

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

NUNCA SALES


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO el MISMO

6^t◉

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 14



FITM
Edición
56

Quien no está listo para la fiesta no está listo para la guerra

Ana Julia Marko



1908. San Andrés de Sotavento. Decide el gobierno que los indios no existen. El gobernador, general Miguel Marino Torralvo, expide el certificado exigido por las empresas petroleras que operan en la costa de Colombia. Los indios no existen, certifica el gobernador, ante escribano y con testigos. Hace ya tres años que la ley número 1905/55, aprobada en Bogotá por el Congreso Nacional, estableció que los indios no existían en San Andrés de Sotavento y otras comunidades indias donde habían brotado súbitos chorros de petróleo. Ahora el gobernador no hace más que confirmar la ley. Si los indios existieran, serían ilegales. Por eso han sido enviados al cementerio o al destierro. (Eduardo Galeano)

Algo nos impide ser. Y porque no nos atrevemos o no podemos enfrentarnos con nuestro ser, recurrimos a la fiesta. (Octavio Paz)

Nadie hace fiesta porque la vida es buena. La razón es exactamente la opuesta. (Luiz Antonio Simas)

La presente ponencia, cuyo nombre presta la frase del activista afrobrasileño quilombola Antonio Bispo dos Santos, presenta el proyecto de creación-investigación en curso desde agosto de 2023, denominado *Laboratorio de Teatralidades Latinoamericanas: Fiesta y Guerra*, apoyado por el Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Coordinado por los docentes Ana Julia Marko y Jorge Villanueva, el laboratorio reúne estudiantes, egresados, egresadas, profesores y profesoras sumando a más de 20 participantes de distintas generaciones.

Interesados en investigar principios comunes entre fiestas y luchas populares latinoamericanas, indagamos sobre cuáles serían las poéticas y preguntas que nos unen como artistas del sur. Deseamos estudiar América Latina en sus múltiples gestos, líneas expresivas, musicalidades y texturas en relación a temas específicos de las dicotomías: memoria y olvido, festividad y estructuras de poder. Para contestar a las políticas coloniales de mortandad que operan en nuestro territorio hace más de medio siglo, inventamos poéticas de encantamiento: prácticas contra-coloniales de fiesta, en que la pulsión de vida ahuyenta la institucionalizada maquinaria de muerte. Tales prácticas se presentan como resistencia a los regímenes hegemónicos y homogenizadores que quieren exterminar cualquier tipo disidente de cuerpo, memoria, y percepción del mundo, dictando cómo deben ser los comportamientos y comprimiendo las existencias en apenas una manera correcta de ser.

El fuego, la piedra y la samba: resistencias inventivas contra la muerte

Nuestro laboratorio se funda con la mirada hacia en la sistematización política de la muerte que sustenta los modos de control en América Latina, arrastrando la aventura colonial durante más de medio milenio. La incineración de lo que no interesa a tales estructuras de poder se materializa en matar y dejar morir, en esterilizar el cuerpo y la cultura, mutilar el cuerpo y la cultura, desmantelar el cuerpo y la cultura de mujeres, negros, indígenas; “cuerpos-hechos-para-la-muerte, cuerpos sin vida, es decir, sin valor, sin sentido, sin historia” (Almeida citado por Franco, 2021, p.13). En este esquema, la muerte insiste: ya no es lo que la medicina considera el fin del soporte de la vida, ni la desaparición de la materia humana, ni la desaparición del cuerpo. La muerte aquí mencionada está relacionada con el “vaciamiento de la existencia” (Ídem), interrumpiendo la memoria, paralizando la identidad y suprimiendo posibilidades de testimonio en las que un sujeto pudiera contar historias sobre sí mismo y su comunidad. A estas prácticas el investigador brasileiro Luiz Paulo Pimentel nombra como “Política de cenizas”, en la que los proyectos de poder no

solamente objetivan triturar vidas consideradas descartables, sino borrar cualquier vestigio de sus existencias, transformándolas en polvo al viento.

Sin embargo, si la muerte es pieza del juego político y del cálculo económico, hay quienes se mueven en vectores opuestos, imprimiendo fuerza de resistencia. “Todo lo que muere puede vivir por la palabra, por la celebración de los ritos de memoria y por el arrebatamiento. Hay muertos más vivos y danzando que muchos vivos, que, aunque respiran, ya se murieron: esta gente que no danza” (Simas, 2019, p.151). Por ello, nuestro laboratorio considera la fiesta como resistencia y como lucha. Con su pulsión de vida, las narrativas no hegemónicas y ancestrales urgen aparecer, transgrediendo creativamente fronteras normativas. Con la fiesta, la muerte concreta es dribleada. Aun acabada la materia, antepasados importantes para determinadas comunidades son recordados y por ello, siguen pulsando en el mundo de los vivos. En este modo de tensionar vida con muerte, la fiesta enfrenta sistemas institucionalizados de producción de olvido.

Silencien los tambores que resonaron en las noches de desasosiego, acariciaron las almas y liberaron los cuerpos, ¿y qué quedará? Cuerpos sin nombre, disciplinados para el trabajo, aprisionados, enfermos, amontonados, desencantados. Cuerpos muertos en vida en una ciudad donde los muertos viven y bailan como sus ancestros. (Simas, 2019, p.48).

Para nosotros en el laboratorio, la fiesta parece ocupar la expresión quechua *Kaschkaniraqmi*: a pesar de todo, a pesar de la amenaza de muerte, a pesar incluso de que estemos muertos, seguimos siendo, seguimos existiendo. Esta idea de la cosmovisión andina es retomada por José María Arguedas, en su poema *A nuestro padre el creador Tupac Amaru*. La oda al líder indígena exige que la sangre derramada en nombre de la lucha por la independencia no sólo sea recordada en la vida, sino que encoraje y abra el camino para resistencias porvenir.

Estamos vivos; isomos, todavía! (...) Ya no le tenemos miedo a la pólvora de los señores, a las balas y a las ametralladoras. (...) Como las infinitas multitudes de hormigas selváticas, nos lanzaremos, hasta que nuestra tierra sea verdaderamente nuestra tierra y nuestros pueblos sean nuestros pueblos (...) El flagelo, la prisión, el sufrimiento inacabable y la muerte nos han fortalecido. ¿Hasta dónde esta nueva vida nos empujará?(Arguedas, 2020. p.5)

El asertividad de la vida por la fiesta y sus derivados de encantamiento y alegría también se ancla, para nosotros del laboratorio, en ideas de la activista brasilera Jota Mombaça ya que proclama que “no nos van a matar ahora”, en su obra y prácticas performáticas de reivindicación. La fiesta puede presentar maneras de convivir con la “herida colonial” (Mombaça, 2023 p.34), que marca nuestras existencias en América Latina. El espacio festivo genera lo que la autora defiende como los territorios del “a pesar”, que confrontan las prácticas de brutalidad y violencia. Es en este territorio donde se puede disolver “las ficciones de poder que nos matan y aprisionan; donde fuimos saqueadas y nos tornamos más-de-lo-que-aquello-que-nos-llevaron; donde fuimos asesinadas y nos tornamos más viejas que la muerte; donde fecundamos la vida más-que-viva, la vida enredada en las cosas” (Ídem, p.19). La fiesta puede ser la belleza y el respiro, a pesar de la muerte.

No en vano, el pensador mexicano Octavio Paz en sus análisis sobre las fiestas populares, defiende que en la América Latina, la pobreza puede medirse por el número y suntuosidad de las fiestas. Para él, los países ricos tienen pocas, ya que no son necesarias, y si existen, son pequeñas aglomeraciones sin la presencia de la masa, del pueblo. “Un país triste con tantas alegres fiestas: sin ellas, estallaríamos”. (Paz, 2004, p. 136) Según el autor, quién festeja quiere sobrepasarse, saltar el muro de la soledad que el resto del año lo incomunica. “Y esa fiesta, cruzada por relámpagos y delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad” (ídem). Veremos más adelante en como la lucha en comunidad y contra el


individualismo y soledad es un principio de las fiestas y luchas populares traducido en diversos ejercicios y poéticas en nuestro laboratorio.

Pensando en tales afirmaciones de vida, la Samba brasileira, constantemente alineada al Carnaval es una de las herramientas de creación poética en nuestro laboratorio, presente en juegos, calentamientos y escenas, preparando las corporalidades de los y las participantes para la fiesta/lucha. Según los pensadores Luiz Antonio Simas y Luiz Rufino, la Samba hace parte de lo que denominan “cultura del síncope”, una cultura que se reinventa constantemente en las grietas del sistema de herencia colonial; una cultura que trata de sobrevivir ocupando espacios vacíos dejados por las máquinas de poder. Como dice Mombaça, las puertas se cerraron para nosotras, y es justamente por ello que somos llevadas a inventar sus fisuras.

La samba es un ritmo binario; está basada en tiempo y contratiempo, en un latido de primer y segundo tambor, de pregunta y respuesta. Por otro lado, al observar el cuerpo que samba, la danza subvierte la simplicidad binaria. No se limita a seguir el juego entre dos tiempos, típico de una composición occidental. El cuerpo que samba no baila al ritmo de los latidos normativos, pero llena el espacio vacío dejado por uno y otro. El cuerpo que samba acompaña al tercer tambor, más alto que los otros dos. Dibuja un ritmo repleto de síncofes y contratiempos, rompiendo la expectativa que crea la armonía entre el tambor de marcación y el de respuesta. Los terceros tambores instauran así la cultura del síncope creando imprevisibilidad, dibujando el vacío, sorprendiendo el canon.

Así que literal y simbólicamente, la Samba es un factor fundamental y constante en nuestras investigaciones en el laboratorio, posibilitando un margen de creación y libertad colectiva, sustentadas e impulsadas por la vitalidad de estos cuerpos que danzan. La samba, además, es una de las principales herramientas de expresiones extracotidianas, causando la liberación de los cuerpos de los y las participantes. Esta danza de matrices africanas, contiene una dimensión pedagógica





contra colonial ya que incluye propuestas de des-domesticación física y de desaprendizaje del canon, afrontando la “catequización y la captura de los mundos, de las subjetividades y da regulación del ser en sus dimensiones sensibles” (Rufino, 2021, p. 21). En el laboratorio, a partir de la Samba, intentamos problematizar la narrativa oficial sobre el mundo y el modo como ella genera violencia sobre los cuerpos y comportamientos. Nuestras prácticas prevén la diferencia y la disidencia, fortaleciendo resistencias al nivelamiento homogeneizador de vidas, resultante de mecanismos de exclusión, dominación y genocidio físico y cosmogónico. La potencia pedagógica de nuestras experimentaciones reside en sus posibilidades de contribuir para la constitución de sujetos y subjetividades autónomas empoderadas del emergente y del margen frente a los “imperativos universalizantes” (Haas, 2017, p.8).

De forma análoga, para Octavio Paz, la fiesta provoca el renacimiento de la vida, la inmersión en la vida pura. Valiéndose del ejemplo del cambio de roles en el que los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos o los pobres de ricos, Paz afirma que en la fiesta se violan reglamentos y tradiciones hegemónicas del comportamiento: el individuo se libera de sí mismo. La sociedad se libera de las normas que se ha impuesto; se burla de sus principios y leyes; se niega a sí misma. Por ello, para el autor, la fiesta es una revuelta.


Además, la práctica de la fiesta como resistencia está inspirada en piezas que sobrevivieron al incendio del Museo Nacional de Río de Janeiro en 2018, precisamente el hecho que dio contorno a la idea de la Política de cenizas aportada por Pimentel (2018). Este museo es uno de los más importantes espacios de memoria disidente del Brasil ya que abarca entre otros elementos, miles de piezas de comunidades indígenas desde antes de la invasión portuguesa. A la espera de la manutención correspondiente que debería ser responsabilidad del entonces gobierno de ultra derecha de Jair Bolsonaro, el museo quemó en llamas bajo un incendio sin precedentes, perdiendo grande parte de su acervo. Entre estos artículos, se

encuentra una amatista (cuarzo violeta) que con el calor del fuego se transformó en citrino (cuarzo amarillo). La piedra calcinada es prueba del crimen del menosprecio gubernamental para con el archivo histórico del país. Ello evidencia que la pieza atravesó por un fuego de al menos 450º C., temperatura mínima necesaria para este tipo de metamorfosis física. La piedra es a la vez testigo de la violencia y testigo de la resistencia. Al mismo tiempo, la piedra es un indicio de que, a pesar de las llamas de los proyectos de incineración de la muerte, las vidas pueden resistir y seguir transformándose a sí mismas y al mundo.

La transformación de la piedra nos inspira a pensar la fiesta como resistencia al desprecio con el pasado, a la devastación naturalizada, al desastre como norma. Si América Latina está marcada por la esclavitud, el genocidio de los pueblos originarios, la tradición del perpetuamento de injusticias estructurales, podemos mirar a la piedra y a la fiesta como una potencia de “producir colectivamente en el arte, en la cultura, a través de la fuerza de la solidaridad, de la capacidad de reinención y de la fuerza del patrimonio inmaterial, que es la riqueza de nuestro pueblo. Horrores y maravillas en abundancia” (Calderoni, 2023, p.10)

En nuestro laboratorio, investigando los principios, dispositivos y poéticas de las fiestas y luchas populares, buscamos que todos tomen la responsabilidad de sostener en escena, el lenguaje y la memoria. Todos tengan la posibilidad de asumirse como seres públicos, dignos de ser recordados, pensantes en su propia condición, afirmando que existen, que están vivos, a pesar de tanto silenciamiento y exterminio. Con la fiesta, seguiremos siendo, seguiremos ahuyentando la muerte; muerte de las memorias prohibidas y de los cuerpos disidentes. Más que cualquier archivo y documento tangible, es la fiesta quien dará alguna corporalidad a lo que se fue como cenizas al viento; es ella quien difundirá las formas de pensar el mundo de los grupos amenazados de muerte: colectivos que hacen vibrar sus propias vidas y sacuden el polvo del desencanto, que también intentan mantener despierta su





existencia inestabilizada por redes de domesticación. Será la fiesta, finalmente, la que luchará contra la insuficiencia de historias, especialmente las producidas en América Latina, en nuestra tierra fúnebre, pero sobre todo festiva.

Cuerpos festivos / cuerpos combativos: dispositivos de juego y composición para la libertad

Partiendo y al mismo tiempo generando toda esta discusión, en nuestro laboratorio, la metodología se fue construyendo colectivamente a lo largo de los encuentros. Hemos podido establecer algunos principios en común entre la lucha y la fiesta y su presencia en el cuerpo en escena y en la poética de la escena. Nos interesaba crear estrategias para subrayar narrativas subalternas y re-posicionarlas nuevamente en el campo de la visión, en la retina de la memoria. Fue necesario investigar las relaciones del poder y su transgresión en festividades populares, creando imágenes, poéticas, formulando preguntas y fomentando debates contra coloniales situados en nuestros cuerpos y territorios del aquí y ahora. Con eso, inventamos juegos, calentamientos, ejercicios de composición, e innumerables maneras de explorar el colectivo en organizaciones corales, como una gran masa que avanza, que acciona festejando o luchando y en la cual se respetan democráticamente las singularidades. Todos los cuerpos pueden festejar, todos los cuerpos pueden luchar. Todos los cuerpos pueden ocupar la escena y crear poéticas afirmando así sus existencias.


Al mismo tiempo, aunque nos interese la fuerza del colectivo, entendemos este coro no como una multitud en unísono, sino polifónico, marcado por puntos de disidencia, de contraste, como es la multifacética América Latina. Por ende, fueran diversas las exploraciones prácticas en que, adentro de la masa, se visibilizaba el disenso y las diferencias de los cuerpos, en confrontación entre individualidades y el

convivio. Tales juegos trabajan la escucha y la negociación de corporalidades, como condición de una creación en comunidad.

Notamos también que la fiesta y la lucha son marcadas por la ritualidad antes, durante y después del evento. En ambos acontecimientos se crean teatralidades: imágenes, y gestos simbólicos producidos en carteles, personajes enmascarados, coreografías, cantos etc. De modo análogo, fueran varias las improvisaciones en las que creamos a partir de complejas yuxtaposiciones de imágenes, de texturas diferentes que se suman y que de alguna manera también se organizan en el mismo espacio. En tales exploraciones, se sumaban elementos de archivo y memoria de los participantes de sus fiestas y guerras (sus objetos afectivos que también vinieron para el juego y para la comunidad del laboratorio); artículos típicos de fiesta (como globos, serpentina, comida, piñata, disfraces) y de lucha popular (como cartulinas destacando ideas en palabras). Todo esto en el diálogo con materiales poéticos y teóricos sobre el tema, mencionados en la primera parte de este texto relacionado a los autores Galeano, Paz, Mombaça, Bispo, Simas y Rufino.

Además, recibimos profesionales invitados que nos alimentaron con sus prácticas y miradas reflexivas hacia los temas trabajados, en conversaciones, debates y talleres. Fue el caso de Tania Castro con ejercicios, poéticas y discusiones sobre la muerte en contextos originarios y latinoamericanos; Leslie Marko con su investigación del teatro como resistencia en tiempos de catástrofe, especialmente en los campos de concentración durante el Holocausto; Vanessa Gomes con su exposición sobre las fiestas populares en lugares vulnerabilizados de Brasil; el grupo de teatro Clowns de Shakespeare con el compartir de su escena popular y contracolonial en la calle, basado en las fiestas y pasacalles brasileras; y Augusto Casafranca, actor del Grupo Cultural Yuyachkani, quien nos brindó, en un taller práctico, las operaciones de *pukllay*, categoría andina de juego, presente en los





festejos tradicionales de las alturas, en especial en la Fiesta de la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cusco.

Este último merece especial destaque ya que nos dio diversas herramientas para nombrar y profundizar lo que ya estábamos investigando. La idea quechua de *pukllay* contiene múltiples posibilidades de transgresión de comportamientos normativos y hegemónicos y de la memoria oficial, a través de agencias lúdicas. Estos principios se relacionan con los actores-danzantes y enmascarados de las festividades andinas, cuyos cuerpos extracotidianos accionan en espacios abiertos, sin delimitaciones entre escenario y platea, apostando al estado del juego y sus potencias de desobediencia. Las acciones marcadas por *pukllay* ironizan patrones canónicos, generando cuerpos expandidos y preparados para el riesgo y lo inesperado en el aquí y ahora también extendido al público; cuerpos que vibran de acuerdo a tradiciones y simbolismos originarios, danzando la memoria de sus antepasados. Por eso, durante el laboratorio intentamos insistir y entrenar el estado permanente de juego, la relación directa con el espectador y con los espacios públicos, el cuerpo irreverente y libre. El entendimiento del juego como factor de alegría y urgencia en la fiesta fue fundamental para nuestros estudios ya que no solamente nos permitió aproximarnos de operaciones específicas de fiestas populares en las calles, sino que abrió caminos hacia las libertades de comportamientos del cuerpo y de los afectos en comunidad.

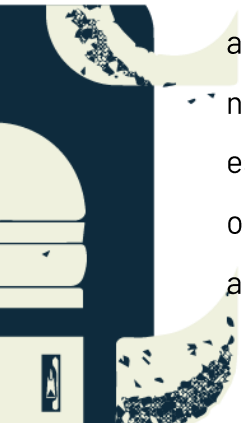
Esto se relaciona con otro principio en común entre fiesta y guerra identificada en nuestro laboratorio: en ambos fenómenos, la policía no es bienvenida, lo que significa que el sistema, el poder, el comportamiento normativo y la obediencia se quedan en la puerta hacia afuera. Lo que sí aparece es una relación del caos y de la autoorganización colectiva. Diferente de la obediencia, se ejercita una escucha para que la masa pueda avanzar, festejar, o luchar. Lo que reina es más bien la irreverencia, anclado en el juego, riesgo, urgencia, imprevisto. Hay un espacio para la

invención. Con eso, fueran varias las experimentaciones prácticas en que jugábamos un coro de cuerpos libres en confrontación a una presencia de represión, o al revés: una masa de policías siendo provocado por un cuerpo desobediente que insinúa la libertad de ser tal cual es, danzando, y muchas veces, sambando.

Al fin de la primera etapa (diciembre de 2023), después de un semestre de trabajo, pudimos abrir al público nuestras experimentaciones en una estructura organizada de estos juegos y dispositivos. Contamos con la participación de la dramaturga Carla Valdivia quién nos acompañó y propuso textos para la improvisación en la muestra, acerca de un cumpleaños que no llegaba a su fiesta porque había sido muerto en una marcha política. Alejándonos de la representación de personajes e historias lineales, preferimos performar la fiesta y guerra invitando el público a participar de distintas maneras: recibiendo las comidas típicas festivas, eligiendo y leyendo textos de Valdivia para conducir el orden de la presentación, y compartir el evento del baile final con músicas y danzas que los invitaban a accionar desde sus corporalidades, libremente, sin el miedo de la norma comportamental.

Ya en la segunda fase (abril-julio de 2024), deseamos salir de la sala de ensayo para estudiar y accionar en el espacio público. En este momento, nos dimos cuenta que en las fiestas populares, los pueblos se transforman, paran sus vidas y toman la calle para que puedan realizar sus fiestas. Al mismo tiempo, como latinoamericanos también nos organizamos y ocupamos los espacios públicos para nos manifestar. Por ello, esta etapa terminó con una nueva muestra, de esta vez a cielo abierto, en el campus de la PUCP en el marco del congreso internacional *Polen- Hacia futuros plurales juntos*, organizado por el Departamento de Antropología. Hemos creado una célula escénica que otra vez combinaba el guion de acciones preestablecidas con el imprevisto de la improvisación. Nuevamente la participación del espectador era un factor fundamental para el desarrollo de la muestra y más ahora cuándo se trataba de una acción fuera de los muros de las salas.





En esta oportunidad, vestidos con ropas formales como saco y corbata, los más de 20 participantes esperaban el público con globos coloridos. Ya de inicio el contraste irónico entre un cuerpo normativo, forjado para servir al sistema de homogeneización, era pintado por los colores festivos. Al largo de la acción, entre danzas y luchas, el coro anunciaba la muerte porvenir con el texto de Galeano sobre la inexistencia de los indios, epígrafe del presente artículo. Sin embargo, por sobre esta amenaza, la alegría y el juego agenciados por el *pukllay* hacían vibrar la vida nuevamente en los cuerpos que ocupaban la escena, y finalmente de los espectadores, también invitados al compartir festivo e irreverente al romper la piñata o al danzar con los y las performers. Con ello, el reclamo era claro: no van nos matar ahora, a pesar de la muerte.

Al pensar el laboratorio, deseábamos inventar diferentes modos de recuperar memorias incineradas por el plan colonial que durante más de 500 años ha tratado de transformar en polvo y borrar del mapa cuerpos y saberes considerados descartables e insignificantes desde el punto de vista de quienes detentan el poder. Este mismo plan instaura formas específicas de habitar el mundo, de relacionarse con el pasado y de construir un futuro en el que gran parte de la población no estaría incluida. Si tales operaciones arraigadas en el colonialismo buscan silenciar las voces, las luchas y fiestas populares pueden intentar escuchar y amplificar su volumen. Si tales mecanismos crematorios se esfuerzan por borrar las huellas de las vidas disidentes, las fiestas y luchas pueden recoger las cenizas; hacer que sus cuerpos aparezcan, bailen y vibren. La fiesta, como desplazamiento de historias canónicas, presenta posibilidades para el aprendizaje de historias disidentes, múltiples, originarias, de los danzantes y sus comunidades. La fiesta es rebeldía a las agendas del olvido; driblean la muerte; confrontan políticas de cenizas que no tienen vergüenza de esconder lo que intentaron olvidar. Para políticas de muerte, poéticas de fiesta.



Persigo a la voz enemiga que me ha dictado la orden de estar triste. A veces, se me da por sentir que la alegría es un delito de alta traición, y que soy culpable del privilegio de seguir vivo y libre. Entonces me hace bien recordar lo que dijo el cacique Huilca, en el Perú, hablando ante las ruinas: "Aquí llegaron. Rompieron hasta las piedras. Querían hacernos desaparecer. Pero no lo han conseguido, porque estamos vivos y eso es lo principal". Y pienso que Huilca tenía razón. Estar vivos: una pequeña victoria. Estar vivos, o sea: capaces de alegría, a pesar de los adioses y los crímenes, para que el destierro sea el testimonio de otro país posible. A la patria, tarea por hacer, no vamos a levantarla con ladrillos de mierda. ¿Serviríamos para algo, a la hora del regreso, si volviéramos rotos? Requiere más coraje la alegría que la pena. A la pena, al fin y al cabo, estamos acostumbrados. (Eduardo Galeano)

Referencias

- Arguedas, J. (2020) *Katatay*. Casa de la Literatura Peruana.
- Franco, F. (2021) *Governar os mortos. Necropolíticas, desaparecimentos, subjetividade*. Ubu.
- Calderoni, V. (2023) *Museu nacional, todas as vozes do fogo*. Cobogó.
- Galeano, E. (2017) *Días y noches de amor y guerra*. Siglo veintiuno.
- Galeano, E. (2010) *Memorias del fuego*. Siglo veintiuno.
- Haas, M. (2017) *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói nóiz aqui traveiz (Brasil)*. Tesis de maestría - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Mombaça, J. (2023) *Não vão nos matar agora*. Cobogó.
- Paz, O. (2004) *El laberinto de la soledad*. Cátedra.
- Pimentel, L. P. (2020). Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação. *Sala Preta* v.20, n.1, p.101-122.

Pimentel, L. P. (2018). Um dia todos nós seremos arquivo. 2018. Disponible en:

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=878635262333485&id=100005610580913

Simas, L. A. (2019) *O corpo encantado das ruas*. Civilização Brasileira.

Simas, L. A y Rufino L. (2019). *Flecha no tempo*. Mórula.

Rufino, L. (2021) *Vence-demanda. Educação e descolonização*. Mórula.



El cuerpo prostituido en la dramaturgia dominicana: del cuerpo cosificado y escindido al cuerpo que se habla

Ingrid Luciano Sánchez

El año pasado publiqué el libro *«Prostitutas»: una ventana a la dramaturgia dominicana* (Luciano, 2023), sobre la representación de los personajes de «prostituta» en 28 textos dramáticos dominicanos. Basándome en dicho estudio, en la presente ponencia reflexionaré sobre el cuerpo prostituido en los textos, partiendo de la observación de una tendencia en las obras a la escisión entre cuerpo prostituido y subjetividad. Dicha escisión, sin embargo, cumple distintas funciones, de las cuales abordaré tres: la crítica a la concepción del cuerpo prostituido como mercancía; la representación de una subjetividad rica más allá del cuerpo prostituido y la posibilidad de la denuncia social desde dicho cuerpo y subjetividad. Antes de pasar a estas representaciones, introduzco brevemente los debates feministas sobre la institución de la prostitución, que nos proporcionan cuestionamientos enriquecedores en torno al cuerpo prostituido.

Debate Escindido en Torno al Cuerpo Prostituido

La prostitución es un fenómeno muy controvertido dentro de las teorías y movimientos feministas y se puede presentar de manera simplificada como un debate entre regulacionistas, por un lado, y abolicionistas, por el otro. Las primeras plantean que la prostitución debe ser reconocida como un trabajo, si bien no ideal, tan válido como otros dentro del capitalismo; que lo que oprime a las mujeres no es el trabajo sexual como tal, sino los estigmas sociales alrededor de este y los abusos que se cometen desde el Estado contra las trabajadoras sexuales. Por lo tanto, proponen su regulación, para proteger los derechos de quienes se dedican a esto. Las segundas, por el contrario, consideran que la prostitución no debe ser comprendida



como un trabajo, sino como una forma de violencia contra las mujeres y, específicamente, una forma de esclavitud sexual. Proponen como horizonte estratégico la abolición de la prostitución, como en su momento se abolió la esclavitud y consideran que no existe la posibilidad de una prostitución sana y que su regulación solo dejaría en situación de mayor vulnerabilidad a las personas que se dedican a ello porque no tienen ninguna otra opción dentro de la sociedad o a quienes son directamente víctimas de la trata. Tienen en común con las regulacionistas que también cuestionan los estigmas sociales y abusos contra las mujeres en situación de prostitución, pues consideran que una sociedad y un Estado que lleva a las mujeres a la prostitución no tiene derecho de violentarlas ni de juzgarlas.

Uno de los aspectos que forma parte de estos debates es la pregunta de qué es lo que se ofrece en el contrato de la prostitución: ¿un cuerpo, una persona, un servicio sexual? Y esto, a su vez, conlleva otra pregunta: ¿es posible separar el ser de la persona de su cuerpo o el servicio que ofrece en este caso? Para Carole Pateman (1999), el ser de la persona está involucrado en la prostitución y plantea que es una ilusión la idea de un contrato libre por servicios prestados entre cliente y «prostituta». Más bien, asevera, se trata de un contrato sexual -previo al contrato social rousseauiano- entre los hombres heterosexuales de la sociedad patriarcal, de distribuirse entre ellos los cuerpos de las mujeres, por vía del matrimonio y la prostitución. La mujer en situación de prostitución no es entonces, un sujeto del contrato, sino un mero objeto. Por su parte, la regulacionista Gail Pheterson (1996) cuestiona este como uno de los estigmas en torno a la prostitución: la idea de que «prostituta» no es algo que la persona hace, sino algo que la persona es y que esta estigmatización es lo que vulnera sus derechos. Lo compara con cómo son percibidos los clientes, quienes son considerados como personas por fuera del hecho de utilizar los servicios de las trabajadoras sexuales y no son estigmatizados por ello. Por otro lado, las reflexiones de autores como Karl Marx (2013) y Walter Benjamin (1999) se dirigen hacia la cosificación que caracteriza las relaciones dentro del

capitalismo, donde la «prostituta» en tanto cuerpo mercantilizado, vendría siendo un epítome del trabajo explotado y de lo que ocurre con todos los vínculos dentro de este sistema económico cuyo fin último es el lucro.

Considero que estas miradas contrastantes sobre el cuerpo prostituido como separado o no del ser de la persona, como objeto o sujeto de un contrato, o como mercancía brindan luz y, a la vez, se pueden enriquecer con algunas perspectivas que se vislumbran en la construcción de algunos personajes de la dramaturgia dominicana. A continuación, algunos ejemplos.

«La Mejor Mercancía pa' Vendé son las Mujeres»: la Mirada de Proxenetes y Tratantes

La construcción de los personajes de «prostitutas» en la dramaturgia dominicana se hace tanto a través de sus interacciones directas, como a través de la forma en la que otros se refieren a ellas. Uno de los hallazgos al estudiar las piezas dramáticas que conforman el corpus del estudio, ha sido ver que la representación de los personajes de «prostitutas» muchas veces no solo habla de ellas, sino del resto de las mujeres también. Ese es el caso en los dos ejemplos que traigo a colación a continuación, en los cuales proxenetes y tratantes se refieren no solo a las «prostitutas» como mercancías, sino a cualquier cuerpo de mujer como potencialmente vendible: lo plantea El Figurín en *Bolo francisco* de Reynaldo Disla (2004), pieza que ganó Premio Casa de las Américas en 1985, y Boca Chula en *Retorno* de Kenia Liranzo (2007). Tanto Disla como Liranzo deciden poner en boca de estos personajes la concepción que buscan criticar del cuerpo de la mujer como mercancía.

Así describe la cuestión El Figurín al protagonista de la obra, Bolo Francisco:

FIGURÍN: (Varias mujeres lo abrazan) Llegan aquí, así, con los ojos abiertos... con miedo, mira esta... (Señala a una. Cruza las piernas) «No, no, yo no hago eso». (Se caracteriza a sí mismo) Todas hacen eso, y sin ganar dinero, aquí empiezas, te llevo a Venezuela y luego soy yo quien anda detrás de ti buscando dinero... (Cruza las piernas) «No». Y ahora. (Abre las piernas grotescamente) «¡Cuando volvamos a Venezuela, necesito vestidos nuevos!» Así son, Bolo Francisco. (Disla, 2004, pp. 51-52)

Para El Figurín, quien se dedica al negocio de la trata con fines de explotación sexual dentro y fuera del país, todas las mujeres son potencialmente vendibles, a penas con un poco de convencimiento. Se refuerza el estereotipo de la mujer frívola, que abre las piernas por tener lujos como vestidos nuevos. El miedo que él identifica en las muchachas al iniciarse en el negocio, lo concibe como una farsa, una máscara, puesto que su yo verdadero está en la prostitución. Por tanto, todas las mujeres son «prostitutas», para El Figurín. Es similar el caso de Boca Chula, quien además aborda las ventajas lucrativas de las mujeres, frente a otras mercancías.

BOCA CHULA: Hombre, todo el mundo sabe que la mejor mercancía pa' vendé son las mujeres. (...) Las armas no; ni las drogas, ni las esmeraldas. Todo eso es una sola venta y ya, ise cerró el negocio! A las mujeres tú las vendes y las vendes y las vendes y las vuelves a vender hasta que aguanten, hasta que se pongan viejas o se enfermen...(...) Ahora bien, tienes que estar consciente de que este es un negocio en el que si tú no eres duro, te jodes. Tú no puedes hacer viajes a muchachas para venderlas y dejarte ablandar por cada historia, no. Si es así entonces este negocio no es para ti. (Liranzo, 2007 p. 12)

En el caso de Boca Chula, pareciera reconocer la realidad de un yo, de unas historias más allá de ese cuerpo-mercancía. En este caso, el mensaje para su

interlocutor es que debe endurecerse para no empatizar. Reconoce que, para lograr hacer su trabajo, tiene que cosificar a esas personas.

Un elemento común de mucho interés es que la honestidad con la que hablan los personajes tiene que ver con que dialogan entre hombres. Esto muestra el pacto patriarcal del que habla Carole Pateman (1999), al conceptualizar el contrato sexual. Estos hombres se consideran dueños de los cuerpos de las mujeres y son quienes, efectivamente, se encargan de distribuir en el mercado dichos cuerpos para tenerlos disponibles para otros hombres de diversas clases sociales.


«Por dentro no tengo precio»: la subjetividad escindida del cuerpo prostituido

Un imaginario recurrente en las obras es que los personajes de «prostitutas» construyen una subjetividad separada de su cuerpo mercantilizado. Es una de las formas en que algunos dramaturgos y dramaturgas reivindican la dignidad de estos personajes. Esto se ve claramente en Tere de *Retorno* de Kenia Liranzo (2007), quien cuenta su historia en retrospectiva cuando regresa como deportada.

