuación, lenguaje y resistencia para pensar la praxis escénica argentina.
carlapessolano@hotmail.com

Carolina Castanho
Artista e investigadora con énfasis en las artes vivas. Magíster interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (UNAL-CO), licenciada en Comunicación en Artes del Cuerpo (PUC-BR). Cofundadora de LATIDOS, plataforma en arte y pesquisa donde se congregan trabajos, propuestas e investigaciones independientes con sede en São Paulo y Salvador, Brasil.

Marta María Borrás
La Habana, 1984. Creadora interdisciplinar, realizadora audiovisual y profesora. Su trabajo se sitúa en el espacio liminal de la investigación, la creación y el pensamiento. Se interesa por la relación entre experiencia, archivo y memoria. De ahí que sus laboratorios de creación-investigación-pensamiento estén basados en la experiencia de conocer y colaborar con el otro. Son espacios interdisciplinarios que propician una comunidad creativa y afectiva. Actualmente trabaja en la exploración sobre la posibilidad de cinear.
Máster en Teatro y Artes Vivas del programa de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Licenciada en Teatrología en el Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.

Sara Idárraga Hamid
Es coreógrafa y bailarina con experiencia en creación, docencia y cinetografía Laban. Se formó en danza contemporánea, pedagogía de la danza y cinetografía Laban en instituciones europeas. En el 2023 culminó la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en la cual inició un proceso de investigación ligado al observatorio de *performancia* y política.
En los procesos de pensamiento-creación propone crear lenguajes in-disciplinados, permeados por las materialidades y sus tiempos y la manera en la que estos afectan el cuerpo y el espacio, buscando así crear acciones poéticas/políticas que toquen y atraviesen al espectador.

Ha participado en diferentes proyectos de danza contemporánea como bailarina y coreógrafa en Francia, Suiza y Colombia. Es fundadora de la compañía EntreTanto —arte en movimiento— y el espacio El Cubo. Ha creado obras que han viajado a festivales y encuentros en Ecuador y Brasil y en diferentes teatros y espacios no convencionales de Medellín.
saidarragah@unal.edu.co

Beatriz Sterling
Es artista, docente e investigadora. Su práctica artística se enfoca en la voz como material de experimentación sonora, usando el performance como medio en su investigación. Licenciada en Artes Visuales de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. Maestría en Arte Contemporáneo de la Universidad París 8 Vincennes Saint-Denis, Francia. Estudios de música en el Conservatorio Antonio María Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Su trabajo sonoro y *performático* ha sido presentado en Francia, Camboya, Ecuador y Colombia. Ha trabajado como docente de artes e idiomas en diferentes instituciones universitarias. Actualmente es docente de artes plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali.
bsterling@bellasartes.edu.co

Gabriela Ponce
Escritora y dramaturga, realizó sus estudios superiores en la Universidad San Francisco de Quito, donde cursó la carrera de Sociología y Filosofía. Posteriormente realizó una maestría en Dirección de Teatro en la Universidad del Sur de Illinois-Carbondale gracias a una beca Fulbright. Se inició en la literatura con la colección de relatos *Antropofaguitas*, publicada en 2015. Su trabajo en el ámbito escénico ha sido reconocido con galardones como el Premio Joaquín Gallegos Lara en la categoría teatro, que obtuvo en 2018 por su obra *Lugar*. También recibió el Premio Francisco Tobar García 2017, entregado por el Municipio de Quito a la mejor producción teatral por su pieza *Tazas rosas para el té*. Es parte del colectivo Mitómana/Artes Escénicas y docente de teatro en la Universidad San Francisco de Quito.

Lorena Toro
Actriz, máster en Escritura Creativa con énfasis en dramaturgia; gestora cultural y socióloga. Licenciada en Sociología del Desarrollo de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Máster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Tiene diplomados en Gestión Cultural por la Universidad Internacional de Catalunya y en «Lenguajes artísticos

para infancias diversas» por la Universidad de Pamplona de Colombia. Algunas de sus obras destacadas son *Despojos* (2011), *Enter de Voice* (2016), *Pop Art Porn* (2017), *Archivo Romero en un río* (2018). Coodirección y dramaturgia de la obra *Voces en el encierro* (2019).

Tamia Guayasamin

Tamia Guayasamin Granda nació en Riobamba, Ecuador. Su trabajo como artista y gestora entreteje creaciones que indagan preguntas sobre la identidad y la gestión de proyectos para la reflexión en torno a la danza.
Es licenciada en Artes del Movimiento y máster en Estudios avanzados de teatro..
gtamia@gmail.com

María Peredo

María Peredo Guzmán, boliviana-italiana, se defino como artista multidisciplinar, investigadora y formadora. Es máster en Etnocoreología y en Multimedia para el Performance. Su trabajo revela tres constantes: los procesos incesantes de migración, la canibalización mutua entre el origen y la novedad, y el intento de traducción de lo innombrable.
maria.ictmd.bolivia@gmail.com
https://jouons9.wixsite.com/website-4

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en octubre de 2023.

Familias tipográficas: Merriweather, Merriweather Sans y Uni Sans.

Artes EDICIONES
INVESTIGACIÓN

ILIA Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes