

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^{to}

**C O N G R E S O
I B E R O A M E R I C A N O
D E T E A T R O**

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

MESA 16



FITM
Edición
56

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

“El monólogo como estrategia”

Damián Gini

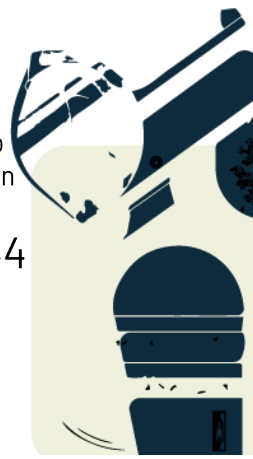
Introducción

Desde los últimos años de la década de 2010, hemos asistido a los estrenos y reestrenos sucesivos de diversas obras de teatro con características compartidas: unipersonales con una protagonista mujer. Espectáculos donde, en la gran mayoría de los casos, la dramaturgia y muchas veces la dirección, está llevada adelante por la actriz que ocupa ese rol protagónico.

En una época plagada de nuevos lenguajes, estéticas y estrategias dramáticas, este fenómeno resulta relevante en el campo teatral montevideano¹. Dentro de este fenómeno teatral, en la temporada 2022 de la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís coincidieron, por un lado, el estreno de “El mundo ya se acabó un montón de veces” con texto y dirección de Alejandra Gregorio y, el reestreno de, “El desmontaje” con texto de Jimena Márquez y dirección de Luz Viera.

Una de las principales interrogantes que motivan este análisis es ¿por qué dos dramaturgas, una en su etapa emergente y la otra ya consagrada por el medio, coinciden al mismo tiempo en presentar obras con características similares? ¿Qué

¹“Terrorismo emocional” con texto y actuación de Josefina Trías y dirección de Bruno Contenti Bello estrenó en 2018; También de 2018 es “Ser humana” con dramaturgia y actuación de Angie Oña y dirección de Freddy González. En 2022 la dupla Oña/González repite roles artísticos en Onírica (si dejamos de soñar morimos) y en este mismo año se estrena también “Una reina, un montaje irreversible” con actuación de Verónica San Vicente, autoría de la actriz y Florencia Santángelo y dirección de Santángelo también. Este formato unipersonal está presente en otras convocatorias y festivales como “Ellas en la Delmira”, ciclo de teatro con estas características llevado adelante por el Teatro Solís o el Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay, que se realiza desde el año 2006. Este panorama no es exhaustivo, pero ilustra en contexto donde se insertan las obras que serán estudiadas.



elementos de índole social, personal o relativos a la trayectoria artística de cada una inciden sobre las decisiones estéticas de estas obras en particular? ¿Estos elementos inciden sobre las formas de trabajo, sobre los procesos

planteados para la creación? Se abordarán estas temáticas con un enfoque socio-estético, analizando el propio discurso de las creadoras vertido en entrevistas durante el curso, así como el texto y la puesta en escena de sus espectáculos. Como hipótesis se plantea que el monólogo funciona como un dispositivo de posicionamiento dentro del campo teatral montevideano, donde se hace posible expresar la propia voz creadora y comunicar al público con mayor intimidad.

La escritura

Resulta relevante en este apartado, citar el modo en que las piezas se presentan a sí mismas, previo al encuentro con los espectadores.

En el caso de la pieza de Gregorio:

El mundo ya se acabó un montón de veces es una pieza teatral interdisciplinar en clave de recital, interpretada por una actriz y dos músicos. El cruce de las distintas disciplinas atraviesa la obra de forma transversal, y de tal manera se nos presenta este unipersonal que se construye en su totalidad con música en vivo. Esta música no solo acompaña, sino que desarrolla un rol fundamental durante todo su recorrido².

Por otra parte,

² Fragmento extraído del dossier de la obra, facilitado por la autora.





Jimena Márquez se coloca a sí misma en escena para desmontar la experiencia teatral más relevante de su vida: un híbrido entre conferencia, documental y obra que pone sobre la mesa una historia jamás contada, en la que se entrecruzan el mito de Dionisios con sucesos biográficos que dialogan con un documental en el que dan testimonio diversas personalidades del teatro nacional³.

En la sinopsis de cada obra se hace énfasis en el formato, en primera instancia. No en los temas, ni en la trama o la peripecia del personaje, sino en explicitar las formas híbridas que estos espectáculos presentan. Son escenificaciones con elementos que escapan incluso a otras manifestaciones de las artes escénicas, como las conferencias literarias. Textos poéticos e híbridos, que escapan también a poéticas teatrales deudoras del realismo y el teatro del absurdo, cultivadas en el teatro montevideano por exponentes de diferentes generaciones, todos de renombre y gran trayectoria, mayoritariamente masculinos: Gabriel Calderón, Santiago Sanguinetti, Dino Armas, Jorge Denevi, entre otros. Al consultarle si ella creía que su escritura estaba atravesada por las cuestiones de género, Jimena Márquez contestó:

Pero lo cierto es que mi obra nunca ha estado muy permeada por eso, hasta ahora. De hecho si... si lo mirás, no te digo que tiene una perspectiva heteropatriarcal marcada, pero creo que era la costumbre de la escritura ¿viste? De la familia, mucha familia disfuncional, los roles muy definidos, muy marcados, o muy clásicamente definidos, arquetípicamente definidos. Y en mi obra están. Porque yo reviso obras y encuentro eso. Y si hoy revirtiera, reescribiría. Y lo

³ Sinopsis de la obra publicada en la web Cartelera, a propósito en FIDAE. Consultado el 28/03/2024 en <https://cartelera.montevideo.com.uy/averespectaculo.aspx?24787>

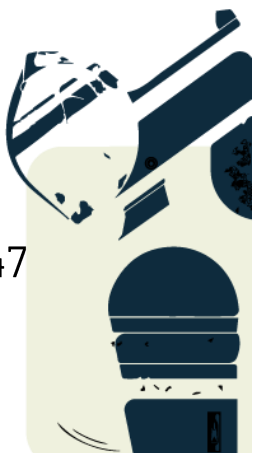
*mismo me pasa con los textos de murga, sobre **todo** una murga de mujeres en la que estuve muchos años, Cero Bola.*

Se puede advertir en este fragmento, la referencia a la "familia disfuncional" como tema recurrente en la escena ya no solo montevideana sino rioplatense, en tanto "La omisión de la familia Coleman" de Claudio Tolcachir, estrenada en el circuito off de Buenos Aires en el año 2005, significó un hito y una referencia ineludible para la generación de teatristas a la que pertenece Jimena.

Nuevamente, un modelo dramático y escénico instalado desde la hegemonía de la actividad artística llevada adelante por varones. Volviendo al caso de "El desmontaje", podemos afirmar que en términos dramáticos se produce un corrimiento de esa poética anterior. La forma del texto y de la pieza escenificada corresponde a un posicionamiento distinto frente a esas poéticas dominantes anteriores.

Respecto a la estética literaria de su obra, Gregorio comentaba sobre el trabajo colectivo que realiza junto a Accidente Geográfico, su equipo de trabajo artístico:

intentamos dialogar un poco con lo experimental (...) me interesa lo difuso de los géneros, o sea lo que está en el borde, una obra que nunca se haga como la que tengo publicada y que la puedas leer y no esté tanto dentro de los parámetros del teatro, de lo que se considera como leer una obra de teatro (...) ¿es una obra de teatro? ¿hay un argumento? ¿hay conflicto? ¿es un recital? Entonces creo que estamos un poco por ahí, por la experimentación de bordes.





A partir de estas palabras notamos que la elección por lo híbrido parte de un deseo ya integrado en la creadora. Es resultado también de un proceso personal y artístico, pero en la medida en que se trata de su segundo texto terminado y su primera obra llevada a escena, estas decisiones estéticas resultan fundantes de un posicionamiento artístico, diferente al caso de Márquez en tanto, como estética, parece ser más producto circunstancial de un proyecto puntual.