TERE: Me dije: Tere si del cielo te caen limoné, entonces hazte una limonada, como decía mi abuela, y decidí ser el mejor cuero del sitio, no porque tuviera talento pa' eso, no, e' que no había más para dónde coger. (Liranzo, 2007, p. 8)

Tere asume el cuerpo-máscara de «prostituta» para sobrevivir a su cotidianidad, además, porque como cuenta en otro pasaje del monólogo, a las que se rebelan, las disciplinan con agresiones físicas. Pero ella pone su mejor rostro y, si lo que toca es ser «el mejor cuero del sitio», pues eso hace, ya que, a pesar de que no tenga el «talento», queriendo decir que no es algo innato, ella puede ejercerlo precisamente como un papel. El cuerpo prostituido se torna máscara para cuidar su propia subjetividad, que queda solo en su fuero interno, hasta que decide romper con





la máscara y logra escapar de sus secuestradores, reivindicándose plenamente como persona: «¡Pero yo no soy ninguna mercancía, coño! (*grita*) Yo no estoy más a la venta». (*Idem*, p. 12)

Sin embargo, también hay casos en los que la separación subjetividad y cuerpo prostituido se torna trágica, por la imposibilidad de algunos de los personajes de conciliar su autoconcepto, sueños, anhelos y expectativas con la rutina cotidiana de la calle o el burdel. Es lo que le pasa a Noemí, personaje del primer monólogo de la historia del teatro dominicano, que data de 1957: *El último instante* de Franklin Domínguez (2004).

Noemí: (Natural, como si cariñosamente hablara con su hijo) Tomasito, ¿qué pensarás al saber que esta es tu madre? ¿Me verás como a una madre?(...) Soy tu madre, Tomasito. ¿No me reconoces? (...) ¡No! ¡No digas eso! No soy una cortesana. No soy una ramera (...) No quería pegarte, Tomasito. ¡No quería...! (...) ¿Es que para ti parezco una «prostituta»? ¿No soy para ti algo inmaculado? ¿No parezco para ti una madre? Soy tu madre, Tomasito. Soy tu madre. (Llora... transformada por completo, ahora aparece hablar confidencialmente con Leoncio). Leoncio, voy a pedirte un favor. Voy a suplicarte... No permitas que Tomasito venga a verme. No quiero que Tomasito me vea nunca. No quiero que me vea así... así. (Disla, 2004, p. 189)

Noemí recrea un encuentro imaginario con su hijo Tomasito, a quien tuvo que abandonar siendo muy pequeño, pero no soporta la idea de que él la rechace por su ocupación y opta porque él no la vea. Más adelante en el monólogo, llaman a la puerta y esta es su respuesta:

NOEMÍ: ¿Quién llama? Noemí no vive aquí. Noemí se ha ido. Noemí murió hace mucho. (...) Ya Noemí no existe. Para ti no habrá existido sino la Noemí de tu infancia perdida. (Idem, pp. 194-195)

En la historia de Noemí, el cuerpo prostituido se vuelve autónomo: es una máscara que se traga a su subjetividad, hasta el punto de ella declararse muerta. Décadas más tarde, en *Mansión Herminia*, César Sánchez Beras (2018) mostraría al personaje de Herminia, quien también declara muerto a su antiguo yo, desde el momento en que asume la ocupación de «prostituta»:

HERMINIA: Ahora me llamo Karen, para servirle al señor. Herminia ya no existe. Ella murió desde el momento en que lo dejó todo y se montó en una guagua para venir a trabajar a la capital. (Sánchez, 2018, p. 66)

Pero ella tiene esperanza de poder recuperar su subjetividad, pues devela su propósito de cambiarse el nombre y es resguardar su reputación:

CORONEL: ¿A quién le estás huyendo, muchacha?

HERMINIA A nada ni a nadie, señor. Pero algún día saldré de este valle de lágrimas. No hay mal que dure cien años. Y cuando eso pase, quiero tener mi nombre limpio. (Idem, p. 66)


Pero El Coronel no se conforma con la máscara, quiere poseerla completa:

CORONEL Quiero que tú seas mía en cuerpo y alma.

HERMINIA Será el cuerpo, coronel, las tetas, la boca... porque el alma ni a mí me pertenece. (Idem, p. 68)

(...)





CORONEL: A partir de hoy, ya tú no eres Karen, ni Herminia, ni nadie. Tú eres una cosa. Una cosa mía, como mi caballo, como mi pistola, como mi cepillo de dientes.

HERMINIA: (...)Por dentro no tengo precio, coronel. Por dentro solo me toca quien yo quiera. (Idem, p. 69)

A este diálogo le sigue un forcejeo en el que se involucra otro cliente de Herminia, El Poeta, quien la salva de la situación, pero provocando que ella tenga que huir del lugar. Herminia había planteado antes que El Poeta le cae bien, a pesar de las sospechas que levanta en la regenta del lugar, porque le trae libros y no le pide sexo. Es precisamente al Poeta a quien Herminia quiere darle todo su ser, mientras que establece la separación entre ese ser suyo, real, su yo y las partes del cuerpo que le entrega al Coronel y los demás clientes. Esto también resuena con una frase que repite un personaje de la obra *Cero* de Waddys Jáquez (2009), llamada *La Bolero*, quien va contando sus andanzas nocturnas en su ocupación de «prostituta» y repite «pero la boca no». En un mecanismo de desdoblamiento actriz/personaje, así lo plantea la actriz:

LA ACTRIZ: La Bolero es un poema ambulante recostado entre los tarantines de mil calles mudas por el paso de la noche.(...) Infiel por instinto, pasional y mundanal, ivulgar! desde el cuello hasta el metatarso, ipero la boca no!, la boca es para el que ama su alma. (Jáquez, 2009, pp. 58-59).

En el caso de *La Bolero*, no toda parte de su cuerpo es mercancía. Hay una parte que no es cosa, que es íntegra, digna e inviolable: su boca. Por tanto, más allá de un dualismo cuerpo-alma, establece una conexión entre ambos, aunque mantenga partes de su materialidad alienada de su yo interior.

En cierta forma se podría leer la escisión persona-cosa o alma-cuerpo en estos personajes como una reivindicación de la separación entre la ocupación y el ser. Es precisamente el planteo de Gail Pheterson (1996), cuando critica el término «prostituta» por tratarse más de una etiqueta o un estigma que de una ocupación y defiende la posibilidad de que haya quienes ejerzan el trabajo sexual y puedan, a la vez, ser libremente ellas mismas sin que lo que hacen las ate a una identidad personal fija e impuesta.

«Déjame hablar a mí»: el cuerpo que se habla

Más allá de reivindicar su subjetividad en la intimidad, también hay personajes de «prostitutas» en las obras que toman la palabra públicamente para defenderse. Son personajes a través de los cuales los autores también muestran su propia voz, cuestionando la hipocresía de la sociedad. De esto presento tan solo dos ejemplos: uno de 1977, que es la Ñoña de *Cuentos del callejón de la Yaya* de Jaime Lucero (1977) y otro de 2017, que es Ofelia de *Ofelia la puta* de José Luis Fersola (2017).

ÑOÑA: Oigan bien, señores: quien les habla ahora no es la ñoña; el cuerpo; les habla Antonia del Pilar Sotomonte, estudiante que fui del sexto nivel de derecho, secuestrada de la Puerta de la Universidad y llevada a un burdel (Lucero, 1977, p. 9)

En un mecanismo similar al de Herminia y Noemí, quienes separan sus identidades como «prostitutas» de sus identidades personales, la Ñoña lo hace para decir sus dos nombres y su apellido en voz alta y contar cómo entró al universo de la prostitución por la fuerza, frente a toda la comunidad de la Yaya que la pretende juzgar y estigmatizar. Pero no conforme con contar su propia historia, la Ñoña ya antes había hecho crítica social de la realidad de marginación social que vive toda esa comunidad.



ÑOÑA: (...) Déjame hablar a mí, Guelo, escúcheme, señora: Yo soy una puta y Guelo es un tíguere, un chulo, pero ni él ni yo hemos elegido nuestros destinos, como no han elegido ustedes el vivir hacinados en este patio inmundo, ni ser víctimas de la marginalidad social del Sistema que vivimos. (Idem, p. 8)




La Ñoña se ubica como una oprimida más, como parte de la clase trabajadora, como lo son también todos los que viven en ese callejón (Marx, 2013). Revela que su cuerpo prostituido es solo una de las máscaras de la marginalidad, desigualdad e injusticia de las que sus interlocutores y ella son víctimas por igual. Es una forma de hacerles saber que no tienen autoridad para juzgarla y que bien harían en mirar y resolver sus propios problemas.

Décadas después es creado el personaje de Ofelia, una «prostituta» de la calle, quien busca un cliente para lograr comprar los medicamentos de su hija enferma. En un rompimiento de la cuarta pared, Ofelia se refiere directamente al público teatral. A continuación, interpela a una espectadora en particular:

OFELIA: Si quiere te lo mamo por 500... (Mirando a una señora) No se sienta humillada señora, ¿usted cree que ofende menos que lo haga a que lo grite? Despierte de su mundo de burbuja y dese un paseito por la cruda realidad, soy la otra cara de la moneda. (Fersola, 2017, p. 6)

Al igual que la Ñoña, Ofelia decide no esconderse ni avergonzarse. Sin embargo, mientras la Ñoña habla con sus iguales en términos de clase social, Ofelia habla con alguien a quien coloca en el lugar del privilegio. Nombrarse como «la otra cara de la moneda» implica varias cosas: que todo privilegio trae consigo la privación de dichos privilegios (Marx, 2013), pero también que la familia burguesa y la prostitución son apenas dos caras del sistema patriarcal (Pateman, 1999). No solo con su presencia y cuerpo, sino con el ofrecimiento de sus servicios en voz alta, Ofelia se habla a sí misma e interpela a la sociedad hipócrita y su moralismo burgués.

Al final de la obra, Ofelia vuelve a interpelar al público y a enrostrarles su hipocresía, ahora de manera colectiva. El autor siempre pone en evidencia que están en un teatro y critica dicha institución como un lugar de apariencia y frivolidad burguesa, cuestionando incluso el hecho de contar la historia de Ofelia en una sala teatral.



OFELIA: Para qué les cuento todo esto, si los corazones están sordos, la desgracia no tocó sus puertas lo hizo en puerta ajena, pobre de la rabia que intentó despertar el drama, la muy ingenua no saldrá de la sala; como el programa de mano el monólogo irá a parar al bote de basura, la obra seguirá siendo el garabato de un dramaturgo, la rabia de un director, el sudor de los actores, otra función más para gente triste, confundida, llena de miedo. Saquen sus celulares pónganlo en cámara en este momento pasará cerca de sus asientos la madre de una niña indefensa su único pecado es ser la hija de una mujer «prostituta» que fue engendrada en el vientre de otra «prostituta», ¿tiene la película? Corran a casa, exhiban el dolor ajeno díganle a todos que nosotras las «prostitutas» sabemos amamantar, sabemos criar y sabemos cuidar, díganle también que podemos amar... (Saliendo del escenario)(Idem, p. 9).

Ofelia está consciente de que su historia, su cuerpo ahora será reproducido en celulares y perderá todo sentido. En su caso, el yo escindido no está entre su cuerpo y su alma, sino entre la imagen que de ella tiene la sociedad y quien ella es en verdad. Ofelia no se avergüenza de su ocupación. Se avergüenza de no poder conseguir unos pesos para los medicamentos de su hija. A diferencia de Noemí, no separa su rol de madre de su rol de «prostituta», sino que están interconectados. Prostituirse es algo que hace para poder sobrevivir. Por tanto, ese cierre de la obra busca romper con los estereotipos y estigmatizaciones que sobre su persona rondan solo por su ocupación. Pero ella sabe que es inútil, como lo ha dicho, porque no cree en la capacidad honesta de empatía de su público burgués.