Los procesos

Actualmente Gregorio trabaja con el equipo artístico que conformaron y dieron de nombre Accidente Geográfico, sobre su rol dice

yo me siento artista e investigadora dentro de un grupo, eso ya me da como un lugar de contención de que todos estamos buscando lo mismo y no es que yo quiero hacer mi obra, que eso también lo hablamos pila, tratar de escapar de la obra de Alejandra Gregorio, si bien se ponen los roles, (...) escapar de "la obra de" porque, ¿la obra es de la persona que dirige o escribe o en realidad es de todos y todas las que estamos aportando algo? Eso me acuerdo que lo re hablamos porque se usa mucho "la obra de Alejandra Gregorio". Queremos tratar de barrer un poco esas cosas, me parece que vamos encontrando un juego entre todos y todas.

Márquez no pertenece a un único colectivo artístico o teatral pero respecto a su vinculación con los demás artistas escénicos,

Ahora que estoy en una etapa buena onda de la vida cuido mucho los vínculos y cuido mucho armar grupos donde la vayamos a pasar bien. Porque esa es otra cosa que me dí cuenta que hice durante muchos años: por tener

determinado actor o determinada actriz...otra cosa para la que siento que nos educaron, que nos educaron para soportar y cargar con personas, o para darte cuenta que el grupo está cargando contigo y sin embargo quedarte ¿no?

Específicamente sobre su trabajo con Luz Viera, directora de "El desmontaje" y pareja de Jimena

ahí hay un canal de seguridad, que también ojo, ensayábamos arriba de casa porque tenemos un salón y bajábamos peleadas y no nos hablábamos en toda la tarde. Yo fui difícil para dirigir, ahora permanecen más personas, o sea repito, más gente, antes te decía lo contrario. Hace unos años decía yo, acá... este proyecto, acá (...) pero ahora permanece más gente: el equipo creativo, la producción, porque la estamos pasando bien y queremos seguir haciendo cosas, y es parte del teatro también.

Esta red de contención que es a la vez el equipo artístico de las obras en cuestión y de producciones anteriores o futuras sostiene no sólo los procesos creativos si no también los procesos personales. En el caso de Accidente Geográfico es más claro en palabras de Gregorio "Estamos tratando de denominarnos como un colectivo transdisciplinar, de alguna manera, que incluya el juego con las disciplinas."

Estética, proceso y resultado artístico están signados por una forma de trabajar colectivizada que, en el caso de Márquez no está expresada de la misma manera, pero puede leerse la marca de la creación colectiva en tanto

me encanta trabajar con diseñadoras y diseñadores. Como les decía recién, la historia de Dionisio Contreras la pensamos entre la diseñadora, el de



audiovisual que se copan y tienen ideas también, ¿viste? y también la puesta de El Desmontaje yo nunca la pensé así es la onda de Dani que es la que hace, la que le gusta eso. (...) Es re importante ser permeable a la gente de diseño y tener la apertura esa, se va a modificar toda tu idea.

La historia de Dionisio Contreras es fundamental para el desarrollo que hace la Jimena personaje en “El desmontaje” y el hecho de que los diseñadores escénicos hayan intervenido sobre esa fábula (es decir, en un nivel de lo escénico que es absolutamente textual y no matérico como la escenografía, el vestuario, la luz o el sonido) muestra una forma de trabajo pluralizada, tal vez homogénea y horizontalizada sin ser consciente de ello.

Alejandra Gregorio sí expresa que por parte del equipo hay una voluntad muy fuerte en este sentido: “yo hoy en día estoy en ese rol, estoy dirigiendo, estoy escribiendo, pero no hay una verticalidad. No es que yo tomo las decisiones, hay una horizontalidad y un tratar de construir desde ahí, desde la investigación, desde la creación.”

Estas formas de trabajo pueden verse como el resultado de una serie de decisiones sobre bajo qué parámetros y con qué dinámicas crear.

En términos sociológicos, podemos analizar estas decisiones según lo que Pierre Bourdieu denomina como “posición y toma de posición”: es decir, la elección de las artistas de cómo ejecutan su actividad artística, termina configurando la forma en que se sitúan dentro del campo teatral uruguayo, en la lucha de fuerzas por la legitimidad, por ocupar un lugar con el que se identifiquen. Son decisiones sobre cómo desarrollar la actividad artística, a partir de experiencias previas que las



artistas han tenido a lo largo de su trayectoria, cuyas formas de trabajo resultaron descartadas.

Las experiencias

En este sentido, es interesante recurrir a la narración de esas experiencias no tan gratas para las artistas. Sobre su examen de egreso como Actriz en el IAM, Gregorio relata

éramos una generación de tres varones y quince mujeres en la IAM y la directora⁴ con la que hicimos tres obras como grupo consolidado en “El Club de los idiotas” y las mujeres hacíamos tremendo laburo y la rompíamos y para ella éramos como el eje del grupo y después iban a ver la obra y todos se iban hablando de Franco Rilla, no sé cómo explicarlo, y eso que mujeres hay pila pero los varones en seguida se abren el camino.

Más adelante en el tiempo, se presentan otras circunstancias en el ámbito profesional que ilustran el intercambio con creadores varones

necesitaba que él escribiera la parte de atrás de mi libro Desde la tajadura que salía por una editorial grande y en seguida pensé en Gabriel porque fue uno de los docentes más importantes que tuve en la carrera, (...) y yo estaba trabajando con él en la Comedia y me acuerdo que le pregunté y nunca me respondió. Me dijo “Te debo una respuesta, perdón. Estoy muy saturado pero ya lo resuelvo y te contesto”. Y yo tenía que publicar el libro y en el medio salió el libro de Sergio Blanco con la tapa de atrás escrita por él y me sentí como en un

⁴ Jimena Márquez fue la autora y directora de ese espectáculo de egreso.



lugar de...pa, era más fácil que me dijeras “no puedo, no tengo tiempo de leer la obra”, pero hubo un lugar de que me sentí otra vez una nena chiquita.

con dos personas distintas de la EMAD me pasó que me dijeran “te re quiero leer”. Yo no paso obras para leer porque creo que es un acto íntimo personal. Las dos veces que les pasé obras a varones colegas cercanos la recibieron y no sé si la leyeron. Decidieron no decirme nada. Yo no les pedí ni siquiera que me leyeran y me quedé con una sensación de ¿por qué se ponen en ese lugar de poder de “te pido, te pido, te pido” y después “buenísimo, ahora la leo” y nunca me contestaron, cuando en realidad yo ni siquiera les había pedido una opinión.

En el caso de Jimena Márquez, de sus experiencias negativas en el relacionamiento artístico con varones, desarrolló una de las primeras al trabajar como letrista en el Carnaval mayor, específicamente en La Gran Muñeca, murga que concursaba en el Concurso Oficial del Carnaval.

Era una murga formada por mucho murguista viejo con mucho carnaval encima. Veteranos, “murga murga” y les traían a una muchacha de una murga de mujeres de murga joven, imagínate. Y yo tengo el recuerdo hasta el día de hoy, con los papelitos, temblando la mano leyendo los cuplé, no los podía ni cantar. Como una instancia súper violenta, ahí me quedé siete años, gané, termine saliendo, después me peleé y me fui, pero ta, se hizo, se hizo la campaña, pero no fue fácil.



Respecto a estas actitudes y situaciones de violencia machista también es relevante traer la respuesta de la propia Jimena a la pregunta de cómo siente ella que tuvo lugar su legitimación dentro del Carnaval.

yo creo que me pasó a fuerza de mi personalidad, porque yo fui dando topazos contra todo, pero eso no es justo porque significa que una mujer con una personalidad más retraída o más tímida, o que no le da como yo para andarse peleando por la vida y no tiene por qué, le cuesta mucho más llegar. No debería pasar.


Este breve fragmento deja en evidencia el periplo por situaciones similares a la primera lectura con La Gran Muñeca. La autora asume su legitimidad dentro del campo no por su desempeño artístico solamente, sino porque una faceta de su personalidad individual logra vencer ciertos obstáculos que se empiezan a presentar.

Son situaciones que configuran las decisiones posteriores de las artistas sobre cómo llevar adelante su trabajo. Un corrimiento general de la pauta hegemónica para la creación teatral, de raíz mayoritariamente masculina.

En el caso de El desmontaje, Jimena Márquez se coloca, además, en el rol de actriz.

Esta historia que yo tenía, de la EMAD, ¿por qué si yo quería actuar nunca actué?, y recién a mis 45 años me subí al escenario. Me pasé la vida haciendo que actuaran otras personas y yo no, eso, y la historia del tipo este. Y un día fue tipo "ta, es todo lo mismo".

En esa simbiosis entre la historia del ficcional Dionisio Contreras y la suya propia, encuentra la posibilidad de desarrollar ese nuevo rol.



El dispositivo escénico de *El desmontaje*, que la incluye como protagonista, es una forma de posicionamiento dentro del campo en la medida en que se coloca en el lugar de la actriz, ocupa ese lugar que le fuera vetado desde su primer acercamiento al teatro, desde el primer rechazo en la prueba de admisión de la EMAD. Posicionarse en el lugar de actriz dentro de una obra de su propia autoría, es un acto de reafirmación artística, un empoderamiento frente a la deslegitimación por no ser egresada de una institución avalante.

Durante muchos años mentí y dije que había dado la prueba una vez y había perdido, me daba vergüenza decir que había dado la prueba tres veces y nunca había entrado y encima hacía teatro, mucha gente me desacreditaba por eso. Ésta hace teatro, dirige y nunca entró a la EMAD, como si algunas instituciones nos garantizaran algo.

Sostiene y defiende, además, su calidad de “buena actriz”. Como referencia ineludible mencionó durante el encuentro a Sergio Blanco, en tanto “nos abrió como paso a una poética, más allá de si vas o no hacer autoficción, una manera de plantear las obras, las estéticas, un lenguaje que es atractivo, a mí por lo menos me resulta muy atractivo.” Pero respecto al género “autoficción”,

que podría englobar también a la estética de “*El desmontaje*”, afirma que hay una gran diferencia: en la autoficción como la plantea Blanco, nunca se sabe qué es verdad y qué mentira. En su obra sí, por un momento llega a hacer creer al público que la historia de Dionisos Contreras es cierta, pero acto seguido descubre el engaño dejando a la vista su oficio como actriz. Autolegitima su lugar actoral con el oficio demostrado en la obra, amparado por un dispositivo escénico particular, producto de una dinámica colectiva de creación.

Por su parte, el dispositivo que presenta *El mundo*, también es resultado de tensiones entre distintos agentes del campo teatral del que participa Alejandra Gregorio y quienes integran o bien *Accidente Geográfico* o solo la propia obra en cuestión. Se trata de un espectáculo construido bajo lógicas y paradigmas propias de ese colectivo, por fuera de las dinámicas que la propia Gregorio experimentara en otros elencos u otras experiencias. El colectivo funcionando como un espacio seguro que cobija al individuo, respeta y ampara la creación y la sensibilidad personal puesta en ese material, al contrario de lo sucedido en esas instancias donde la interrelación personal, la distribución de los roles y de las decisiones artísticas no estaban equiparadas entre todos los componentes del proyecto artístico. En ambos casos aparece señalado el colectivo como un lugar donde hay buenas relaciones interpersonales que abonan lo creativo.

Los formatos híbridos pueden leerse también, en tanto posicionamientos estéticos, como formas eclécticas que resultan de la unión de diferentes intereses, puestos en relación durante procesos de ensayos donde se practica la horizontalidad de los roles, los lenguajes y los rubros artísticos. La estética no depende de la visión de un director o directora, es la sumatoria y el producto final de una interrelación permitida por la dinámica colectiva. Falta indagar aún, en próximas investigaciones, sobre el matiz que agrega a estas dinámicas el hecho de trabajar con artistas amigos entre sí, o con integrantes que tienen una relación de pareja dentro de ese colectivo. Algo sobre lo cual Márquez refirió a la hora de hablar sobre ser dirigida por Luz Viera, pero queda profundizar específicamente en cuánto influyen sobre los procesos artísticos esas redes de contención que funcionan como sostén de todo un proceso.

Otra cuestión posible de análisis posterior es el rol, o tal vez influencia, de las instituciones educativas artísticas sobre las decisiones estéticas de sus egresados. Un dato no menor es la referencia de Alejandra Gregorio hacia Angelica Liddell y Sarah Kane como referentes fundamentales respecto al ámbito literario. Las menciona como autoras que conoció durante su formación en la IAM, lo cual resulta relevante en tanto es un instituto de formación dirigido por tres actrices⁵ y se trata de autoras que, si bien están legitimadas, en muy escasas oportunidades forman parte de programas académicos de otras instituciones de formación teatral, como la EMAD.


Conclusiones

Como conclusión se puede observar que estos espectáculos unipersonales sí funcionan como un dispositivo de posicionamiento dentro del campo teatral uruguayo, no solo a nivel textual donde se expone una voz femenina bajo una estética determinada, sino también a nivel de la escenificación que se muestra como producto de un tipo determinado de relacionamiento personal y artístico.

Dinámicas que se basan en, o intentan, la horizontalidad de los roles, partiendo por la descentralización del texto dramático. Implica una toma de posición y un posicionamiento respecto a las lógicas que han tenido lugar en el teatro occidental desde, por lo menos, mediados del siglo XIX con lo que Jorge Dubatti denominó como la Poética del Drama Moderno. Generan un corrimiento del teatro como práctica textocentrista, para dar lugar a dispositivos y lenguajes que dialoguen con las

⁵ Marisa Bentancour, Gabriela Iribarren y María Mendive.





experiencias atravesadas por artistas mujeres y que reflejen sus aspiraciones estéticas.

En este sentido, la variable de género está presente en el acto mismo de conformar los grupos de trabajo de determinada manera y por inscribir el desarrollo artístico en dinámicas que no resulten hostiles para los integrantes.

Resulta fundamental también la variable socioeconómica, en tanto se trata de artistas que, desde sus infancias y gracias a un entramado familiar que así lo permitió, tuvieron un acercamiento a las artes escénicas y a la Literatura, pudiendo optar por carreras profesionales en esas direcciones.

Como último apunte, es posible reflexionar sobre un cambio de paradigma respecto a la conformación de los grupos de teatro o colectivos artísticos; sería necesario indagar en otros ejemplos, en otras poéticas con otras organizaciones grupales, pero resulta evidente la

importancia de un buen clima relacional entre integrantes, a partir de lo cual la buena vinculación interpersonal y la libertad creativa surgen como un binomio indisoluble.

Referencias

Cappaso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (coord.). (2020). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. (Capítulo 2).

Dubatti, J. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot, 2011.

Fukelman, M. Teatros independientes y feminismos. *Acotaciones*, nº44, enero-junio 2020, pp. 67-94.

Mirza, R. (comp.)(2015). *Dramaturgia uruguaya contemporánea*. Antología. Paso de Gato.

Heinich, N. (2002). *Sociología del arte*. Nueva Visión.

Durand, G. (1989). *Beaux Arts et archetypes*, Presses Universitaires de France.

Naudeix, L. (2011). «Le chanteur est-il un acteur ? ». In *Musique et littérature*, édité par Aude Locatelli, Presses universitaires de Provence.

<https://doi.org/10.4000/books.pup.20387>.

Silva, E. (1996). *O circo, sua arte e seus saberes*, 1996, Unicamp, Tesis de maestría. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/102707>

Pavis, P. (1998). *Diccionario de Teatro*, Paidós.



a) El cuerpo en *Muñecas de Piel* de Marianella Morena. Breve panorama acerca del teatro producido por mujeres en Uruguay

Pilar Salvo

Muñecas de Piel se inserta dentro de la larga trayectoria que posee Marianella Morena dentro del teatro uruguayo. Para la autora el teatro es una forma de vivir, una forma de relacionarse con lo que uno cree y también un espacio de libertad que -desde su punto de vista- no existe en otra parte del mundo. Además de estrenar obras en Uruguay, Morena ha realizado puestas en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos, obteniendo con esto reconocimiento a nivel mundial.

Sus obras se caracterizan por tomar personajes femeninos como protagonistas y relatar muchas de las desigualdades que han tenido que vivir, así como también reflejar la violencia de género, la cosificación de la mujer o los roles que tradicionalmente se les ha asignado. Ejemplos de este tipo de obras son: *La Trinidad* que narra los orígenes de Trinidad Guevara, una de las primeras actrices del Río de la Plata¹, *No daré hijos, daré versos* que cuenta la historia de Delmira Agustini², *Fedra* personaje mitológico a través del cual se intenta ilustrar el despecho que vive una mujer ante el rechazo amoroso³ y *Gurisa* que reflexiona a través de un formato híbrido con la Banda Sinfónica de Montevideo cómo las mujeres son vulneradas en distintos ámbitos como la calle o el trabajo⁴. También escribió y

¹ 2010.

² 2014

³ 2022

⁴ 2023



dirigió *Naturaleza Trans* dedicada a reflexionar acerca de la identidad trans, esta fue una práctica performática que hizo a través de una residencia en Rivera.

La autora por lo tanto tiene una notable trayectoria en todo lo relevante al teatro vinculado a la figura de la mujer y la identidad de género y demuestra en toda su poética una extensa reflexión acerca de estos temas. En una entrevista Morena declaraba:

No es lo mismo dirigir cuando se es mujer que cuando se es hombre. Eso se sabe a costa de experiencia, se quiera o no, te des cuenta o no, aunque quieras obviarlo, evitarlo, negarlo. Des la batalla o no, te masculinices o no, te hagas la tonta, la inteligente, la brillante o la boluda. No es lo mismo. Y cuando una cree que hay cosas que ya no se vivirán, aparecen nuevamente para reafirmar la desigualdad (Morena, noviembre 2023, La diaria párr. 1)

Su dramaturgia también se ha caracterizado por buscar el desafío y desbordar los límites de lo establecido, asumiendo ante el espectador una actitud provocadora. La artista que también es encasillada dentro de la performance, realiza puestas en escena híbridas con elementos de la música, archivos periodísticos, procedimientos judiciales, personajes políticos, espacios poco convencionales y problemáticas que atañen a la sociedad en la cual se inscriben. Acerca de esta actitud desafiante la autora sostiene: “la escena es un acto sexual, un acuerdo promiscuo entre la verdad y la mentira, entre lo real y la ficción, en el que no puede determinarse dónde empieza uno y dónde termina el otro” (13, 2019) y agrega más adelante en relación a la composición escénica *Quisiera ser la más puta, abrir las piernas hasta sangrar y no he podido. Solo soy puta con las palabras. De la intención de ser puta, la ilusión de pensarlo. Nada más. He soñado, solo he escrito y he hablado sobre esto. Hasta que entendí que ser puta no era lo mío en el cuerpo pero sí en las palabras* (17, 2019).





Esta prostitución que Morena asume marca desde el inicio la actitud de rebeldía que la dramaturga aplica en sus obras. Constantemente en sus obras juega con estas nociones y lleva a los espectadores a preguntar dónde comienza y dónde termina la ficción. El concepto de verdad por lo tanto es algo que le interesa especialmente a la autora. No entendiendo la verdad como lo fiel a los hechos que acontecieron realmente sino la verdad escénica. En este sentido sus personajes tienden a identificarse con parlamentos que cuestionan la esencia misma de la ficcionalidad por ejemplo en *No daré hijos, daré versos* el personaje de Reyes dice “¿Soy un personaje para vos?” (Morena, 2019, 43) y en *Pecados Capitalistas*, híbrido performático dedicado a entrevistar políticos uruguayos, una actriz les canta a los políticos “Teatro, Lo tuyo es puro teatro, Falsedad bien ensayada, Estudiado simulacro”. De esta manera difumina los límites porque a los personajes ficticiales se les cuestiona su esencia y a los personajes reales viceversa.

Todo esto que venimos desarrollando puede observarse en *Muñecas de Piel*. La obra es un relato ficcional producido en el marco de la Operación Océano. Ya desde su concepción es posible observar la mezcla entre la verdad y la ficción que mencionamos anteriormente. Esta mixtura le trajo a la obra algunos problemas a la dramaturga, la misma se estrenó en 2021 –pandemia mediante– y estuvo a punto de ser censurada. La familia de una de las víctimas de la Operación denunció la obra por entender que hacía referencia directa a la historia de la joven. Luego de que la justicia examinara el texto y entendiera que no se daban nombres ni referencias explícitas se estrenó en la sala Hugo Balzo en julio del 2021. El límite con el que juega la autora es poroso y eso es lo que hace de esta obra un fenómeno tan interesante. Antes de que empiece el texto hay una intervención de la autora que dice:

Leo la noticia en prensa, una chica es encontrada muerta, la imagen de ella se clavó en mi cabeza durante días. La veía con el arroyo encima y mojando la ciudad. Soñé muchas noches y no podía alejarla de mi pensamiento. Cuando eso sucede, sé que no tengo escapatoria, me rendí y me puse a investigar. Lo primero que proyecto es ella

y el agua, lo segundo, escribo un texto poético, sin saber nada, nada de ella ni nada, ninguna información. Cuando accedo al diario íntimo de Aldana, el impacto es enorme.
(2020, sin número de página)

La Operación Océano fue un procedimiento judicial realizado en Uruguay en 2019 cuyo propósito era desmantelar una red de explotación sexual de menores. Dicha red tenía como objetivo captar adolescentes a las cuales les ofrecían dinero, drogas, ropa y celulares a cambio de sexo. El caso fue muy polémico debido a que estaban involucrados hombres con un alto prestigio social, a su vez que iluminaba un fenómeno terrible que estaba aconteciendo en Uruguay⁵.

Morena dice haberse impactado con el hecho de que una fiscal se atreviera a hablar públicamente del caso. "siempre nos parecía como una situación que sucede, que está acá al lado y que alguien lo hiciera público como pasó con Darviña me generó bastante impacto" (2022).

Ya desde el título es posible tender un puente con la temática que pretendemos abordar. *Muñecas de piel* nos habla de mujeres que son utilizadas como objetos y cosificadas con fines sexuales. El sustantivo "muñecas" hace referencia a un juguete y también admite el significado de "persona atractiva". Se traduce en esta obra en una mujer dócil que se deja hacer. Por su parte el adjetivo que le precede nos advierte el vínculo que esta obra tendrá con el cuerpo.

b)Cuerpo y violencia

⁵ Para abril del 2024 todavía la causa continúa siendo investigada y el procedimiento judicial no ha terminado. <https://ladiaria.com.uy/justicia/articulo/2024/4/la-fiscalia-y-los-imputados-de-operacion-oceano-pidiero>



Durante toda la obra los cuerpos estarán atravesados por distintos tipos de violencia. Nos enfocaremos en trabajar la violencia ejercida sobre el cuerpo de Jana/Sushi aunque las interacciones con los otros personajes serán esenciales para observar los mecanismos que operan sobre su cuerpo.



El personaje de la Jana/Sushi, que ha sido representado en todas sus ediciones por la actriz uruguaya Sofía Lara⁶, se muestra en ropa interior negra y con botas altas. Es Jana y también es Sushi, pero ambas representan lo mismo: confeccionan el perfil de una adolescente víctima de explotación sexual. Se quiere resaltar con su vestimenta la desnudez y su flacura, pero también su fragilidad. Su cuerpo está totalmente expuesto. Ella es, o ellas son, la(s) muñeca(s) de piel. Este será un personaje maleable sobre el que se ejercerá la violencia y la manipulación. En el texto cuando aparece la lista de personajes la didascalía que la presenta dice “Desnuda con el arroyo encima. Trabaja lo residual en secuencia física del derrumbe, el ahogo y la asfixia” (2020, sin número de página).

El primer tipo de violencia que podemos identificar sobre el cuerpo de este personaje es la violencia física. Esta es la más evidente porque es la que se puede observar a través del contacto entre los cuerpos. Está presente desde el comienzo con la manipulación que el personaje de Daddy realiza sobre el cuerpo de Jana y se vincula exclusivamente con lo sexual. En una de las escenas del comienzo Daddy la asfixia:

Daddy

Hacelo como vos sabés, hacelo para *Daddy*, ahógate un poquito para mi, que me gusta ese aire que se corta, y yo te respiro, porque así me siento cuando te veo: sin aire

La ahoga con la mano, convulsiona, ríe, se estremece

⁶ Actriz egresada de la escuela de El Galpón. Integra la Comedia Nacional desde el 2023.

Estas escenas físicas sucederán durante toda la obra y se irán intercalando con otras capas de violencia.

Jana

Me ahogo, me ahogo, no puedo respirar

Daddy

Janita, vas a ahogarte en mi leche.

Jana se muere. Vera nos hace escuchar lo grabado.

Mabel Moraña sostiene que “el fenómeno de la agresión corporal tiene que ver no solamente con impulsos innatos y problemas de control y disciplinamiento del cuerpo y del sistema emocional, sino también con la naturaleza misma de lo social y lo político” (237). De acuerdo a los planteos de la autora, la violencia sobre el cuerpo es provocada por la desigualdad, los excesos de poder y tiene el deseo de dominar al mismo tiempo que consiste en la ejecución de una serie deliberada de actos coactivos con miras a alcanzar una finalidad concreta, que tiene como metas la depredación, la transgresión, el daño o la ruptura (238). Las palabras de Moraña indican que el problema de la violencia tiene que ver con lo social y lo político, y por lo tanto es un fenómeno colectivo.

Lo que propone la autora permite reflexionar acerca del cuerpo de Jana y la violencia que se ejerce sobre el mismo. Vinculándolo con los impulsos innatos, los problemas de control y el disciplinamiento de los que habla Moraña el personaje de Daddy se construye como un animal que ataca a su presa, por eso una de las escenas se llama “animal deslumbrado”, además Vera dirá a propósito de esto:

Miro documentales sobre el comportamiento de los depredadores, la presa, el animal cazado. La forma como el felino acorrala a la gacela y queda detenida. Hace días que estoy con esto en la cabeza, tengo pesadillas y veo a los victimarios al acecho, olfateando, con las mandíbulas abiertas, porque ellas tienen apariencia de leopardo y esencia de conejo, es así. Para afuera muestran belleza y bienestar, que no coincide con lo que les sucede en el interior.

Con la imagen del depredador animal queda instaurada la analogía víctima-victimario que hace que Jana se encuentre en una posición de inferioridad en relación a Daddy. Esta posición explicita una desigualdad que es multicausal, en primer lugar porque Jana es mujer y en segundo porque es adolescente. Está siendo manipulada y dominada por un hombre mayor de edad que la enreda en sus dinámicas de explotación. La desigualdad, que también era señalada por Moraña como un factor de violencia, está marcada desde el comienzo porque su cuerpo es manipulado bajo esos parámetros. En esta puesta en escena queda explícito entonces que la variable de género —ser mujer— es un factor de desigualdad social que genera estos tipos de violencia.

Este aspecto podría ser tomado como la exposición de un tema que atañe al movimiento feminista. La violencia que se ejerce sobre el cuerpo de Jana no es solamente física, ni únicamente está vinculada a su variable de género o a su minoría de edad, se relaciona con múltiples causas. Gago sostiene en este sentido que los movimientos feministas han reconceptualizado la violencia machista desplazando algunas ideas que estaban ancladas, por ejemplo, esto que venimos desarrollando: la violencia de género no es un fenómeno aislado. La autora plantea que para esto fue necesario que se entendiera que la violencia contra las mujeres debe ser puesta en relación a otro sin fin de violencias sin las cuales esta no se explica.

Nada de esta red de violencias es obvia: rastrear los modos de su conexión es producir sentido, porque visibiliza la maquinaria de explotación y extracción de valor que



implica umbrales de violencia cada vez mayores y que tiene un impacto diferencial (y por eso estratégico) sobre los cuerpos feminizados⁷

Al entender que la violencia de género no es una violencia aislada es que es posible que se desplace la figura totalizante de víctima⁸. En esta obra, no ocurre este desplazamiento, por lo que ya demostramos anteriormente, sino que queda explicitado que existen sobre Jana múltiples violencias que la hacen construirse como víctima.

Esther Pineda reflexiona a propósito de esto y se pregunta ¿qué lleva a los hombres a asesinar de forma reiterada y metódica a las mujeres?, responde citando a Rita Segato que es a causa de que a nivel social se aplican leyes del patriarcado tales como la norma del control o posesión del cuerpo femenino y la norma de superioridad masculina. La autora concluye afirmando que “los crímenes del patriarcado o feminicidios son claramente crímenes de poder” (47). El poder y el control sobre el cuerpo de Jana es algo que se verá a lo largo de toda la obra así como también la superioridad masculina. Una de las acotaciones del principio dice:

La lleva a su sillón, la sienta en la falda, la toca como una muñeca, ella se entrega, ríe, su cuerpo se sacude por las embestidas de él, no se entiende si está drogada, disfrutando, semi inconsciente o dejándose llevar.

Daddy es el personaje que encarna el estereotipo de masculinidad tradicional, el hombre patriarcal que reproduce su identidad de género como algo obligatorio para todos los hombres⁹, es el que se junta con sus amigos para hablar de mujeres —hay una

⁷ Gago, *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. 62.

⁸ Gago, Verónica, *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Colección nociones comunes. Buenos Aires. Editorial Tinta Limón. 2020. 60-63.

⁹ Esta es la definición de masculinidad hegemónica presente en: INMUJERES, *Género y masculinidades*. (Montevideo: UNFPA, 2016 15) <https://uruguay.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/MASCULINIDADES.pdf>



escena con un amigo donde terminan ambos acostándose con la menor — y también el que establece el parámetro de la normalidad.

Daddy

A público. Está empapado y con los pantalones bajos

Soy una persona normal, tengo una vida normal, un trabajo normal, una casa normal, no soy un monstruo. Soy como todos, como vos, como tu vecino, como el maestro de tus hijos, como el profesor de tu hija. Soy un buen padre, buen ciudadano, buen esposo, buen profesional, buen jefe. Me preocupan las mismas cosas que le preocupan a la buena gente. No te confundas, hay que ver como se ofrecen estas nenas

En este parlamento en donde parece defenderse, dictaminando aquello que es normal, dictaminando todo lo que sería una construcción de género tradicional, termina condenando mucho más este tipo de masculinidades sosteniendo que estas prácticas abusivas las puede realizar cualquiera. Este personaje también se ríe de los avances propuestos por los movimientos feministas. Constantemente estará jugando irónicamente con la moral y con los avances que estos movimientos han logrado históricamente. En un momento le dirá a Sushi:

Daddy

Pero sabés lo que querés, tan menor no sos, y las feministas *defienden su derecho a elegir lo que hacer con su cuerpo.*

Sushi

Tengo 17



Se burla entonces de la máxima feminista “Mi cuerpo, mi decisión”¹⁰, porque lo está aplicando a una menor de edad y como ya mencionamos la está manipulando. Además instaura un debate complejo en relación al trabajo sexual. Podemos preguntarnos aquí introducir el debate de si las mujeres que se dedican al trabajo sexual realmente están decidiendo lo que hacer con su cuerpo, o si son víctimas del mismo y se ven obligadas a realizarlo por falta de otra opciones y oportunidades.