Breves Conclusiones

Hemos visto tres formas en las que se representa el cuerpo prostituido en la dramaturgia dominicana, con algunos ejemplos concretos de los textos: como mercancía, desde el punto de vista de proxenetas y tratantes; como una realidad escindida de su verdadera subjetividad interior; como un lugar de enunciación y denuncia social pública. En sus diversas representaciones, se puede ver cómo hay un interés e inquietud desde la dramaturgia dominicana de cuestionar estigmas y estereotipos sobre las «prostitutas», donde el cuerpo prostituido se convierte en una lupa para mostrar en grande las desigualdades y marginaciones sociales más amplias que existen en nuestra sociedad. Mientras a nivel general, la prostitución se mantiene como un tema tabú, nuestra literatura dramática lo ha abordado ampliamente y, aunque no está exenta de ciertos prejuicios, está a la vanguardia en el cuestionamiento de los moralismos e hipocresías sociales al respecto y se coloca como un corpus de interés para aportar a la profundización de los debates teóricos sobre el tema, desde el arte.

Referencias

- Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*. Harvard University Press.
- Disla, R. (2004). Bolo Francisco. En H. L. Quackenbush, *Antología del teatro dominicano contemporáneo* (págs. 11-92). Editorial La Trinitaria.
- Domínguez, F. (2004). El último instante. En H. L. Quackenbush, *Antología del teatro dominicano contemporáneo* (págs. 175-195). Editorial La Trinitaria.
- Fersola, J. L. (2017). *Ofelia la puta*. Santo Domingo: Libreto inédito.
- Jáquez, W. (2009). *Cero*. *Revista Conjunto 151/152*, Recuperado de: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/151/jaquez.pdf>.
- Liranzo, K. (2007). *Retorno*. Libreto inédito.
- Lucero, J. (1977). *Cuentos del callejón de la Yaya*. Libreto inédito.

- Luciano, I. (2023). «Prostitutas»: una ventana a la dramaturgia dominicana. Editorial Universitaria Bonó
- Marx, K. (2013). *Manuscritos de economía y filosofía*. Editorial Yulca.
- Pateman, C. (1999). What's Wrong with Prostitution? . *Women's Studies Quarterly*, 27 (1/2), 53-64.
- Pheterson, G. (1996). *The Prostitution Prism*. Amsterdam University.
- Sánchez Beras, C. (2018). *Dos piezas trágicas*. Editora Nacional.

Elementos del Verfremdungseffekt Brechtiano y el teatro liminal en la poética contemporánea

Laura Cristina Marin¹

Resumen

Este ensayo busca explorar la historicidad y la concepción de teatro del autor de la poética "Y descendió a los Infiernos", se centra en comprender la presencia de la propuesta brechtiana, en particular el efecto de extrañamiento (verfremdungseffekt), y busca identificar similitudes con el teatro liminal tradicional "La pasión de Cristo". A través de este análisis se pretende profundizar en la comprensión de la teatralidad y la producción artística contemporánea.

Palabras clave: teatro brechtiano, efecto extrañamiento, teatro liminal

Abstract

This article seeks to explore the historicity and conception of theater by the author of the poetic "And he descended into Hell." It focuses on understanding the presence of the Brechtian proposal, in particular the effect of estrangement (verfremdungseffekt), and seeks to identify similarities with the traditional liminal theater, such as "The Passion of the Christ." Through the analysis of these theatrical influences and their impact on the author's work, the aim is to deepen the understanding of theatricality and contemporary artistic production.

Keywords: brechtian theater, estrangement effect, liminal theater.

¹ Licenciada en Trabajo Social por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Asunción (FACSO-UNA). Actriz, egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático- Instituto Municipal de Arte.





Introducción

El presente ensayo es un análisis de la poética de Moncho Azuaga y Rolando Rasmussen “Y descendió a los infiernos” (año 2015) visibilizando elementos del Verfremdungseffekt brechtiano y el Teatro liminal “La Pasión de Cristo”. Se denomina poética al estudio del acontecimiento teatral, a partir del examen de complejidad ontológica de la poesis teatral en su dimensión productiva receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. (Dubatti, 2009, p. 6). Mediante el uso de herramientas del teatro comparado, se busca explorar la historicidad, y la concepción de teatro del autor de la poética “Y descendió a los Infiernos” entendiendo la presencia de la propuesta brechtiana, en particular el efecto de extrañamiento (verfremdungseffekt), buscando también encontrar similitudes con el teatro liminal tradicional “La pasión de Cristo”. El Teatro comparado es una disciplina de investigación diseñada para los estudios de Teatro Universal, que se apropia de la teoría y metodología de la Literatura Comparada para analizar fenómenos teatrales desde una perspectiva internacional o supranacional. La nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros, fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. (Dubatti, 2018, p. 4).

El acontecimiento, la poética “Y descendió a los infiernos”

La puesta fue realizada en las fechas, 2 y 3 de febrero del año 2015, rememorando la caída de la dictadura estronista. El guión está basado en el libro Celda 12 del mismo autor, incluye a personajes de la Divina Comedia de Dante Alighieri, la obra itinerante inicia con la muerte del dictador, su funeral y el recorrido con un coche fúnebre, sus allegados bajan el féretro y cruzan la línea terrenal trasladándose al más allá, “el infierno”, montado en el Parque Carlos Antonio López, (ex Cementerio Mangrullo, ubicado en el barrio Sajonia de la ciudad de Asunción), el

féretro cargado por allegados es acompañado por los penitentes, sus detractores y seguidores, gimiendo y gritando consignas en favor y en contra del dictador, al entrar al infierno se encuentran personajes de la Divina Comedia como el Can Cerbero y Caronte, (el perro del infierno, representado por dos mujeres), el féretro recorre los círculos donde se hallan personajes espectrales, como el recuerdo de sus acciones durante su paso por la vida; escenas de torturas, violaciones de derechos humanos, persecuciones a las ligas agrarias cristianas. "Las Ligas agrarias cristianas son organizaciones campesinas de Paraguay que atrajeron la enemistad del régimen de Stroessner, el cual, en la segunda mitad del 1970, terminó brutalmente con la experiencia a fuerza de confiscaciones, expulsiones, apresamientos, torturas y asesinatos" (Duran). Los atropellos, encarcelamientos y muertes, excavaciones y búsqueda de desaparecidos, mención a los de la guerrilla armada paraguaya 14 de mayo (1959-1961), torturados, perseguidos, y los personajes que disfrutaban de la buena vida, seguidores del régimen. El féretro del dictador es recibido por unos cantores, coreando "odia a Dios, odia a Dios, que viva la muerte, que viva Satanás, a la hora de la muerte por los siglos de los siglos Amén", inesperadamente el dictador destrona a Satanás, y asume nuevamente el trono del infierno. La obra finaliza con frases de esperanza sobre una sociedad más justa y fraterna "Se va acabar la dictadura del caviar" refiriéndose a la hegemonía del mercado, el sistema neoliberal, y terminando a elegir a los espectadores, "elegid mortales tiranía o libertad. Los diablos de la legión de Satanás representan a los cercanos aduladores privilegiados del régimen, torturadores, barones de Itaipú, entre otros. Este grupo de personas encarnan a la clase gobernante y a los funcionarios, "convertidos en simples ruedecillas de la maquinaria administrativa, deshumanizados e irreflexivos, quienes no sienten culpa por sus actos, esencial en los gobiernos totalitarios y propio de toda naturaleza burocrática, lo que se denomina el mal banal (Arendt, 1963, p.172). La masa que sigue al féretro, testigo silencioso de las torturas y violaciones de derechos humanos, y de su propia opresión, se polarizan en admiradores y detractores del dictador, la escena en que el dictador derroca a Satanás y toma el poder del infierno que representa al



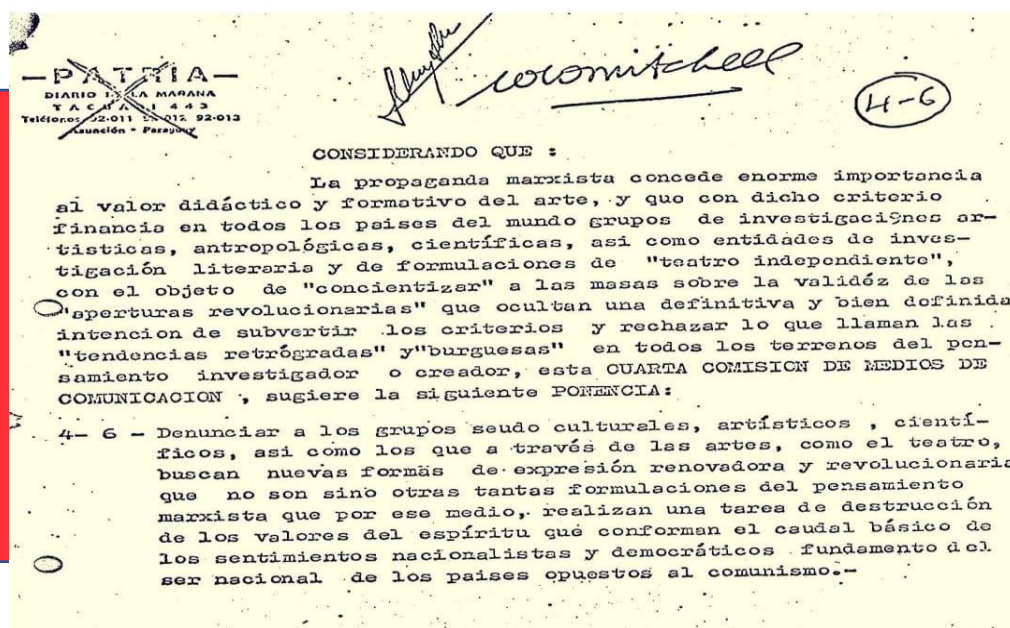
Paraguay, constituye una metáfora de un estado de sitio permanente. La poética recrea la subjetividad de los sufrientes, los que padecen las desigualdades reinantes y la continuidad de la opresión del régimen. Más abajo se expone parte del texto de la obra.

Escena de los desaparecidos. (Fragmento del texto de "Y descendió a los infiernos").

*En el ojo de la calavera amanece una flor
A la abeja una flor le roba su color y su dulzura
Y lleva el viento, calavera ojo y flor
Y no multiplica en aquella tierra
Ni color, ni dulzura, ni siquiera flor
La abeja sin memoria, trajo calavera, ojo, flor,
Dolor, tristeza y tortura
Calavera del Dictador.
He aquí en mi mano el cráneo del camarada ajusticiado,
estas cuencas vacías de un héroe paraguayo, tenía los ojos pardos,
la sonrisa y la alegría, era alto, valiente, esbelto, combatiente,
Guerrillero del 14 de mayo, este cráneo, a balazos perforado
Contenía la patria, que todavía soñamos
Patria la suya y la nuestra, por la que murió peleando,
Guerrillero del 14 de mayo.
(Azuaga, año 2015)*

Historicidad- Concepción de teatro o visión de mundo del autor de la poética "Y Descendió a los Infiernos".

Al reflexionar sobre la concepción de teatro del autor, la memoria nos remonta a la historia del Teatro Independiente Paraguayo, y la persecución a los artistas por parte del régimen, cuyos registros se hallan en el Museo de la Justicia – Archivos del Terror (documentos redactados principalmente durante la dictadura de Alfredo Stroessner 1954-1989, vinculados a la represión policial y a los mecanismos de persecución política, Azuaga proviene de grupos del teatro independiente paraguayo.



Documento del Archivo del Terror (documentos redactados durante la dictadura de Alfredo Stroessner 1954-1989, referentes a la Operación Cóndor).

Refiriéndose a la poética abstracta del teatro marxista Dubatti dice;

La concepción de mundo responde a la visión marxista del mundo, el materialismo histórico-dialéctico. "El verdadero basamento de la vida humana, y por lo tanto de la historia, está en la actividad práctica de los hombres. No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia". En este punto se refiere a la construcción de la conciencia, o el pensamiento,





acorde a las condiciones materiales de la existencia. La dialéctica entre el hombre y su mundo y entre el hombre y la naturaleza representa una transformación continua. La dialéctica es la marcha de la historia misma, cuya entraña o fuerza motriz la constituyen las contradicciones, porque en cada momento histórico los contrastes y oposiciones que le son propios obran como factores impulsores del desarrollo (véase Marx, prefacio de Crítica de la Economía Política, 1857)(Dubatti, 2012, p. 3).