Aunque esta problemática desborda los límites de esta investigación cabe destacar que Isabel Cedrés intenta responderla y sostiene que cuando se piensa en la prostitución los movimientos feministas se contradicen y se dividen en distintos sectores entre quienes apoyan el trabajo sexual y quienes quieren abolirlo. Las abolicionistas apoyan el hecho de que la prostitución sea la “explotación máxima del sistema patriarcal” y de acuerdo a la perspectiva de Cedrés contribuyen a la revictimización de las trabajadoras sexuales porque no atacan los verdaderos problemas del sector (50).

c)Cuerpo, patriarcado y capitalismo

En *Muñecas de Piel* el cuerpo de la mujer sufre cuestionamientos que son llevados al extremo donde todo se canaliza en violencia sexual y muerte. Además, el cuerpo femenino, como ya mencionamos, es un cuerpo adolescente. Este aspecto no es menor, porque incidirán sobre él otras condicionantes. El primer parlamento que dirá Jana permite comenzar a esbozar algunas conclusiones:

Soy María, tengo 15 años y me aburro en casa, mi madre no se entera que existo y mi padre trabaja todo el día, hoy me miré 48 veces al espejo, había algo del otro lado, una mancha, así que fui y me bañé, estuve en la ducha 30 minutos... Nadie sabe que escribo poemas. Mi cara está embarrada contra la cara del último tipo que me cogió, pero me da

¹⁰ De acuerdo a Isabel Cedrés este fue el slogan utilizado por el movimiento feminista uruguayo durante la campaña a favor de la legalización del aborto.

*igual, soy fea, soy linda, soy niña, soy mujer, soy virgen, soy puta, soy lo que siempre me dijiste que podría ser*¹¹.

En primer lugar podemos observar la vulnerabilidad, esa que la hace tan propensa a la violencia que se ejerce sobre su cuerpo, y que se ve reforzada por el sentimiento de invisibilidad tan característico de la adolescencia. Es posible puntualizar también la inseguridad que tiene sobre su cuerpo reflejado en ese mirar constante hacia el espejo y en la culpa que siente manifestada en esa necesidad constante de bañarse.

Esta inseguridad alrededor de su cuerpo podríamos asociarla con la violencia simbólica que mencionamos anteriormente y que está construida por la sociedad capitalista. De acuerdo a las autoras de *Feminismo para el 99%* el capitalismo taladra hasta al fondo los cuerpos (65). Esto quiere decir que las normas de mercado afectan cómo se conciben los cuerpos, cuáles son los cuerpos que valen, los que son lindos y saludables.

En el parlamento anteriormente citado es posible observar un guiño a este capitalismo voraz cuando el personaje dice “soy lo que siempre me dijiste que podía ser” conectando con el conocido lema de *Barbie*: “Sé lo que quieres ser”. Con esto último cobra un nuevo sentido el título de la obra al reforzar que esta joven es concebida como una muñeca.

El cuerpo femenino por lo tanto es un engranaje más dentro la reproducción social capitalista que refuerza la hegemonía del patriarcado “The interplay of power and knowledge produces difference in just such a way that the bodies of women are the ground on which male hegemony at least in part, the power of the state in the service of capitalism are elaborated” (Shildrick, Price 436).

¹¹ El subrayado es mío

Continuando con el abordaje del texto y relacionado con lo que venimos desarrollando Vera la fiscal del caso dirá:

Estas chicas pertenecen a clase media, porque la vulnerabilidad no solamente responde a asuntos económicos, sí a la presión por alcanzar un estándar visual alejado de lo real, con una dictadura estética y una violencia sobre el cuerpo sometido a cirugías porque la vara cada vez está más alta. No es una red, las menores aparecieron en un portal que ofrece servicios sexuales como también venta de artículos varios.

Vuelve nuevamente a aparecer la cosificación del cuerpo de estas adolescentes que se venden como productos y que también construyen su imagen como si lo fueran. Vera hace referencia a un "estándar visual" y a una "dictadura estética" que se impone sobre estas jóvenes lo que decanta en una "violencia sobre el cuerpo". Vera más adelante dice sobre esto "La sociedad tiene una responsabilidad en esto, en cómo se promueve agresivamente un patrón único de belleza en las mujeres para ser aceptadas socialmente".

Judith Halberstam teoriza sobre este patrón único de belleza y lo vincula a la sociedad occidental y a los medios de comunicación. La autora afirma que a partir de la difusión de imágenes de belleza occidental se generan actitudes muy racistas al tiempo que obliga a que se eliminen las diferencias entre las personas (130). Esta imagen única de belleza impone formas de comportarse al tiempo que contribuye a que las mujeres sean objetos de deseo.

Muchas de estas ideas están subyacentes en la obra que venimos analizando Vera por ejemplo dirá: "La sociedad tiene responsabilidad en esto, en cómo se promueve agresivamente un patrón único de belleza en las mujeres para ser aceptadas socialmente"

d)Referencias

Canal 5. (2024). *Marianella Morena - Dramaturga: Obra "Muñecas de piel | El Living |02-06-2022*. Web. 1 de set. 2024 <https://www.youtube.com/watch?v=vqpBxf5o25g>

Cedrés, I. (2024). *¿Mi cuerpo, mi decisión? Debates y perspectivas feministas sobre la prostitución en Uruguay*. Universidad de la República. Tesis de grado en Ciencias políticas. Web 1 de set.2024
https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/19038/1/TCP_CedresFerrerol_sabel.pdf.

Fraser, N., Aruzza, C., Bhattacharya. *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Editorial Herder. 2019. Web. 8 de mar 2024.
[https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Manifiesto%20de%20un%20feminismo%20para%20el%2099%25%20-%20Cinzia%20Aruzza,%20Tithi%20Bhattacharya,%20Nancy%20Fraser%20\(2019\)..pdf](https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Manifiesto%20de%20un%20feminismo%20para%20el%2099%25%20-%20Cinzia%20Aruzza,%20Tithi%20Bhattacharya,%20Nancy%20Fraser%20(2019)..pdf)>

Gago, V. (2 0 2 0). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Colección nociones comunes. Editorial Tinta Limón.

Halberstam, J. (1999). *The making of female masculinity. Feminist theory and the body. A reader*. Edinburgh University Press.

Moraña, M. (2020). *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*. Editorial Herder.

Morena, M. (2021). *Muñecas de Piel*. [Manuscrito inédito]. Impreso.

----- (2024). "El placer de linchar mujeres exitosas". *La diaria* 23 de nov 2023. Web.8 de mar 2024. <https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2023/11/el-placer-de-linchar-mujeres-exitosas/>

----- (2019). *No daré hijos, daré versos*. Montevideo. Criatura editora.



Pineda, E. (2019). *Cultura femicida. El riesgo de ser mujer en América Latina*. Editorial Prometeo. 2019. Impreso.

Shildrick, M., Price, J. (1999). "Openings on the body: A critical introduction" *Feminist theory and the body. A reader*. Edinburgh University Press. 1999.



Caminar y comenzar, bravatas

Teresa Hernández



*Esta es toda mi historia:
sal, aridez, cansancio,
una vaga tristeza indefinible,
una inmóvil fijeza de pantano,
y un grito, allá en el fondo...*

"Topografía", Luis Palés Matos

El 5 de marzo de 2018, a poco más de cinco meses del huracán María y a dos años de la imposición de la Junta de Control Fiscal por parte del Congreso de los Estados Unidos a través de la ley PROMESA, una marejada ciclónica de gran escala irrumpió en el norte de la isla grande del archipiélago puertorriqueño.¹ Todavía sentíamos en carne viva la devastación por las pérdidas humanas, sociales y ecosistémicas que supuso uno de los huracanes más grandes en la historia del Caribe y que, junto al imperialismo estadounidense y la obediencia del gobierno local, profundizaba nuestro dolor, coraje y miseria. Lo que quedaba por destruirse tras el paso de María, pareció completarse con la marejada. El mar devastó, pero también reclamó muchas construcciones ilegítimas en la zona marítimo terrestre.

¹ La Ley PROMESA (*Puerto Rico Oversight, Management and Economic Stability Act*, por sus siglas en inglés) de 2016 fue aprobada por el Congreso de los Estados Unidos durante la presidencia de Barack Obama. PROMESA impuso la Junta de Control Fiscal, cuyos miembros son escogidos por el gobierno federal, para controlar las finanzas y presupuesto del gobierno local con el objetivo de "reestructurar" la deuda para "reinsertar" a Puerto Rico en los mercados y "recuperar" la confianza de los inversionistas. Desde entonces y hasta el presente, las dramáticas políticas de austeridad y los recortes a bienes e instituciones públicas puertorriqueñas que la Junta, fungiendo como el gobierno de facto, ha ordenado, nos han sumergido en una pobreza extrema en todos los niveles, produciendo lo que algunos economistas críticos han descrito como "una crisis humanitaria".

En esos días, en el pueblo de Camuy, al noroeste de la isla grande, escuché por primera vez el término *bravatas* para referirse a la reciente marejada. El vocablo implica mar picao, amenaza, advertencia, desafío, desborde. Como fenómenos literales y también como metáforas, las bravatas me hablaban de nuestro sentir en tiempos inciertos y ruinosos. La palabra me cautivó, y con esa fuerza que provoca aquello que de primera instancia deslumbra, supe que algo pasaría... Las palabras, sin duda, son experiencias sensoriales, imágenes que se mueven, que activan, detonan, el hacer en mi práctica.

En la estela de la destrucción y la incertidumbre, el mar me enseñó; me propuso comenzar otras maneras de vivir la vida común y de asumir mi práctica artística. El mar murmura ininteligible, somáticamente, nuestra historia trágica, submarina; nuestros genocidios, esclavizaciones, migraciones forzadas... También propone conexiones con el pasado y el presente de otras islas, de otros territorios. Entonces, abandoné el hábito de entender la experiencia isleña como aislada y de ver el mar como un abismo que separa. Acercándomele, más bien, como epicentro de nuestras historias, afectos y sensaciones, comencé a vincular el mar, su accionar y las erosiones costeras, sociales y políticas con temáticas ambientales más amplias en el contexto de la crisis climática y con la sobrevivencia colonial, histórica que carga mi cuerpo de mujer madura. El cuerpo -foco, medio y lugar indiscutible de mi práctica- es isla-agua; asamblea de islas nenas, islotes, cayos y mogotes; conexión con los Caribes que sobreviven y viven.

El mar avisa y reitera no olvidar que nuestra sobrevivencia no es de ahora, que la incertidumbre es y ha sido condición colonial, que nuestra erosión de vida, nuestro ser desplazado, nuestra borradura, es de siglos, sólo que ahora es híper visible, multidimensional. Sólo que ahora estamos, estoy, tanto más cansada. El cansancio, como sensación, condición, emoción continua, es, de ese mar, el fondo.



Mi plataforma *Bravatas: sal, sargazo y cansancio* emergió de todo esto.² En tanto artista transdisciplinaria, caribeña, nacida, formada y deformada en un país sometido a más de cinco siglos de colonización, sostengo una práctica ordinaria y extraordinaria, que transmuta en aras de mantenerse viva en los tiempos de incertidumbre extrema y sobrevivencia precarizada que impone el régimen neoliberal. Por eso, las operaciones de mi práctica escénica, que siempre habita los *entre* (entre la performance, la danza experimental, el teatro, el video, la escritura y el lenguaje del espacio), se han transformado, traduciéndose en otros formatos, gestos visuales, imágenes en movimiento que, a veces, documento a través de la cámara. Pero, a pesar de la inclinación a formatos visuales con herramientas digitales, sigo trabajando desde y para un lugar muy artesanal. El cuerpo, como espacio multidimensional, es mi territorio de enunciación, instrumento de registro y medio de proyección.

Por otra parte, el tempo de mi práctica se ha venido tornando cada vez más incierto, más lento, como el caminar del caracol de tierra. Los personajes dejaron de ser la fuerza motora principal; sobrevino la ciudadana erosionada, ahogada, la imagen o presencia mítica-histórica, a veces humana y otras no. El arruinamiento de los espacios culturales en el país y la urgencia de las bravatas me replantearon también la relación con el espacio escénico. La costa, ahora, fue mi escenario.

Además, el formato y metodología de plataforma de investigación artística, en lugar de proyecto o producción cerrada, me ha permitido gestar, investigar y accionar al mismo

² La costa norte del archipiélago puertorriqueño y nuestra isla municipio de Vieques han sido el escenario principal de la plataforma *Bravatas*. El sargazo (en crecimiento descomunal en toda nuestra región como resultado de la crisis climática), la sal marina (con su rica historia obrera y de resistencia en el Caribe y, específicamente, en Cabo Rojo, Puerto Rico) y los abanicos de mar (dejados por el oleaje en la arena en cantidades cada vez mayores por el alza en la mortalidad de los corales) han inspirado y amparado materialmente la investigación artística. Destaca en la plataforma *Bravatas* la ruina de Tajamar, observatorio militar construido durante la colonización española y ubicado en la costa elevada de Bajamar en Puerta de Tierra, cerca del islote del Viejo San Juan y al lado opuesto del Capitolio de Puerto Rico.



tiempo, proceso que llamo *investigaciones en vivo*.³ Lo hago sola y acompañada. Acompañada y sola.⁴ Así, se crean gestos performáticos y productos estéticos que se continúan, revisitan o reformulan constantemente. No menos importante, esta manera de trabajar me apoya para sostener mi vida personal, aceptar tanta limitación, practicar algo así como un heroísmo vencido...

Todo *Bravatas* se encarna en mi cuerpo de mujer madura, que se busca y se encuentra en una genealogía feminista apenas reconocida en nuestro país. Andar con un cuchillo en la boca acuchillando estructuras coloniales, trepando derrumbes costeros, meciéndome en el sillón en espacios ruinosos; convocar caminatas con la presencia mítica de la eriza o con el personaje de Lázara; cabaretear desde lo agónico con Miss Cidra-la batutera, Miss Aguada-la mujer banda y Miss Resilience; hacer objetos-conceptos para instalaciones, tales como la "cama de descanso para emprendedoras" y el mapa "Caribe de sal", son algunas de las poéticas feminizadoras que las *Bravatas* dejan, y toman, en el panorama de las artes efímeras puertorriqueñas.⁵

³ Las investigaciones en vivo son improvisaciones de movimiento o acciones estructuradas que parten de dispositivos conceptuales y del uso de elementos como el vestuario, los objetos o materialidades orgánicas y los textos. Las realizo en espacios determinados o en respuesta a convocatorias específicas. Armo una partitura sencilla a partir de todo lo mencionado y la llevo a cabo frente a públicos o frente a cámara en espacios abiertos. Registro estas improvisaciones en mi cuerpo, en anotaciones a mano y en cámara. A veces, una investigación en vivo es búsqueda y finalidad al mismo tiempo.

⁴ La plataforma *Bravatas* es y ha sido colaborativa. Ha contando con el trabajo de personas de diferentes disciplinas y oficios, tales como: Marisol Plard, artista visual; Daniela Fabrizi, artista de textiles y materiales reusados; Beatriz Llenín Figueroa, escritora-investigadora-poeta; Carola Cintrón, artista visual y sonora; Dolly Camareno, activista costera de larga trayectoria; Deyanirah Vélez, joven activista costera; Natalieann Feshold, editora de audiovisuales; Claudia Calderón, cineasta; Viviana Calderón, actriz-bailarina; Alexandra Rivera, músico pianista; Nicole Yomara, músico trompetista. En aspectos de producción artística, han colaborado: Arnaldo Rodríguez Bagué, curador-artista; Rúben Rolando y Carlo André de Barrioization, artistas-gestores-investigadores; Juan Fernando Morales, artista visual-luminotécnico-escenógrafo; Freddie Mercado, artista visual-performero; Iliana García, gestora-activista-actriz; Zuleira Soto Román, diseñadora gráfica-actriz-gestora-activista.

⁵ Los personajes de Lázara, Miss Cidra-la batutera y Miss Aguada-la mujer banda, así como los objetos-conceptos referidos, pertenecen al complejo evento *Cabaré Agónico*, performance, caminata, pieza teatral e instalación realizado en el municipio de Manatí, en la costa norte de Puerto Rico, en octubre de 2022. Miss



La costa sobrevive y desaparece como yo, como nosotras. Clama, se derrumba, se erosiona, por el robo, el abandono y la subyugación al imperio del Capital de la Banca de Inversión.