Retomando el análisis sobre la concepción de teatro del autor Moncho Azuaga, quien al reflexionar sobre la obra, menciona “Queremos desarrollar un teatro que ocupe los espacios públicos, ayudar a reflexionar críticamente, soñar y proyectar un Paraguay diferente, que la pobreza no sea una agresión permanente, a la humanidad, a la dignidad de las personas” (RTV Multimedia 2015, 2 de febrero), refiriéndose a la conformación del elenco señala; “aunque tenemos actores de teatro, la obra está diseñada para que pudiera participar cualquier persona” (RTV Multimedia 2015, 2 de febrero).

Resulta claro que en su praxis artística, el autor promueve la reflexión crítica sobre la realidad a través del teatro, buscando la transformación social, basada en la concepción marxista de la historia.

Dubatti, al referirse a los procedimientos del teatro marxista distingue dos grandes variantes para el modelo abstracto: el realismo socialista y el realismo crítico dialéctico. El realismo socialista que responde al melodrama social del siglo XIX, estructura del drama moderno pero sujeta su raíz en el melodrama social del siglo XIX, el esquema de sus personajes responde a una entelequia, se distinguen claramente el personaje positivo (hipóstasis del bien político) y el personaje negativo (hipóstasis del mal político) en nítido maniqueísmo. Recuerda en este sentido, la oposición ingenua, no evolutiva del melodrama.

Los antecedentes del realismo socialista pueden hallarse en obras de Máximo Gorki como *Los pequeños burgueses* (1902) o de Gerhart Hauptmann como *Los tejedores* (1891-1892). A diferencia del realismo socialista, el realismo crítico dialéctico, trabaja con la versión crítica del drama moderno, trabaja dialécticamente con la inclusión del bien y del mal en el mismo personaje, que a través del conflicto interno y social logra superar esa lucha entre tesis/ antítesis para llegar a una síntesis. En el realismo crítico dialéctico brechtiano, el espectador debe seguir ejerciendo la ilusión de contigüidad; transformar la sociedad desde una acción micropolítica. (Dubatti, 2012, p. 4).

En cuanto a los elementos de la dramaturgia de la obra “Y descendió a los Infiernos”, se distinguen a personajes negativos y positivos, personas detractoras y admiradoras del Dictador, en este aspecto se ajusta al realismo socialista, ubicado en el ámbito de lo macropolítico.

Apropiación de la producción de Bertolt Brecht, y el *Verfremdungseffekt*:

Cabezas define el Verfremdungseffekt, citando a Pavis y Bertolt Brecht; Efecto que tiene como objetivo el quiebre de la identificación del espectador con la obra teatral. Patrice Pavis, en su diccionario, realiza una importante aclaración sobre el Verfremdungseffekt, incorrectamente traducido como distanciamiento, efecto de extrañamiento sería mucho más correcto. (Pavis, 2005, p.140), como se citó en (Cabezas, 2016, p. 21).

En este análisis se toma la corrección de Pavis para hacer la referencia al efecto creado por Brecht al que llamaremos extrañamiento.

Brecht (2004) describe en su libro “Escritos Sobre Teatro” que extrañar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad. Señala que busca dividir a la audiencia, en lugar de unificarla como



promovía la identificación aristotélica, en la cual el público se convierte en masa al reaccionar emotivamente ante los sucesos que afectan y mueven al héroe. El volver extraño un objeto conocido, implica una nueva relación, volverlo ajeno primero y luego volver a conocerlo en mayor dimensión, con mayor profundidad. (Cabezas, 2016, p. 23).

Si bien se distinguen elementos dramáticos que ubican la obra en el plano macropolítico, ajustándose al realismo socialista, se puede agregar dos aspectos Brechtianos, con elementos del *Verfremdungseffekt*; por un lado el vestuario expresionista y visualización escenográfica de Rolando Rasmussen, la puesta en escena, los estilos de actuación, la ocupación del espacio público, la Guarania de José Asunción Flores, y por otro lado, el teatro liminal, la Pasión de Cristo.

Es importante puntualizar los efectos de extrañamiento mencionados más arriba: El maestro Rolando Rasmussen (ex bailarín y vestuarista de la Ópera de Berlín), con la misma fuerza que expresa el texto y la palabra en la dramaturgia de Azuaga, el maestro irrumpe con su estética expresionista, con vestuarios, maquillajes y elementos escenográficos, cristaliza así la puesta, aportando el tinte de horror, que rompen con el realismo, expresando la subjetividad colectiva atemorizada, aquietada y silenciada, afectando al espectador viviendo como en sueños el horror del infierno como una metáfora que expresa la cotidianeidad. "No pude ver algo así ni siquiera en Berlín, estoy aprendiendo con ustedes" mencionó el maestro, fallecido recientemente, en pandemia, año 2021).

La puesta en escena y los estilos de actuación no naturalista y esperpénticas, rompen con los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provoca el asombro y la curiosidad del espectador, lo que constituye el extrañamiento o *Verfremdungseffekt*.

La ocupación del espacio público, la realización de la obra en el Parque Carlos Antonio López, ubicado en el barrio Sajonia de la ciudad de Asunción ex Cementerio



Mangrullo, constituyó un acto político, echando luz al espacio público, invisibilizado en lo cotidiano, buscando así interpelar al espectador sobre la toma de conciencia ciudadana, respecto al enrejado de las plazas y parques (decisión tomada por las autoridades paraguayas ya en período de transición a la democracia con el fin de evitar manifestaciones de campesinos e indígenas, a modo de “cuidar el paisaje urbano”).

En este punto se vuelve extraño un objeto conocido, al echar luz al espacio público, se logra una nueva relación desde la mirada del espectador, es lo que configura el extrañamiento.

La Guarania de José Asunción Flores, “India” puesta en la escena de representación del exterminio de indígenas durante la Dictadura, logra recobrar la esencia de su creación, como homenaje a la mujer indígena, como una canción que cobra vida, se rompe así con el folklorismo y el vaciamiento al que ha sido reducida la canción. (José Asunción Flores, creador de la Guarania, fue miembro del Comité Central del Partido Comunista Paraguayo, tras su muerte el dictador prohibió traer sus restos acusándolo de traidor de la patria. A la caída del dictador, sus restos fueron trasladados al Paraguay en 1991, enterrado en la plaza Manuel Ortiz Guerrero, junto a los restos del famoso poeta). La escena constituye una forma de extrañamiento, se logra así una nueva mirada del espectador, una nueva forma de vínculo con la Guarania.

La Pasión de Cristo y elementos de teatro liminal.

La pasión de Cristo es una devoción o práctica cristiana que consiste en rezar en cada estación, como ritual de la Semana Santa el día viernes santo, el vía crucis, que en latín significa camino de la cruz, se basa en la pasión y muerte de Jesucristo en su camino al Calvario, desde su prendimiento hasta su crucifixión, sepultura y posterior resurrección, en Paraguay se realiza en las distintas parroquias de las

localidades, con la participación de creyentes de la comunidad, teatralizadas con actores y actrices en algunas comunidades. «Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida, ficción/no ficción, cuerpo natural/ cuerpo poético, enunciación/representación, presencia/ ausencia, convivio/ tecnovivio, dramático/no dramático» (Dubatti, 2016, p.120). La pasión de Cristo al encontrarse en el límite entre arte/vida y ficción/no ficción se ubica en el campo del teatro liminal, se trata de un teatro liminal de concepción cristiana.

La propuesta itinerante de Azuaga basa su estructura en La Pasión de Cristo (el Vía Crucis), el autor realiza una transposición ubicando al Dictador (el antihéroe), en lugar del Cristo el hijo de Dios (el héroe). Las estaciones del Vía crucis y los rezos, reemplaza por las escenas de tortura y muerte, la pasión, el dolor de cristo es reemplazado por el dolor del pueblo oprimido, representado en las escenas por los penitentes, la resurrección de Cristo es reemplazada, por la toma del poder del infierno por parte del Dictador quien cobra vida.

Azuaga estructura su creación pensando en el público espectador paraguayo y su religiosidad, teniendo en cuenta el imaginario popular y su familiaridad con la Pasión de Cristo, utiliza así la parábola como recurso artístico, para desentrañar la realidad de una sociedad injusta, con profundas desigualdades, herencia del régimen dictatorial, interpelando al espectador a través de un paralelismo, se da el *verfremdungseffek* en la pieza escénica por medio de la parábola, una forma de extrañamiento.

Este análisis encuentra una similitud con la obra "La Evitable Ascensión de Arturo Ui" de Bertolt Brecht, en el prólogo del libro Teatro de Bertolt Brecht del mismo autor, Babruskina, al reflexionar sobre la obra menciona que; Brecht veía la parábola como un recurso artístico apropiado para desentrañar la verdadera y cruda realidad de la ascensión de Hitler, a través de un ingenuo paralelismo. Así la historia

del Gánster Ui representada paralelamente a la ascensión de Hitler produce una simbiosis gansterismo/facismo. Escribe la parábola pensando en el público americano que bien conoce por el cine, los periódicos y la vida misma el mundo gangsteril. Escribe un Ganster Show un espectáculo gansteril, los efectos del Verfremdung se dan en la pieza escénica por medio de parábolas, parodias historización y en la puesta por medios artísticos específicos. En "La Evitable Ascensión de Arturo Ui", tenemos toda una serie de efectos del verfremdung de carácter dramático, por ejemplo la historización del hecho real al transponer la historia del ascenso de Hitler en un medio ambiente que le es familiar, el hampa de Chicago, así logra Brecht desmitificar al héroe dándole su verdadera dimensión vulgar de hampón (Brecht, 1981).

Conclusión

La poética "Y descendió a los infiernos" del autor Moncho Azuaga, se halla ligada a la historia del teatro independiente paraguayo, al ser el autor un exponente del periodo de lucha contra la dictadura, la poética está basada en la concepción marxista de la historia. A partir de los conceptos de Dubatti; en el plano dramático se ajusta a lo que se define como realismo socialista, melodrama social ubicado en el ámbito de lo macropolítico. Si bien la dramaturgia no se ajusta al realismo crítico dialéctico Brechtiano, contiene elementos del Verfremdungseffek, o efecto de extrañamiento; través de una serie de aspectos, por un lado relacionados a la puesta en escena; la estética expresionista, de los vestuarios, maquillajes y elementos escenográficos, aportando el tinte horror que expresan la subjetividad colectiva del régimen totalitario.

El estilo de actuación no naturalista; la ocupación del espacio público; la guarania de José Asunción Flores puesta en la escena del exterminio de indígenas en época de la dictadura, son elementos que rompen los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provocan el asombro, la curiosidad del espectador, además logra volver



extraño lo conocido cotidiano, los que constituyen el extrañamiento, *verfremdungseffek* Brechtiano.

En lo referente a elementos del teatro liminal la "Pasión de Cristo", Azuaga de concepción marxista basa su estructura en este teatro de concepción cristiana, utiliza así la parábola, como forma de extrañamiento y recurso artístico para desentrañar la realidad de una sociedad mercantil, injusta, con desigualdades, herencia del régimen dictatorial, apelando a la religiosidad popular. Interpela así al espectador a través de un paralelismo, ubicando al Dictador en lugar del Cristo, al pueblo oprimido como penitentes del infierno, el infierno como realidad social, la muerte y resurrección del dictador, ilustrando la continuidad del régimen y la dictadura del mercado. En este aspecto señalamos una similitud, con el estilo de Brecht quien utilizó la parábola como un recurso artístico para desentrañar la verdadera y cruda realidad de la ascensión de Hitler, a través de un ingenuo paralelismo, la historia del Gánster Ui, interpretando a Hitler dejándolo como un gánster, apelando a la familiaridad de la sociedad norteamericana con las historias de los gansters.

La poética Y descendió a los infiernos de Azuaga/Rasmussen constituye una poética de la izquierda en Paraguay.

Referencias

Arendt, H. (1963). *Eichmann en Jerusalén*. Penguin Random House.

Brecht, B. (1981). *Teatro de Bertolt Brecht*. Arte y Literatura.

Cabezas, Á. (2016). *Brecht y el Extrañamiento: su influencia en el teatro latinoamericano – Indagación en la actualidad de las estrategias de extrañamiento* [Tesis de magíster en Artes con mención en Dirección Teatral]. Universidad de Chile,

Facultad de Artes Escuela de Postgrado.
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145218>

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de Teatro: Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*. Colihue.

Dubatti, J. (2018). Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatología argentina. *Eventos Académicos, Actas I Jornadas* (2017).

Dubatti, J. (2021). *Bertolt Brecht, Poética Teatral y Marxismo*.

Killmann, M. (2017). El Teatro de Intertexto Político de Bertolt Brecht a Augusto Boal, Mauricio Kartun y los Calandracas [Tesis doctoral]. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4156>.

RTV Multimedia. (2015, 2 de febrero). Entrevista a Azuaga, M. Autor (Dir.) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=HC5I0tcAjzE&t=1s> RTV Multimedia. (2015, 2 de febrero). Y descendió los infiernos [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=nH5oopygf9A&t=1414s>

Traverzzi, V. (2021). Historia del Teatro Independiente Paraguayo [Tesis no publicada]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Arteridad: el lenguaje sensorial en el teatro como “Arte de la Otredad” Estudio de caso *Arteridad* con familiares de personas desaparecidas

Lina María Ramírez López

El cuerpo, la ausencia y la alteridad.

Arteridad es parte de una investigación doctoral de la Universidad de Lille. Este proyecto fusiona los conceptos de arte y alteridad, entendiendo la alteridad como el concepto de reconocer y respetar la existencia y diferencia del "otro", es decir, alguien que es distinto a uno mismo en términos de identidad, cultura, pensamiento o perspectiva. El objetivo de esta investigación es desarrollar un método artístico-sensorial que contribuya a la valoración de la diversidad, que facilite la conexión con el otro, reconociendo que las diferencias son fundamentales en las relaciones humanas. En esta ponencia, me enfocaré en los talleres de teatro sensorial llevados a cabo desde 2022 con el grupo de familiares de personas desaparecidas de la Corporación para el Desarrollo Regional, CDR. En este caso, hablamos de un taller artístico aplicado a familiares, en su mayoría mujeres, que se han empoderado de la búsqueda de un ser que está ausente. Quisiera empezar contextualizando un poco como ha sido la desaparición forzada en Colombia y la relación entre el cuerpo y la desaparición, no solo para las víctimas directas del delito, sino para las familias que quedan sufriendo las consecuencias de la ausencia de su ser querido en sus propios cuerpos.

Las múltiples aristas del conflicto armado colombiano, así como sus actores, han usado la desaparición forzada como un arma de terror, deshumanización e impunidad. Los cuerpos son ocultados: enterrándolos en fosas comunes, descuartizándolos, arrojándolos al río, o incinerándolos en hornos crematorios. Mientras tanto, las familias quedan atrapadas en un duelo suspendido, una búsqueda en la mayoría de los casos interminable y un dolor



mezclado con esperanza no solo de encontrar a su familiar, sino de descubrir la verdad frente a lo que pasó.

Aunque la desaparición forzada ha sido una práctica sistemática desde los años 70, no fue sino hasta el año 2000 que se dejó de considerar como secuestro o crimen no reconocido, y comenzó a ser tratada como un delito en sí mismo. Entre 1985 y 2016, se registran aproximadamente 121.768 personas víctimas de desaparición forzada, a manos de grupos armados ilegales, individuos o actores legales que operan con la autorización, tolerancia o aquiescencia de agentes y miembros del Estado. Cabe resaltar que estos son los datos recopilados por la Comisión de la Verdad que abordan un periodo de tiempo que corresponde al conflicto armado con las FARC, pero el delito de la desaparición forzada en Colombia no ha cesado desde la firma de los acuerdos, la muestra es que “los datos recopilados por el CICR revelan que, desde la entrada en vigor del Acuerdo de Paz en 2016 hasta diciembre de 2023, el fenómeno de la desaparición ha continuado de forma preocupante, con un total de 1.476 personas desaparecidas” (CICR-Comité Internacional de la Cruz Roja, 2024).

La desaparición forzada es un delito continuo, pues la herida permanece abierta en los familiares que buscan a sus seres queridos. El duelo suspendido, la búsqueda incansable y las ausencias devastadoras han capturado el interés de artistas de diversas disciplinas, quienes se han dedicado a entender, retratar e interpretar esta dolorosa realidad. Entre los temas más explorados se encuentran la representación de la presencia-ausencia en las familias y la necesidad humana de tener un cuerpo para poder llevar a cabo un duelo adecuado. Mi investigación se centra en el desarrollo del taller 'Arteridad' con el grupo de familiares de personas desaparecidas del CDR.

Existen diferentes organizaciones no gubernamentales que apoyan a los familiares de personas desaparecidas, a través de carpas de memoria, acompañamiento psicosocial, acompañamiento jurídico, entre otros. Una de ellas es la Corporación para el Desarrollo

Regional del Sur Occidente Colombiano (CDR), “una organización de la sociedad civil sin ánimo de lucro, que surge en el año

2003 con el propósito de promover iniciativas locales, que respetando los derechos humanos incentiven: la organización comunitaria, la participación social y política de las comunidades, la convivencia pacífica, el desarrollo local y la construcción de una cultura de paz”(CDR, s.f.).

La facilitación artística que realicé en el marco de los proyectos liderados por el CDR, se encuentra el acompañamiento psicosocial colectivo al grupo de familiares de personas desaparecidas, creación de una obra de teatro para los eventos de dignificación, conmemoración de las víctimas de desaparición forzosa, acompañamiento en las acciones de visibilización sobre este delito, facilitación de talleres artístico-sensoriales de escritura “Narrar para sanar”.

Las sesiones del taller Arteridad, se adaptaron a las necesidades del grupo y de la organización, utilizando un método teatro-sensorial basado en el juego para fomentar el intercambio de alteridades entre los participantes. Esto permitió que las experiencias individuales se entrelazan dentro de lo colectivo, actuando como motores de creación.

Como primera fase del proceso de acompañamiento al grupo de familiares, entre agosto 2023 y diciembre del 2023, participé en las reuniones, formaciones y grupos focales propuesto por el CDR, con el propósito de conocer y entender las dinámicas del grupo, la relación CDR-Familiares y la manera en que *Arteridad* podía articularse con las necesidades de ambos. Apoyada por el curso “Diseño etnográfico” tomado durante mi pasantía internacional en la Universidad del Valle, una etnografía del grupo de familiares:

- La mayoría de los participantes al grupo son mujeres (85%)

- El 60 % son madres cabeza de hogar, sostienen económicamente a su familia a partir de negocios independientes como pizzerías, tiendas, arreglos de ropa, trabajo en los oficios de una casa.
- Las edades varían entre 13 años (a veces las familiares llevan niños pequeños a los talleres, pero no participan plenamente de ellos), y 80 años.
- El 60 % de participantes viven en Cali, el 40% viven en zonas periféricas como Jamundí, Pradera, Palmira, Florida, Yumbo, en el Valle del Cauca y Miranda, Cauca
- En algunos casos hay doble victimización, la desaparición de sus seres queridos ha provocado el desplazamiento de su territorio.
- En algunas familias hay más de un desaparecido.
- El CDR documenta diversos casos en el suroccidente colombiano, no limitándose únicamente al conflicto armado colombiano (1985-2016). Por esta razón, no todos los casos siguen la misma ruta de búsqueda: algunos son acogidos por la UBPD (si el caso entra dentro de los criterios de la Ley 1448), mientras que otros son manejados exclusivamente por la Fiscalía, como los casos ocurridos durante el estallido social en 2021.
- Los casos documentados son de personas que viven en el suroccidente colombiano, pero la desaparición pudo darse en diferentes lugares de Colombia.

Los espacios compartidos con las familiares, también me permitieron entender de manera más directa, las consecuencias de la desaparición forzada. Me enfocaré en las relacionadas al cuerpo:

- Consecuencias familiares: se evidencia una fragmentación familiar a causa del dolor y la incertidumbre producida por la desaparición del familiar. Muchas manifiestan la ausencia de apoyo de parte de la familia, se identificó por medio de los testimonios, la sensación de soledad en la búsqueda “mi esposo no quería que yo dejara la foto de Daniel en la sala, que eso me hacía daño, y yo me tuve que pelear con él para que




entendiera que esa foto era lo que me mantenía viva¹. También existen casos de madres de hijos desaparecidos que tienen que asumir el cuidado de sus nietos.

- Espiritual: se percibe una fuerte presencia en creencias y prácticas religiosas ligadas a la búsqueda. También se observa un contraste entre creencias occidentales (especialmente catolicismo) y creencias sincréticas (espiritismo).
- Consecuencias en la salud: El deterioro de la salud mental y física. Muchas de ellas tienen enfermedades que aparecieron luego de la desaparición de su ser querido. Una de las participantes, por ejemplo, está bajo medicamento psiquiátrico desde la desaparición de su hijo en el marco del estallido social en 2021. A pesar de que el cuerpo de su hijo ya fue encontrado (un año después del evento) y la entrega digna ya fue realizada, ella sigue considerando a su hijo como desaparecido, sostiene “como es posible que mi hijo se haya desaparecido en pleno revuelo, donde no se podía salir de la ciudad y todo estaba bloqueado, y aparezca su cuerpo por allá en otra vereda dizque en un río. A mi me entregaron una cajita pequeñita (hace el gesto con las manos), como va a estar ahí mi muchacho².
- Conformación de una red de apoyo: El hecho de pertenecer al CDR es de suma importancia para ellas, les ha permitido construir una comunidad, salir de su cotidiano, sentirse apoyadas en la búsqueda y adquirir nuevos conocimientos no solo entorno a las rutas y sus derechos, sino en general. (ej: autocuidado, la escuela feminista, taller de comunicaciones).

A partir de agosto del 2023 se llevó a cabo un acompañamiento a los eventos propuestos por el CDR, al igual que intervenciones del taller *Arteridad* con el objetivo de

¹ Extracto del diario de etnografía de Lina Ramirez, testimonio recogido el 27 de septiembre de 2023.

² Extracto del diario de etnografía de Lina Ramirez, testimonio recogido el 19 de octubre 2023.



realizar un apoyo psicosocial colectivo desde lo artístico a las mujeres buscadoras. Durante los talleres se puso en práctica el método basado en juegos-ejercicios sensoriales. Nos apoyamos en la noción de *juego- ejercicio* propuesta por el director de teatro brasileiro, Augusto Boal, que define el *ejercicio* como “una reflexión física” sobre sí mismo, una introspección de sí a través del movimiento, mientras que los *juegos* “tratan de la expresividad del cuerpo como transmisor y receptor de mensajes. Los juegos son un diálogo, requieren un interlocutor, son extroversión.” (Boal, 2004). Los *juego-ejercicios*, tal y como lo define Boal son la unión de ambas cosas. A este concepto de *juego- ejercicio*, le agregamos la perspectiva del lenguaje sensorial entendida desde el punto de vista del Teatro de los Sentidos del dramaturgo y antropólogo colombiano, Enrique Vargas, como una herramienta fundamental para crear experiencias teatrales que van más allá de lo convencional, buscando involucrar al espectador a un nivel más profundo y visceral, a través de la estimulación de los sentidos. Es importante tener presente que las sesiones se diseñan considerando tanto las necesidades de la organización como de las familiares (en la medida de las posibilidades del contexto y de la facilitadora), así como los aspectos en las consecuencias detectadas, en los cuales se conjetura qué *Arteridad* podría contribuir a un mejoramiento. De allí que el paso a paso de una sesión se estructure de esta manera:

1. Escritura en conjunto de los acuerdos establecidos para sentirnos en un espacio seguro. Es muy importante que los acuerdos se establezcan en conjunto, a partir de las necesidades de las participantes, permitiéndoles a ellas reconocer qué necesitan, algo que puede parecer sencillo pero que no lo es si tenemos en cuenta que la mayoría han sido cuidadoras y no cuidadas. Reflexionar y verbalizar sus necesidades y límites, contribuye a la construcción de un espacio en conjunto del otro, a reconocer qué necesito yo pero también cuáles son los límites del otro.