Pero la mujer del cuchillo en boca murmura en grito: “cúdense los culpables, que las bravatas insulares pueden llegar a sus escondites.”⁶

Mientras, Miss Resilience, con tacos en los pies, tambaleándose sobre una silla minúscula, advierte: “Yo no soy tu souvenir”.⁷

La eriza, hecha de abanicos de mar, cortezas de palmas, retazos de rollos de hilos de pescar, sogas, gafas, mallas de plástico, deshechos con y sin huellas de coral, en su caminar lento, respirando por los pies, en peligro de desaparecer, como el paisaje, como la gente que vive aquí, camina para comenzar, para rabiar, para reclamar el estar, con cuchillo en boca, con las púas, erizá...⁸

Y de un abismo submarino, aparece la mujer de la concha arrastrando un toldo azul cubierto de sal marina. A ras del suelo, aprende del molusco, se mueve lenta,

Resilience, a quien regreso a continuación, también. *Cabaré Agónico* fue posible gracias al apoyo de la *Puerto Rican Arts Initiative*, que también auspició otros gestos y performances de *Bravatas* entre los años 2020 y 2022. A la mujer del cuchillo y sus acciones regreso a continuación.

⁶ La mujer del cuchillo es una de las presencias escénicas que he desarrollado en la plataforma. Forma parte de los trabajos *Bravatas: el comienzo de un comienzo* (2018 y 2019), *La mujer del cuchillo-Marcha de Las Lolitas* (2019), *Bravata Escénica* (2019), *inciertas-espectáculo erosionado* (2020) y *Luisa Capetillo, cuchillo en boca* (2021), entre otras intervenciones performáticas. Ha refractado figuras históricas esenciales en la trayectoria de resistencia feminista y anticolonial en Puerto Rico, tales como Luisa Capetillo, Blanca Canales, Lolita Lebrón y Carmin Pérez.

⁷ Miss Resilience es una imagen y acción corpórea en contraposición a los personajes de Puertopian Women. Con sus variantes, Miss Resilience ha aparecido en *Can you see me now?* (2021-2022) y en *Cabaré Agónico* (2022).

⁸ El vestuario escultórico de la eriza es un diseño y confección de la artista de textiles y materiales reusados, Daniela Fabrizi. Los materiales fueron recolectados por mí a lo largo de cuatro años en las costas del noroeste de la isla grande y en Vieques, como parte de mis actividades de investigación y trabajo costero. La presencia mítica de la eriza forma parte de los trabajos *Materia inédita: del pozo al mar* (2021), *Caminata Erizada, de Puerta de Tierra a Tajamar* (2022), *alguien/la eriza* (2023) y *Erizas Escambroná* (2023).

gelatinosamente, trasladando el peso, deshaciendo las coyunturas, volviéndose pura existencia para los mundos por venir.⁹

Referencias

Aponte, M. (2015). *Somos islas: ensayos de camino*. Editora Educación Emergente.


Barreto, M., et al. (2020). *El estado de las playas de Puerto Rico Post-María (Grupo 1)*. Accesado el 25 de agosto de 2020 de <https://storymaps.arcgis.com/stories/dfb5b1a22af6440b809cde3aac482b42>

---. (2021). *El estado de las playas de Puerto Rico Post-María (Grupo 2)*. Accesado el 10 de febrero de 2021 de <https://storymaps.arcgis.com/stories/85620fe49e8a4b19b02a1d13303fc316>

Bird, A. (2005). "Puerta de Tierra, la vida en un barrio obrero". En San Juan, la ciudad que *rebasó las murallas*. Luis E. González Vales, Milagros Flores, Aníbal Sepúlveda Rivera, Silvia Álvarez Curbelo y Arturo Bird Carmona. San Juan: National Park Services, U.S Department of the Interior y Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. 119-146.

⁹ La mujer de la concha es una imagen corpórea y presencia escénica-mítica que trabajé primero durante el proceso de *Bravatas: el comienzo de un comienzo y de Bravata Escénica*. Llega a su punto de alquimia en *inciertas-espectáculo erosionado*. En este contexto y en Puerto Rico, el término "concha" se refiere al protector o escudo de ciertas especies grandes de moluscos. Sosteniéndolo con la dentadura, uso un resto de una de tales conchas. El toldo azul es una lona plástica con agujeros en las esquinas para amarrarlo y fijarlo tras cubrir un área que precisa protección de la lluvia. En Puerto Rico, el toldo azul ha sido un duradero ícono de la experiencia del huracán María por los miles de hogares, negocios pequeños, escuelas y otras edificaciones cuyos techos fueron arrancados por el fenómeno y posteriormente cubiertos con toldos azules. El toldo fue un precario remedio para salvaguardarse de la intemperie ante la larga espera por la ayuda humanitaria, cuyo manejo y distribución por los gobiernos federal y estatal fueron sumamente corruptos e ineficientes.





Centro de Periodismo Investigativo (CPI). (2022). *Paraíso perdido*. Serie especial. Ed. Omaya Sosa Pascual. Periodistas: Víctor Rodríguez, Kayla Young y Freema Rogers. Accesado el 25 de enero de 2022 de [https:// periodismoinvestigativo.com/series/paraiso-perdido/](https://periodismoinvestigativo.com/series/paraiso-perdido/)

Chul-Han, B. (2019). *La sociedad del cansancio*. Trad. Arantzazu Saratzaga Arregui y Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.

De Certeau, M. (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 7, 1-17. Accesado el 31 de agosto de 2024 de https://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf

Díaz, R. (2022). Dorado, paraíso, inequidades y emergencia climática. *Centro de Periodismo Investigativo*. Accesado el 25 de enero de 2022 de <https://periodismoinvestigativo.com/2021/10/dorado-paraiso-inequidades-y-emergencia-climatica/>

Cruz-Malavé, A. (2023). *Bailando en un encierro: duelo, danza y activismo en las manifestaciones del Verano Boricua de 2019*. Editora Educación Emergente.

Fontáñez, É. (2023). *El derecho a lo común: bienes comunes, propiedad y justicia climática*. Ediciones Laberinto.

Glissant, É. (2006). *Tratado del Todo-Mundo*. Trad. María Teresa Gallego Urrutia. El Cobre Ediciones.

Godreau, A. (2018). *Las propias: apuntes para una pedagogía de las endeudadas*. Editora Educación Emergente.

Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Trad. Isabel González-Gallarza. ESPA Ebook y Titivillus.

Guerrero, M., curadora. (2022). *No existe un mundo poshuracán. Puerto Rican Art in the Wake of Hurricane María*. Catálogo de exhibición. New York: Whitney Museum of American Art.

Llenín, B. (2022). *Affect, Archive, Archipelago: Puerto Rico's Sovereign Caribbean Lives*. Rowman & Littlefield.

---. (2016). 'Armar una literatura de conexiones' en nuestra 'patria líquida': el contexto caribeño de la ensayística de Marta Aponte Alsina. *Caribbean Studies*, 44, 29-45.

---. (2023). *La piedra es una sombra que da vida: prosa selecta (2017-2022)*. Editora Educación Emergente.

---. (2018). *Puerto Islas: crónicas, crisis, amor*. Editora Educación Emergente.

Limeres Novoa, F. (2020). Lo decolonial en *El discurso antillano* de Édouard Glissant. *Tabula Rasa*, 35, 115-132.

Palés Matos, L. (1994). Topografía. Poemas selectos de *Canciones de la vida media* [1925]. *Revista de Estudios Hispánicos*, XXI, 380. Accesado el 31 de agosto de 2024 de <https://revistas.upr.edu/images/reh/1994/n1/a27.pdf>

Ramírez Padilla, L. (2012). *Sal, sangre y sudor: memorias históricas de Las Salinas de Cabo Rojo*. Cabo Rojo: Ediciones CCPSAI.

Rodríguez, V. (2022). Acelerada la aprobación de permisos de construcción en la costa durante el primer año de Pierluisi. *Centro de Periodismo Investigativo*. Accesado el 27 de enero de 2022 de <https://periodismoinvestigativo.com/2022/01/acelerada-construccion-costas-pedro-pierluisi/>



Santory, A. (2018). *Nada es igual: bocetos del país que nos acontece*. Editora Educación Emergente.

Zambrana, R. (2022). *Deudas coloniales: el caso de Puerto Rico*. Trad. Raquel Salas Rivera. Editora Educación Emergente.



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