2. Acogida en el espacio con un pequeño ritual de apertura del taller. Al principio propuse un ritual en el cual agradecemos por estar en ese espacio, pero a medida que fuimos

avanzando en el taller, las participantes pidieron que se realizará una oración, variando cada vez la persona que la predicaba.

3. Juego de activación. Son juegos dinámicos que implican movimiento físico para despertar el cuerpo después de un momento de pausa³. La mayoría de las mujeres, como hemos podido observar en las consecuencias de la desaparición, sufren de enfermedades crónicas que afectan su cotidiano. También está presente el acto del cuidado, que hace que muchas sean cuidadoras de otros, y por lo tanto no estén muy atentas al cuidado de sí mismas, lo que las lleva a desconectarse de su cuerpo. Por eso proponemos juegos de des-mecanización del cuerpo que les permita salir de su cotidiano, evocar la risa, colocarlas en el momento presente. Nos valemos también de la otra, para despertar y hacer consciencia de esos músculos dormidos, mediante masajes, o como los llama Boal "diálogo persuasivo entre sus dedos y el cuerpo de nuestra partenaire"(115).

4. Consolidación del grupo y creación de un ambiente de confianza a través de juegos de teatro- sensoriales. Ejemplo: juego del abrazo, Conectando con el sentido del tacto, un acercamiento al cuidado de uno y el otro. Las participantes caminan por el espacio. Al encontrarse con otra persona, pueden decidir si la abrazan o continúan su camino. Al hacerlo, se quedan congeladas en el gesto del abrazo. Una vez indique el facilitador el cambio, una de las dos va a desprenderse del abrazo, la otra quedará en su posición congelada. La persona que se desprende del abrazo busca a otra que esté congelada para integrarse en este nuevo abrazo. Durante la verbalización que se realiza después de este juego surgieron testimonios cómo "Se sintió muy bien porque yo hace rato que no sentía un abrazo. Con mi mamá no somos tan cariñosas, era mi hijo el que sí era muy atento a eso."

5. El lenguaje sensorial como herramienta de reapropiación del cuerpo. Conectarse con el cuerpo a partir de los sentidos. El estado de búsqueda permanente, así como el duelo

³ Esta propuesta de realizar juegos de activación después de verbalizaciones o pausas está en el libro "Un manual del facilitador: cómo usar el Teatro Foro para el Diálogo Comunitario" de Angelo Miramonti (2017)



suspendido, hace que muchas de las familiares se desconecten de su cuerpo, lo vemos por ejemplo cuando algunas declaran no verse en el espejo desde hace meses. ¿Cómo des- mecanizar los sentidos, el cuerpo y sus automatizaciones adquiridas del cotidiano? Si bien se pueden proponer juegos de activación y de mecanización del cuerpo, el grupo de mujeres con el cual he trabajado son en su mayoría señoras de edad, con algunas enfermedades o problemas de movilidad, e incluso mecanismos de protección corporal que han adquirido. De ahí que esta fase de des- mecanización del cuerpo, pase por elementos más sutiles ligados a desarrollar juegos a partir de los sentidos. Por ejemplo, el juego Buhardilla de olores, propone crear un escenario teatral a partir de la oscuridad. Se les pide que cierren los ojos e imaginen que viajan a la casa en donde mejor se han sentido (puede ser una casa de su infancia, la casa de los abuelos, o incluso un lugar en donde se sentían seguras). Ahí se les guía a sentarse (todavía con los ojos cerrados) y se les pide imaginar que llegan al cuarto de san alejo, en donde encuentran un baúl. A partir de ese momento se les entregan olores considerados cotidianos para ellas (es importante adaptar los olores al contexto en el cual se realiza este que detona recuerdos). Una vez se termina el juego, se les pide regresar al presente, y escribir lo que vivieron e imaginaron.

6. Juegos-ejercicios sensoriales estimuladores de creación: trabajar la ausencia-presencia a partir de la relación objeto-sujeto que se convierte en sujeto-sujeto. Se proponen experiencias sensoriales, a partir de elementos biográficos de las familiares, que detonen su imaginario. Ejemplo: previamente se les pide que lleven un objeto que tenga un significado importante para ellas. Se organiza una experiencia sensorial en la cual se realzan los objetos de cada una por medio de velas, luces, posición en el espacio. Luego se les pide que escriban o narren algo relacionado con el objeto. Se finaliza haciendo una socialización entre todas. Pg. 32- "Lo "real" depende así de la forma de estar en ese lugar, de los cuerpos que lo ocupan y el tipo de relaciones que se establecen entre ellos".

7. Ritual de cierre. Al finalizar los talleres, siempre se realiza una evaluación verbal con las otras acompañantes de los talleres (en este caso dos pasantes de trabajo social de la

Universidad Católica), y se recopila la información en un diario de campo. Luego de sistematizar la información se analiza los siguientes aspectos:

- El autocuidado y el cuidado de la otra a través de los lenguajes sensoriales.
- La ritualización de las sesiones.
- La poética del objeto. Convertir el objeto en sujeto.
- Los lenguajes sensoriales como detonadores de recuerdos.

Hasta la fecha y a partir de este análisis, se han logrado identificar los siguientes hallazgos:

Reconocimiento de otra parte de su identidad que va más allá de la de madre o mujer buscadora. Se reconocen las habilidades con las que cuentan, por ejemplo, de comunicación asertiva, de liderazgo, de creatividad, de adaptabilidad.

Mejora en la capacidad de escucha. Muchas de ellas encuentran en el CDR un espacio para hablar de su dolor, y una resonancia en el duelo suspendido que viven a diario. Como son espacios seguros para hablar, ellas se arriesgan a contar su historia, a hablar de cómo se sienten en su cotidiano. Esto es muy positivo si recordamos que muchas de ellas no tienen la posibilidad de hablar del tema en su hogar. Aún así, se percibe una dificultad para escuchar a la otra. Es por eso que durante los talleres de *Arteridad*, se propusieron juegos, acuerdos, herramientas que incitaran a mejorar la escucha. Se puede observar una diferencia entre las participantes de la obra y de los talleres, de las otras participantes pertenecientes al grupo de familiares pero que no asisten a las actividades artísticas: dos de las participantes fueron escogidas para hacer parte del proyecto Pares, un acompañamiento por parte de familiares de personas desaparecidas a otros familiares, coordinado entre el CDR y el Comité Internacional de la Cruz Roja.

-Se ha logrado identificar un vínculo más profundo entre las familiares que asisten a los talleres, quienes no sólo participan, sino que también proponen otros espacios para



reunirse fuera del CDR. Además, se ha observado un cambio en los temas de conversación: ya no todo gira en torno a la desaparición de sus seres queridos; ahora hablan de su infancia, de la necesidad de cuidar más sus cuerpos, e incluso se cuidan entre ellas. Este proceso revela la importancia de la otredad, ya que al compartir sus experiencias y cuidados, las participantes encuentran en las historias de las demás un reflejo que las fortalece y las une como colectivo.

-Las participantes a los talleres de escritura y a los ensayos de la obra, están más comprometidas con asistir a los eventos del CDR, su sentido de pertenencia se ha visto incrementado.

-Hay una conexión ligada a la memoria y el cuerpo que se detona a partir de los lenguajes sensoriales.

-Los objetos cambian de significado, primero se convierten en lo material que conservan de sus familiares. y luego a través de los juegos sensoriales pasan a cobrar una importancia como sujetos.

-Si se va a realizar un taller sensorial en un espacio de memoria, es esencial prever y entender los objetos que hacen parte del lugar, ya que pueden tener múltiples sentidos para las participantes.

-Ellas relacionan las acciones artísticas con la incidencia política, y sobre todo como un mecanismo que apoya la búsqueda de su familiar. Cuando se les preguntó ¿por qué hacer una obra de teatro es importante para ellas? la respuesta general fue porque permite visibilizar el delito, y porque "alguna persona puede pararse a escuchar la obra, ver la foto y reconocer a nuestro familiar. Ninguna puerta se cierra, todos los caminos se abren.

El cuerpo acumula emociones, es un medio de expresión de las heridas profundas que el lenguaje verbal a veces no puede comunicar. Las experiencias pasadas quedan inscritas en el cuerpo, manifestándose en tensiones, bloqueos y gestos que, al ser explorados y



liberados a través de juegos teatro-sensoriales, pueden facilitar un alivio del sufrimiento. En este contexto, el teatro sensorial se convierte en una herramienta poderosa.

El teatro permite a las víctimas reconectar con sus cuerpos de manera segura, transformando el dolor en acción creativa. A través del juego teatral, las personas pueden exteriorizar su sufrimiento,



revivir recuerdos en un espacio protegido y encontrar nuevas formas de relación con su experiencia y con los demás. Además, el teatro favorece la construcción de lazos entre los participantes, ayudando a reconfigurar las narrativas personales y colectivas.

Referencias

Boal, A. (2004). *Juegos para actores y no actores*. La Découverte.

Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Hay futuro si hay verdad*. <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad>

Comité Internacional de la Cruz Roja. (2024). *Laberinto de ausencias: La huella de la desaparición*. <https://www.icrc.org/es/document/laberinto-ausencias-huella-desaparicion-colombia-2024>

Corporación para el Desarrollo Regional. (2024). *Mapa de la memoria*. <https://corporacionparaeldesarrolloregional.org/desaparecidos/mapa-de-la-memoria/>

Corporación para el Desarrollo Regional. (s.f.). *¿Quiénes somos?* <https://corporacionparaeldesarrolloregional.org/quienes-somos/>

Diettes, E. (s.f.). *Relicarios*. <https://www.erikadiettes.com/relicarios-ind>

Enrile, J. P. (2016). *Teatro relacional: Una estética participativa de dimensión política*. Publicaciones de la RESAD, Editorial Fundamentos.

Ferréol, G., & Jucquois, G. (2004). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Armand Colin.

Longoni, A., & Bruzzone, G. A. (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo Editora.



Miramonti, A. (2017). *¿Cómo usar el Teatro Foro para el diálogo comunitario: Un manual del facilitador*. Lulu Press.

Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2009). *Desapariciones forzadas o involuntarias*.
https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/FactSheet6Rev3_sp.pdf

Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2010). *Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas*. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-all-persons-enforced>

Re-Conectando. (s.f.). *¿Quiénes somos?* <https://www.reconectando.org/-quienes-somos-.html>

Teatro de los Sentidos. (s.f.). *Enrique Vargas*.
<https://www.teatrodelossentidos.com/enrique-vargas>

Teatro La Máscara. (s.f.). *El grito de Antígona vs. La nuda vida*.
<https://teatrolamascara.com/repertorio/grito-antigona-vs-nuda-vida/>

Toro, A. (2017). La presencia de la ausencia: Cuerpo y arte en la construcción de paz, la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición forzada en el conflicto armado colombiano. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/52747>

Vallarino, D., & Muri, S. (2013). *Tejiendo humanidades: Un puente entre el arte y lo social*. Ediciones Homo Sapiens.

NUNCA SALES



FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO el MISMO

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM