

Presentar o representar. El lenguaje performático como posibilitador de un teatro más ‘vivo’

Fecha de recepción: agosto 2015
 Fecha de aceptación: octubre 2015
 Versión final: diciembre 2015

Norma Ambrosini (*)

Resumen: Pensar en instancias de un teatro como evento y experiencia resulta ser casi un requerimiento respecto de los acontecimientos que hoy atravesamos y de las velocidades de la información y desinformación en las que estamos inmersos.

Surgen responsables en torno a dichas imposiciones: el avance tecnológico, algunos medios de comunicación, la biopolítica, la modificación de la mirada, la publicidad, los *realities*, etc.

Algunos espectadores buscan ser protagonistas y otro gran sector busca, lo que generalmente plantean, como “un teatro vivo”.

De esto se trata este texto. Como así también de la posibilidad que pueden brindarnos Los estudios de *performance* y la Teoría *queer* para lograr replantearnos respecto de quienes tradicionalmente se exponen o imponen como los ‘poseedores de la palabra’ (como diría Rancière¹.)

Palabras clave: representación – performance – teoría queer - experiencia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 100]

Introducción o “Cuando las palabras no alcanzan”

Mientras un proceso de profundización sobre lecturas para el cierre de un Seminario con la profesora y bailarina brasilera Gilsamara Moura, se llevaba a cabo, cae en nuestras manos un pequeño artículo escrito por Ángel Berlanga² para RADAR (Suplemento del diario Página 12), que redefinió por dónde debíamos comenzar a trabajar... (Norma Ambrosini, Rosario, Mayo de 2014)

Un escueto relato escrito por Ángel Berlanga ha servido de puntapié inicial para reflexionar sobre la reinención del poder a la que se refiere Boaventura de Sousa Santos³ en su texto “*Descolonizar el saber, reinventar el poder*”. Y ambos forman parte, junto a otros que irán apareciendo, de un posible relato acerca de lo que acontece entre tres sitios que recorremos desde hace mucho tiempo: el arte, la educación y el activismo. Todos atravesados por los Estudios de *performance* y la Teoría *queer* como mecanismos posibilitadores de expresión que creemos permiten, desde nuestro humilde lugar, descubrir un sitio de constante re-localización, re-pensando y re-flexionando. El texto que lleva como título “*La poesía y la muerte*” reafirmó lo que una vez creímos intuir al reflexionar sobre la Ronda de Las Madres de Plaza de Mayo⁴. Encontrando un claro mecanismo que devela que el cuerpo acontece cuando las palabras no alcanzan. Tan insertos estamos y tanto poder otorgamos al lenguaje verbal, que solo en circunstancias extremas el cuerpo ‘aparece’. Tal es el caso del poeta Javier Sicilia⁵ quien se encontraba fuera de México cuando supo que su hijo Juan Francisco de 24 años había sido asesinado. Sus textuales palabras fueron: “El mundo ya no es digno de la palabra” (verso que da inicio a un texto dedicado a su hijo y leído frente a su tumba y que éste considera su último poema.) Luego de ello, encabezó la Marcha de cuatro días por la paz desde Cuernavaca hasta DF. Ángel Berlanga finaliza diciendo: “Quizá Sicilia haya dejado de escribir poesía, pero no de hacerla.”

Este ‘compromiso’ que toma el poeta, por el que toma conciencia que su ‘trabajo’, que su ‘arte’, por más que las palabras sean puñales, no alcanzan, refiere a que no ‘le’ alcanzan (por lo menos no ‘ahora’ y no a él.) Resulta irónico cuando desde las más poderosas empresas de medios de comunicación se asevera con total convicción que la palabra es poder y la situación en nuestro país (Argentina) con la *Ley de Medios*⁶ así lo indica, las palabras, para algunos, no alcanzan. Ya no son necesarias. Están huecas.

Sicilia confirma, como dice Boaventura, que lo que más caracteriza el pensamiento abismal es la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea. Lo interesante resulta ser que, lo que podría convertirse en objeto o materia prima para investigaciones científicas es ‘lo invisible’; que, tanto en este caso, como en el de Las Madres de Plaza de Mayo resulta ser el ‘proceso’ elegido, el ‘medio’ interviniente, es decir: la utilización del cuerpo como protesta, como lucha, como sitio desde donde se trata de acabar con dicha invisibilidad (con dicha injusticia): *La performance*.

El artista o creador, se siente por momentos tremendamente confiado en su arte. Su arte es él, es el medio de vida, es la vida misma, es la comunicación, es la significación, es la traducción, es el mensaje, etc. Pero en momentos en los cuales percibe (se devela) la existencia del otro lado de la línea, tiene tres opciones: sostener que su arte es su vida, su comunicación, su traducción, su mensaje, etc.; sostener que es el medio para sobrevivir, dejando de lado tanto el servir de mensaje, o la comunicación como prioridades; o realizar, como afirma Boaventura un enorme esfuerzo de descentramiento, incitando al esfuerzo colectivo para, en nuestro particular caso, desarrollar una epistemología del Sur. Para lograr captar una dimensión completa de lo que está aconteciendo (es decir, no ignorar ni las barreras, ni las invisibilidades, ni siquiera la noción de sabernos conquistados y dominados).

Mirar y aceptar otros cuerpos reconociendo a nuevos 'poseedores de la palabra'

Creemos que es importante remitirnos a nuevas posibilidades de mirar, de espectador, de compromiso, etc. Para ello, nada mejor que ahondarnos en un capítulo relevante: "La imagen intolerable" del libro "El espectador emancipado" de Jacques Rancière, que revela a la imagen de la realidad como "un ícono que se encuentra bajo sospecha en propuestas que nos resultan provocadoras o, en el 'peor' de los casos, intolerables" (según define el autor.) Ya en trabajos anteriores nos habíamos adentrado en el tema de la mirada (específicamente en: "Mirar hacia el abismo- Un relato que atraviesa la propuesta performática de David Nebreda-", trabajo que refleja la postura del espectador frente a la visualización de la realidad enmarcada dentro de expresiones de las artes escénicas) o en el Taller dictado en el marco del ECART⁸ junto al artista platense Guillermo Pérez Raventós⁹: "Taller Teórico- Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas"¹⁰)

Lo interesante de la mirada del espectador (haciendo referencia a lo que nos compete, a diferenciación entre presentar y representar, verdad y ficción) resulta ser, según plantea Rancière, que el espectador debe sentirse culpable:

Y él debe sentirse culpable de estar allí sin hacer nada (...) en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad. (...) El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema. (Rancière, 2010)

No es nuestra planeada misión la búsqueda de culpabilidad, pero no podemos negar que los eventos *performáticos* se realizan en función del resultado de una re-acción (y nos interesa ese término en particular: re-acción, ya que plantea una consecuencia frente a la acción de la que se está participando- nótese que no utilizamos el término 'observando', ya que planteamos *a priori* la idea de un espectador activo-). "La acción es presentada como única respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador." y, según afirma el autor: "Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad." Aunque éste considere, desde un punto de vista pesimista, que los que miran las imágenes no actuarán jamás al respecto.

Coincide el autor con J. Butler¹¹, cuando cita a Wajcman (profesora de sociología inglesa), respecto de las diferencias entre 'la escena' y la realidad: "La imagen tranquiliza, nos dice Wajcman. La prueba de ello es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas producen." Pero ocurre algo tremendamente irónico en dicho proceso: "La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena deben pues hacerse visibles." En este punto, nos permitimos asociar dos utilidades de la 'cruda reali-

dad' fácilmente reconocibles y que provocan claramente diferentes reacciones, como son: la prensa amarillista y las producciones fotográficas, teatrales o *performances* que tocan temas que hemos definido en trabajos anteriores como: 'los graves universales' (agrupando bajo dicha nomenclatura, a las problemáticas de género, raza, etnia, etc.)¹², ya que, como específica Rancière: la imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y al palabra, lo dicho y lo no dicho. Textualmente: "Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos "ver" lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice."(2010)

El acontecimiento de mirar el horror de forma banalizada, según afirma el autor, no es por exceso sino por 'impersonalidad'. Por eso a nosotros nos resulta relevante poner y hacer visibles la carga del acontecimiento. Allí reside la diferencia entre la 'información real' y un proceso creativo que muestra realidad. Es decir, en nuestro caso, es relevante otorgar la posibilidad de devolver la mirada. De que otros cuerpos 'tengan la palabra' al ser vistos y no solo ocupen un lugar de tránsito. Allí será donde acontezca la reflexión y posterior a la misma la 'posible' acción.

Tampoco somos incapaces de ver que los 'hablantes' son, la mayoría de las veces, seleccionados. Es decir, no resulta casual que sean tan pocas las manifestaciones artísticas (por lo menos en nuestro país) los que han expuesto estos 'temas' tan veraces. Debemos ser conscientes que estas imágenes (existentes consideradas representativas) ocupan también un sitio de distribución preconcebida de poderes, por eso dichas expresiones resultan ser políticas (considerando la política desde el punto de vista de Rancière, quien afirma que la misma consiste, sobretodo, en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos.) Y este proceso que es nuestro deseo, se encuentra reflejado en estas líneas: "El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución visible." (2010)

Apuntamos a construir visibilizando, nuevos canales de comunicación y otorgar lugares para la palabra a quienes solo han sido imágenes. Por eso estas expresiones a las que hacemos referencia, están tan ligadas al hecho *performático* (del aquí y el ahora, ligado al ritual, a la ausencia de personaje y representación, a la sinceridad de poder y hacer, a la ausencia de artificios técnicos que oculten 'la verdad'. etc.) Porque la creación, según nuestro trabajo (o justamente éste al que hacemos referencia) no consiste en contar historias sino,

[...] en establecer entre las palabras y las formas visibles, las palabras y la escritura, un aquí y un allá, un entorno y un ahora. (...) Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo un paisaje nuevo de lo posible. (Rancière, 2010)

Rancière habla de la posibilidad de estos cambios de personajes portadores de la palabra dada la existencia

de un ojo que prevé. Y en consecuencia de dicho hecho es que consideramos que resulta necesario el lenguaje *performático*, ya que él mismo plantea una nueva relación con el espectador, lo aborda, lo incluye, lo arrastra de una manera a veces sorpresiva y provocadora, pero que siempre responde a intenciones de poder ‘olvidar’ por instantes los supuestos que prevalecen en nuestro acontecer cotidiano, permitiéndole tener una experiencia innovadora, de desnudez y de pérdida de virginidad respecto de lo que sucede. Este estado es el que permite, posterior a la experiencia, reconocer que la palabra, la imagen, la intención, han recorrido otro camino diferente al del espectáculo, al de la ficción, al de la pasividad. Y por haber acontecido de manera abrupta es que logra provocar una respuesta, y por ende una relocalización. La situación de vulnerabilidad es casi inexcluyente de lo que sucede en un evento *performático* y la comunión con lo que acontece superior a la resultante como consecuencia o efecto de cualquier otro medio.

Esta reacción del espectador *performático* la describe excelentemente David Le Bretón¹³ en su libro “Antropología del cuerpo y Modernidad”, primero citando a Winnicott¹⁴ cuando dice: “La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (...) donde el hombre domestica el hecho de vivir”¹⁵ y luego *explayándose* en explicar cómo dicha realidad ordenada o ‘sentimiento transparente’ no es algo dado sino algo construido:

La existencia colectiva está basada en un encabalgamiento de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres y el mundo y entre los hombres entre sí. (...) La vida cotidiana es el lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento. La repetición de las acciones lleva a una erosión del sentimiento de espesor y de singularidad de las cosas. Lo inesperado, de acuerdo con su grado de rareza, provoca la angustia o interminables discusiones tendientes a producir misterio. (...) A través de las acciones diarias del hombre el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de la familiaridad de las percepciones sensoriales. (...) (Le Bretón, 2002)

Le Bretón plantea que ciertos estímulos introducen un sentimiento de dualidad que rompe dicha cotidianeidad (habla de dualidad y no dualismo) Y lo más interesante que resulta de dicha experiencia, es que las sensaciones o los acontecimientos placenteros se viven con familiaridad a diferencia del dolor (que clara y misteriosamente) se viven con extrañeza, enriqueciendo dicho transitar con una nueva dimensión. A ello hacemos referencia cuando hablamos de un espectador participante y de lo que ocurre en las miradas incómodas, en las miradas del horror. Definimos, hace un tiempo atrás, a la *performace* como un evento o hecho que hace preguntarnos acerca de y en torno al arte y que muchas veces no podemos justificar artísticamente por su rudeza o falta de convencionalidad o desprolijidad... pero que nos atraviesa, casi siempre, por medio de ‘violencia’ que no nos resulta fácil de di-

gerir, y que por ende, siempre nos disparará preguntar/se/nos, poniendo en tela de juicio absolutamente todo y esa es una realidad que no re-presenta sino que nos presenta frente a la insignificancia de nuestro transitar, la inmensidad del todo. La *performance* nos vuelve humildes y quizás, en alguna que otra circunstancia, hasta como asevera Raciére, culpables. Y para no acentuar en lo negativo, anexaríamos a Le Bretón diciendo culpables de enriquecer la presencia con algo nuevo y extraño pero que ha permanecido siempre allí, que nace y se manifiesta desde ese cuerpo que creo conocer, que construí para conocer.

Para finalizar con esta sección trabajaremos con dos autores que hacen referencia, uno de ellos, a la problemática del espectador como es Guy Debord¹⁶ y ya adentrándonos en los estudios de *performance* un trabajo de Peggy Phelan¹⁷.

Resulta brillante desde su inicio G. Debord: “... la pertenencia al aparato cultural de un país supone un acuerdo acerca de lo que no debe ser leído ni pensado.” La actitud del autor frente a lo que acontece a su alrededor, a su época, puede ser trasladado respecto de lo que proponemos aquí, en cuanto a una posible ‘modificación de la mirada’. A veces, nos sentimos culpables de ‘destruir’ todo lo que hasta el momento ha colmado de ‘tranquilidad’ y seguridad al ser social de nuestro tiempo, pero como dice el texto, no deberíamos perder las esperanzas ni avergonzarnos de dicha actitud (a veces considerada como ‘agresiva’ o ‘innecesaria’) ya que: “... los torpederos de una época son también los que la aman más intensamente.”

Por otro lado cuanto antes seamos conscientes de que “... la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas”, antes podremos desprendernos de la negación de enfrentarnos a un abanico de posibilidades no solo estéticas, sino ‘librepensadoras’, de cuerpos diferentes, de posturas diferentes, de lugares y circunstancias infinitas... Lo asevera el autor cuando dice: “El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de modelos funcionales a escala total.”(1967)

Nos da esperanzas pensar estas modificaciones de enfrentamiento al arte, como actos de fe, dado que:

Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente. (...) El espectáculo... No es sino la economía desarrollándose a sí misma. Es el fiel reflejo de la producción de cosas y la objetivación infiel de los productores. (...) Al mismo tiempo, toda realidad individual se ha vuelto social, directamente dependiente del poder social. Moldeada por él. Solamente le está permitido aparecer en lo que no es. (Debord, 1967)

Es interesante pensar los espectáculos o los hechos artísticos, como dice el autor, es decir, como “... pesadilla de la sociedad moderna encadenada que- en última instancia- no expresa sino su deseo de dormir.” Por lo tanto resulta necesario, por lo menos intentar, despertar a través de estas manifestaciones que proponemos, de ideas po-

sibilitadoras de opiniones divergentes respecto de con quienes convivimos, con lo que creemos real, con aquello que creemos desear, etc. Como, así también resulta, por un lado, deprimente, pensar que los espectadores son seres que comparten sus condiciones de aislamiento y que, como asegura el autor, el espectáculo existe si estos seres están aislados y comparten dicho aislamiento. Por eso creemos que la teoría *Queer* y los estudios de *performance* presentan una posibilidad de abordaje sin absolutos, incluso renovando el posicionamiento de la crítica de espectáculos.

En cuanto a la verdad, a la posibilidad de aceptar en escena la condición de alguien que muestra una realidad (la suya) negada en función de la 'tranquilidad' de supervivencia, nos resulta necesaria, dado que el espectáculo, como asegura el autor, elimina los límites entre el yo y el mundo, entre lo verdadero y lo falso, solo mediante un rechazo de la verdad vivida bajo la falsedad de la apariencia. "La necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia".

Para finalizar este apartado simplemente algunas afirmaciones del texto de Peggy Phelan que, si bien como anticipamos, se refieren específicamente a los estudios de *performance*, describe en su inicio un proceso interesante respecto del espectador que enfrenta un hecho *performático* y que consideramos relevante.

Si hablamos de una nueva mirada, de un nuevo espectador, del lenguaje *performático* como uno que contiene o refleja mayor realidad o veracidad, etc. sin adentrarnos aún en lo que consideramos *performance* y qué tiene de relevante para las producciones que queremos acontezcan, diremos que la *performance* como hecho de características particulares, tiene como impronta la no repetición (es decir, más que cualquier hecho artístico la *performance* conlleva a un hecho único). Permite un reposicionamiento respecto a: el hacedor, la relación entre éste y lo que acontece, entre éste y los conocimientos anteriores al arte, entre varios (el hacedor y el espectador y el espacio) etc. Lo interesante es que "... el *performance* una vez acontecida desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo (impreciso) en la mente de los espectadores." Y resulta interesante que P. Phelan se base en teorías feministas para alertarnos de los límites de la imagen como tal, incluso de los límites de la imagen como recurso político. Dentro de dicho análisis la imagen no es garantía de verdad. También sostiene que la *performance* es considerada un arte menor justamente porque no es reproductiva y a su vez esa es su mayor fortaleza (su independencia de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística).

El *performance* emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el *performance* usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento." (...) "Así, para el espectador, el espectáculo de *performance* es en sí mismo una proyección del escenario donde tiene lugar su propio deseo." (...) Este *performance* pide que se

atestigüe la singularidad de la muerte del individuo y también pide al espectador que haga lo imposible: compartir esa muerte ensayándola. Es por esta razón que el *performance* comparte un vínculo fundamental con el ritual. (...) la promesa que evoca este *performance* es aprender a valorar lo que se perdió, aprender no el significado, sino el valor de lo que no pudo reproducirse ni verse de nuevo. Comienza con el conocimiento de su propio fracaso, que no puede ser logrado.

Este proceso es el necesario para poder comenzar a aceptar la existencia de posibilidades diferentes, la escena ligada a la verdad en la *performance* son posibles. La autora define la instancia de la *performance* como un cambio en el discurso basado en la desigualdad. Los espectáculos repiten un modelo de relación de hablante y receptor, pero por sobre todo, de aceptador que repite dicho modelo. Lo interesante es que resulte 'agradable' dicha experiencia, y esto es resultado de la localización en un lugar de confort de 'saber con anterioridad', de falta de sorpresa del recorrido, etc. Como asevera Phelan es hora de modificar esa relación en dicho intercambio teatral "creando obras en las que se midan con toda claridad los costos de la perpetua aversión hacia..." (En nuestro caso un teatro 'más vivo') "El *performance* busca una determinada eficacia psíquica y política, es decir, el *performance* constituye un reclamo de lo real-imposible."(...)

Las múltiples definiciones de *performance* y los Estudios de *performance*

En la medida en que la *performance* pueda disolver la relación entre el arte y lo social, podría resultar útil para el abordaje del arte y lo estético, desde un lugar 'más' político. La *performance*, por lo tanto, permite, según el profesor Ricardo Arias¹⁸: "Cuestionar el arte desde un campo autónomo. Desde lo que se es y re-presenta." Según su propia experiencia declara: "La *performance* me permite pensar a la actuación como un arte autónomo del teatro. Desvincular al sujeto de la acción, de todos los convencionalismos de la teatralidad."

Creemos que hay algo que tiene que ver con la *performance* que se asocia directamente con la memoria. Con la distancia que hay entre la memoria asociada al cuerpo-acción. La *performance* nace como alternativa u oposición a algo que está constituido. Una cosa puede ser una *performance* y muchas cosas pueden ser estudiadas como *performance*.

Este texto surge, en consecuencia, de un debate establecido durante un curso dictado por dicho profesional, en el cual los participantes presentaron un manojito de interrogantes en común, basados en lo que ocurre en el aquí y ahora, en la necesidad de una búsqueda de un teatro 'más vivo', de experiencias comprometedoras, de modificaciones posibles en torno a expresiones menos influenciadas por el todo, más auténticas, más viscerales, etc. Dichos interrogantes permitieron localizar y clarificar a dicha expresión 'artística' como es la *performance*, que recorre un proceso tanto de construcción como de realización que podríamos denominar desprolijo, caótico, improvisado, etc. Y ese abordaje teórico no

podría haberse hecho sin una combinación interdisciplinaria como la planteada en dicho Seminario. Lo teórico necesariamente se asocia a estos hechos artísticos, reflexionando acerca de lo que la teoría valida. Este sitio ha permitido un acercamiento y una profundización, que hablan de una construcción de conocimiento 'local' y cuasi autónoma. Trabajo que ha derivado en una im pronta bajo el lema: construyamos nuestra propia epistemología, haciendo de este hecho de 'construcción de conocimiento propio' un hecho *performático*. Dicho en las propias palabras de los docentes a cargo de dicha experiencia: "El cuerpo teórico del que nos alimentamos habla de algo que está por fuera de la experiencia, que no está contaminado. Ver un rito de la iniciación no es lo mismo que ser iniciado."

Desde el punto de vista antropológico, se asevera que no existe forma alguna de conocer al otro sin la existencia de una mirada etnocéntrica. Quizás a simple vista, esta afirmación suene peligrosa, pero la posibilidad la da la noción de movilidad de dicha mirada. Esta mirada nunca resulta estática, es decir, se puede modificar nuestra realidad posterior a dicha experiencia (naciones que han sido interpretadas brillantemente por el teatro antropológico, ya que el mismo difiere de la experiencia común de la apropiación en términos de colonialismo para ser llevada o transformada en una relación 'por contacto'.) Podríamos pensar en cómo se genera el conocimiento en ese relacionarse, y aquí se presenta otra modificación respecto de lo conocidamente concebido como 'originalidad'. Es decir, la pretensión no es, y nunca fue, bailar como un hindú. En el intercambio, existe el surgimiento de algo diferente.

- ¿Por qué resulta relevante el estudio del teatro antropológico para encontrar o construir 'la historia' o 'el desenvolvimiento' de la *performance*?

- Porque, a diferencia de lo que había ocurrido en siglos anteriores, en esta experiencia el intercambio no se da desde el texto, desde la palabra (aunque sepamos que el cuerpo es la palabra y la palabra cuerpo) sino desde la escena misma, desde el actor concreto.

Hay dos actitudes que se presentan como posibles frente a un hecho teatral: unas personas van al teatro a buscar que les mientan y otros a ver algo vivo. Y cuando aparece eso que no sabemos qué es (la *performance*) ocurren dos cosas: a) lo negamos o b) lo indagamos. Frente a la posibilidad b) se multiplican respuestas y se plantea una búsqueda intercultural (con otros) o intracultural (hacia el pasado). Y aquí se abre un abanico interesante de caminos. Por ejemplo: N. Savarese¹⁹ dice que se buscan elementos transculturales; E. Barba²⁰ busca en otros teatros, J. Grotowski²¹ no se dirige hacia las tradiciones teatrales, sino hacia las de la ritualidad, mientras que P. Bordieu²² se encuentra ligado a ambas, por nombrar solo algunos exponentes.

En el estado del ritual (llámese trance) se arriba a ciertos estados de conciencia (quizás olvidados, quizás poco experimentados, etc.) necesarios, como el desaprender del movimiento estilizado (que se utiliza en el teatro, como vía de purificación o vía negativa que opera substrayendo, según Barba y Grotowski) como posibilitadores de un nuevo inicio. En el centro del trabajo (de esta experiencia) está el actor con un cuerpo (ya no la trama, etc.) Y

lo interesante que resulta de esta experiencia es, justamente, dicha relación pedagógica; la que funda el trabajo, resultando ser en consecuencia, ni escolar, ni académica. Por eso aseguramos que la construcción de este saber resulta *performático* (es decir, único, privado, sustentable, democrático, aleatorio, quizás violento, provocador, etc.) todos estos condimentos o elementos resultan fundadores y constitutivos del hecho *performático* mismo).

El estudio y la práctica de la ritualidad muestran que entre lo mágico y la representación estaría la vida, la vivencia. Esto es lo que busca C. Stanislavski²³ cuando asevera que lo que aparece como vivo debe perdurar en el actor y el proceso es buscar cómo lograrlo, lo que no significa estar *in control* ya que existe el desdoblamiento. La *performance* tiene que ver con una construcción 'precisa' análoga al ritual. No se debe llegar a ningún sitio. La *performance* no está. La *performance* ES. Incluso una de las teorías de *performance* afirma que la *performance* es un HACIENDO. Por ello hablar de *performance* como género quizás resulte limitado. Quizás la *performance* resulte ser un estado.

Existe algo violento en la constitución del sujeto, porque se conforma a través de la mirada del otro, pero a la vez, es una violencia posibilitadora porque no se podría vivir sin ese tipo de constitución. R. Arias describe que, cuando se está agotado, los movimientos ligados se pierden y comienzan a aparecer los espasmos y, a nivel perceptivo, comienzan todas las demás sensaciones: el calor, lo punzante, el hormigueo, etc. (el yoga lo ha hecho desde hace milenios.) Eso podría describirse como 'Pensar nuestros propios estados de conciencia'. R. Arias cita al actor Hugo Arana²⁴ quien afirma que a la noche, para dormirnos 'uno hace que se duerme' con el rito de acostarse y de esa forma se duerme.

En realidad, cuando se trata de definir la *performance* preferimos profundizar acerca de los intentos que han realizado *performers* (que quizás pequen de un tanto desordenados y de alguna que otra falencias en cuanto al formato teórico, pero que cuentan con un sincero acto de compromiso al momento de tratar de describir su trabajo.) Uno de ellos resulta ser Guillermo Gómez Peña²⁵, como un exponente crucial junto a su agrupación La Pocha Nostra con una localización fluctuante entre México y U.S.A., quien en el capítulo *En defensa del arte de performance* del libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes dice:

[...] cuando los estudios académicos se refieren a *performance*, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y a la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, e incluso los eventos deportivos y cívicos. (2005)

Sin embargo, continua diciendo que la principal obra de arte de los *performers* resulta ser su propio cuerpo a pesar de que muchos de ellos son exiliados de las artes visuales. Gómez Peña, realiza un análisis negativo de la *performance* basándose en lo que ésta no es, para finalizar diciendo:

[...] nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género (2005).

Para finalizar reflexionando de manera genial:

El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se ocupa. (2005)

Respecto a la relación directa con lo que en nuestra agrupación definimos como 'los graves universales' que G. Peña describe e incluye como disparadores internos del hecho *performático*, en esta frase final se encuentran descriptos magistralmente:

Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizás la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona "de color" (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. (2005)

Lo que resulta muy interesante, respecto de la definición del término *performance*, es el texto de Diana Taylor²⁶, denominado justamente *Performance* en el cual se compilan imágenes y escritos que ayudan a conformar un bagaje teórico. Es interesante que en el inicio del mismo plantee una diferencia entre *performance* y rito cuando se refiere a la performance como un hecho que tiene un público o participantes (aunque se refiera solo a una cámara, aclara la autora) y allí difiere con el rito que solo admite miembros iniciados en cierta práctica. Y, basándose en los principios de Schechner²⁷ que plantea que algo puede 'ser' *performance* o 'ser estudiado' como *performance*, presenta una lista de *problemáticas* que se han beneficiado con la posibilidad de ser estudiadas desde la multidisciplina, como son el género, la raza, la etnia, etc. Por lo tanto, la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiados como tal. Resulta de este texto y de esta necesidad de la autora de plantear el abanico de posibles definiciones de dicho término, una afirmación que creemos certera cuando dice que la performance puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase de Álvaro Villalobos (artista colombiano) que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características cuan-

do dice: "El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver". Planteándose que es el público el que termina, da fin y sentido a la *performance* o quizás sería preferible decir, al cometido de la misma.

El reflexionar, el despertar, el hilar y plantear preguntas, parecen ser, una impronta presente casi siempre en hechos de estas características. Nao Bustamante (artista de *performance* nacida en California) dice: "No me hago responsable de tu experiencia frente a mi trabajo." apuntando a lo mismo. Si cada performance tiene su respuesta ideal anticipada (proyectada) como intuimos, resulta más que interesante permitirse asombrarse frente al resultado de este tipo de acciones o experiencias. Siempre o casi siempre, se piensa como Jesús Martín Barbero (doctor en filosofía español radicado en Colombia) quien asegura que el acto *performático* debe resultar como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. Esto hace, como consecuencia, plantear una forma de evaluar lo acontecido diferente a los parámetros convencionales situándonos simplemente a la búsqueda de lo efectivo (en relación con los supuestos que se plantean como posible condición de acontecer.)

Para finalizar, como dice Taylor, si aceptamos que la *performance* funciona como sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de *performance* permitirán expandir nuestra noción de conocimiento. Habla de re-introducir el cuerpo en el ámbito académico. Los estudios de *performance* nacen de la ruptura. Se separan de los demás departamentos (llámese teatro, lingüística comunicación, antropología y artes visuales, etc.) Si pensamos que el control corporal es una gran manera posible de manejar al mundo seremos capaces de ver, como muchos académicos activistas y artistas, que la *performance* es un medio para intervenir en el mundo. Como afirma Grotowski en el texto *El Performer*: "El *performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro" y completa Castaneda (antropólogo y escritor peruano): "Es alguien que es consciente de su propia mortalidad." Tanto Grotowski como Schechner opinan que la performance ha existido siempre. "No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas" (decía el primero) y el segundo lo confirma cuando dice: "... me gustaría pensar que los estudios de *performance* siempre han existido..."²⁸ (éste los localiza en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario.)

Los estudios de *performance*, entonces, posibilitan el acceso al análisis de ciertos hechos o acciones desde un punto de vista interdisciplinar que resultan a nivel de su propia definición inconstantes (o móviles) pero que ya llevan algunos años de producción epistemológica propia. Según Antonio Prieto²⁹ el colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre la vida y el arte es lo que ha obligado a buscar nuevas herramientas teóricas. El hecho de su propia movilidad hace que se trasladen de un campo a otro y que no encuentren contradicción

entre la antropología y el teatro. Por lo tanto, como bien afirmó Schechner³⁰ los estudios de la performance utilizan un método de amplio espectro y lo confirma cuando relata:

La *performance* no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La *performance* origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub-conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se apriete o se afloja. La oscilación es constante- la *performance* siempre está en estado activo. (...)

Interrogantes que conducen a un ciclo infinito de imprecisas representaciones

Lo más drástico de este texto será la explicitación de lo que es para nosotros un estado, de las manifestaciones culturales, que consideramos estancado, improductivo e irrelevante desde un punto de vista de 'progreso' según la escuela de Fráncfort y en particular el filósofo y Theodor Adorno pero, por sobre todo, desde las instancias de 'representación', 'localización', 'visibilidad' y 'valoración' de un sentir común.

Una copia infinita de estilos, técnicas y escenarios, nos rodean bajo la nómina de moderno, vanguardia o contemporáneo, interdisciplinar, multimedia, danza-teatro, video-danza, teatro de acción, etc. Estamos convencidos (creemos comprender por qué y este texto tratará de revelarlo) que: 1) generamos un arte que aseveramos vanguardista (ocultando su verdadera procedencia), 2) creemos que el arte que creamos nos representa y que muestra nuestra identidad, 3) basamos nuestro arte en técnicas copiadas de países que sabemos son 'dueños de la verdad y del progreso' (a veces obsoletas, improductivas, reaccionarias), 4) luchamos porque nuestro arte se integre al catálogo de obras universales, no por todo el mundo comprendidas, pero sí por todo el mundo consumidas (discurso conflictivo) y 5) hay una valoración de las ideas en relación a su universalidad (ocultando un deseo de masificación tras los rótulos de 'moderno', 'contemporáneo'.) Dichas convicciones nos llevan a recomfortarnos durante el escueto tiempo en el que nuestra ignorancia nos manifieste que nuestro arte es único, original, representativo y lo suficientemente seductor como para convencer a quienes tienen el poder del juicio de valor que procederán a comunicar a los demás 'mortales' lo que deben o no consumir. Pero solo durará este encanto, hasta que nos transformemos nuevamente en calabazas y notemos que un 'acto creativo' similar fue realizado hace x tiempo atrás en algún incierto lugar, representando otros interrogantes, otras etnias, otros conflictos, etc.

No puede transitarse un arte en estas condiciones, porque resulta ser un fraude, no solo para quien lo ejecuta, sino también para el observador/espectador. Frente a este panorama, no debe sorprendernos que, los lenguajes se hayan disparado hacia las improvisaciones, los eventos espontáneos, las *performances*, etc. que a simple vista, nos resultan desequilibrantes, desordenadas o caóti-

cas ya que, todos estos actos podrían interpretarse no solo como catárticos, sino que además resultan 'relevantes' desde el punto de vista de la localización, la raza, la sexualidad y la etnia y por sobre todo, se manifiestan en consecuencia de practicarlos con tremenda sinceridad. Uno de los dilemas esenciales de la contemporaneidad es la comunicación ya que encontramos frente a un nuevo enfoque respecto de ésta. Sin juicio de valor afirmaremos simplemente que no es ni mejor ni peor, solo 'diferente'. Sumado a esto, existe una cualidad bajo rótulos como: novedad, vanguardia u originalidad, que resultan ser intenciones que se traducen en una idea de la desvalorización de aquello que no es actual. Para mayor comprensión, debemos detenernos en el proceso de gestación de dicho mecanismo de 'modernización' y por ende, de 'aceleración' que este conlleva ya que, la velocidad ejercida por los medios junto con el desarrollo tecnológico, no solo han acortado las distancias físicas y temporales, sino también las que se refieren a la relación inmediata de resultados. Creemos que hemos absorbido este 'bienestar' ligado a la rapidez de respuestas, pero que éste proceso no ha sido 'sinceramente' absorbido, sino que hemos pecado de inocentes, creyendo que adquiriendo 'ciertas' ventajas, podríamos seguir manteniendo nuestra 'particular' visión de nuestro entorno y de nosotros mismos.

Es muy interesante lo que plantea la investigadora y periodista canadiense, especialista en temas de antiglobalización, Naomi Klein, al afirmar que los jóvenes son capaces de comprender un mecanismo que nosotros los adultos no. Si bien éstos tienen una visión más realista de las marcas, como dice la autora (quien irónicamente aclara que quizás sea porque han nacido '*vendidos*') anexaremos que, para nosotros, la problemática reside en otro sitio. Justamente en el conflicto registrado en visualizar que los jóvenes, han crecido sin interrogantes históricos y que, como consecuencia, esto deriva en la existencia de una ausencia de valor y de enjuiciamiento moral acerca de las negociaciones. Por lo tanto, deberá existir, una clara comprensión de dicha ausencia, ya que en esta generación (o parte de ella) no será evidente un cuestionamiento histórico en relevancia a lo que acontece (tanto histórica como artísticamente.)

La cita del crítico marxista, Franco Moretti:

[...] un Mercado pequeño no es uno grande reducido a escala (...) es un sistema diferente, en el que las proporciones se alteran, porque los pequeños mercados tienden a concentrarse en las formas 'fuertes' y dejan a las 'débiles' desaparecer de la vista. Pero al hacer esto reducen el número de opciones..." (2000),

creemos, blanquea, sobremanera una cruel realidad. Esta afirmación nos hace conscientes de la idea de ser generadores de una discriminación basada en la supervivencia del más apto (situación que ejercemos mediante la reproducción de un modelo que no ha nacido pensado para nosotros y produciendo, como consecuencia, este mecanismo de suicidio para nuestras sociedades.) Es así que, como resultado: Toda cultura que adopte un sistema no propio, pierde 'elementos' de identificación en el camino, aniquilando posibilidades. Por lo tanto creemos

que lo importante sería entonces saber dónde reside el poder. Y la utopía es: que éste sea móvil ya que creemos como Klein que los medios hoy son 'casi' dueños de la cultura pero, como ella, también somos conscientes de la existencia de una alternativa genuina, basada en la lucha contra las grandes empresas, en busca de los tres pilares sociales como son: el empleo, las libertades públicas y el espacio físico. Somos realistas y entendemos que los caprichos culturales siempre han dependido del capricho de los poderosos y que con este exceso de control, será con el que deberemos lidiar para poder crear, o simplemente pensar en negociar (a pesar de que consideremos a esta actitud, perversa para la cultura, ya que determina un lugar del artista a veces sin escapatoria frente a dicho panorama.)

Y si se cree que "... estar anticuado es el único crimen intelectual que aún existe", como afirma Anselm Jappe (filósofo y teórico especialista en el pensamiento de Guy Debord), debemos revertir ese pensamiento, reviendo las circunstancias y considerando que, luego de un período, lograremos interpretar que el estar anticuado, es una circunstancia de algún alguien que desea saber más, pero que sus posibilidades son otras, por una aparente y no tan simple razón: la de vivir descentralizado y sin posibles condiciones de intercambio de su saber, ya sea para la obtención de mercancía que posea información o para develar información expresada en su manera más básica. Resulta devastador pensar que casi todo resulta realizado según un beneficio y que éste, lejos está, de aquellos ideales poéticos o utópicos que recorrían la idea del placer, del gozo o aquellos que perseguían la simple e intrínseca intención de comunicar o expresar un impulso vital, casi primitivo... Este panorama, sumado a la clara idea de que la propaganda pierde su eficacia cuando se muestran sus intenciones, nos demuestra que nunca estaremos seguros de cuánto absorbemos de tal o cual mensaje. Lo perverso de esta situación es permanecer en manos de otros y con la posibilidad de estar bajo el efecto de las intenciones macabras de otros.

El lugar de los intelectuales continúa siendo discriminatorio. Ya vimos que este tipo de manejos, ha dado como resultado la no aceptación de aquellos personajes a los cuales no les ha sido posible entrar en el tren de la velocidad tecnológica (en el anterior ítem) y en estas instancias, aparece como eliminación de aquel quien, según nosotros, no comprende. Dado que, amparados en la vanguardia, quienes dicen crear, no dejan de mostrar una seguidilla de novedades, sin criterio serio de análisis, de valoración o de gestación alguna, enmarcadas en dicho término cuyo contenido antecede a las circunstancias que se muestran. Por lo tanto, creemos que debemos mantenernos alerta a los rótulos y movernos dentro de los mismos con sumo cuidado, definiéndonos como artífices de nuestro propio destino pero, por sobre todo, siendo los negociadores constantes del mismo.

Cuerpo y *performance*, en búsqueda de nuestras señales representativas

La actitud de falta de interrogantes se plantea en consecuencia de varios acontecimientos, como ya hemos observado. A pesar de poder afirmar que habrá que tomar decisiones en cuestiones culturales y que hay mucha

gente que no es consciente de esa carga, nos atrevemos a disculparlos y lo hacemos porque creemos que cuando un arte se parece TANTO a otro, una estética TANTO a su original, cuando se hacen COPIAS, se encuentran tan ausente dichos interrogantes y la idea de participación, como la originalidad en la gestación desde aquellos que se autodenominan creadores.

La *performance* es un medio catalogado, por algunos críticos, como snob y por otros, como expresiones coyunturales y representativas reales de idiosincrasias sociales. A favor en contra, controversial en sí misma y desde su gestación, no deja de general constante opinión. Tanto por su definición indefinible, como por su poder abarcativo de lo inabarcable, la/lo hacen a la/el *performance* resultar un medio posibilitador de manifestaciones democráticas en cuanto estrato de poder se manifieste y frente a casi cualquier problema de base existente, según nuestra particular percepción (y lo más interesante aún, con una clara posibilidad de abordaje de lo que dimos en llamar los graves universales.)

Estos graves resultan ser temas como el género, la identidad, la diversidad sexual o la inserción social, que no pueden tolerar mayor espera. La *performance* es la oportunidad de acabar con la agonía del camino infinito de la burocracia de la espera de aceptación. Allí es donde cabe la idea de hacer saber acerca de la *performance*, de hacer reconocer que algo está ocurriendo, que no hay está bien o está mal, porque lo subjetivo tiene cabida para un análisis escénico y la *performance* debe analizarse a través de nuevas áreas, de nuevos supuestos.

La mayoría de las artes responden a un deseo de aceptación en masa, es decir de "mercado". Esta idea de aldea global, se vincula a una colonización cibernética de intenciones mercantilistas, no de intenciones igualitarias de oportunidades, sino simple y básicamente de oportunidades de comprensión de discursos universales, para el veloz proceso de mercantilismo. Dicho esto, podemos confirmar que la *performance* no es comerciable. Es una de las pocas artes que no tiene precio. Sus expositores se auto convocan y autofinancian. No es redituable. Y si lo es, no resulta sostenible porque su caducidad es casi inmediata. Es decir: lo efímero de su transcurrir hace que su desarrollo sea tan perenne, que no brinde posibilidad de 'aprenderse' académicamente aunque se intente, pero sí se comunica y para describir sus posibilidades diremos que, lo más importante para quienes la estudiamos es: 1) hacerla pública, 2) transmitir su procedimiento generativo; 3) comunicar su sustentabilidad; 4) reconocerla como bisagra esclarecedora de elementos que las "disciplinas disciplinadas" encubren; 5) aceptar que luego de transitarla, la experiencia artística no es la misma, incluso la experiencia expresiva no es la misma. Por lo tanto resultaría acertado pensar que la identidad latinoamericana es una ficción en constante reconstrucción (dicha afirmación es sostenida también por Simón Frith en su trabajo "Música e identidad", refiriéndose a la música en particular pero que podemos trasladar a las manifestaciones artísticas en general) cuando define dicho concepto, no como una cosa, sino como un proceso experimental. Por lo tanto confirmamos que la identidad es una búsqueda eterna, una historia que a manotazos se desea escribir. Si bien no es nuestro objetivo ni nuestra

misión social, la de cuidar nuestro patrimonio (o lo que queda de él), nuestros miramientos deben ser cuidadosamente elegidos. Para comprometernos en una intención de dichas características deberemos ver la concepción de arte y al artista semejante a como Rosana Guber lo define desde la antropología en su trabajo, “IV: *El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento*”. “*El salvaje metropolitano a la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.*”, como un estilo de trabajo de campo denominado “salvataje”, término que claramente trasmite las imperiosas necesidades en nuestra situación latinoamericana cultural actual. Gastamos energía en defender un sistema, instituciones y métodos de análisis que otros han escrito por nosotros, sin siquiera evaluar si son realmente efectivos para nuestras expresiones. Debería importarnos aquello de lo que no se escribe, la otra Latinoamérica.

Deberíamos, en este punto, rememorar la afirmación que realiza Frith cuando asevera que solo podremos comprendernos si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva, y a pesar de ser móvil como hemos definido y de verla como un ‘yo en construcción’, debemos ser conscientes de que tanto la identidad como el arte son una cuestión ética y estética. Proponemos volver un tanto hacia atrás, hacia el origen de nuestra propia raza, hacia lo ritual, para poder observar y observarnos y veremos que si hablamos de *performance* en un punto hablamos de una vuelta a aquello primitivo, donde no había conceptos, definiciones, disciplinas ni escrúpulos... (Por así decirlo) Creemos que el permitirnos *performar* nos conectará con el hecho más intrínseco que la humanidad requiere para comprenderse a sí misma.

No nos permitamos olvidar que cada quien hace lo que puede y para algunos separarse del origen es un desarraigo. Educativamente se comienza desde el inicio (en el marco de respeto de un aprendizaje histórico.) Cualquiera diría que se debe comenzar por el principio. El problema es que nuestra historia latinoamericana no estuvo escrita desde el principio. El principio no nos perteneció nunca. Nuestro principio, como las artes del movimiento, no logró documentarse hasta mucho después del principio de los demás y del nuestro propio. Deberían existir programas que permitan descubrir, aprender pero, por sobre todo, experimentar desde el principio.

La experimentación, la vanguardia son agresivas al mercado, hasta lograr mercadizarse. Son buenas agresiones pero agresiones al fin. Terminan siendo elitistas porque el mercado coincide con la educación. El mercado es unidireccional como nuestra enseñanza. Recordemos que lo nuevo que sucede tapa todo lo demás. La elite siempre tiene dinero para conservar y los demás no. Lo importante será que, en la creación, exista el pensamiento crítico, porque éste será el filtro de lo que realmente perdurará, siendo conscientes que el camino que hacemos es el que podemos recorrer y que los demás lo hacen posible. En nosotros está pensar críticamente cuán parecidos somos a los que nos rodean. A quién represento cuando me presento (mediante una *performance*) y no cuando represento (como en las demás artes escénicas.) Del mercado, entonces, obtengo lo que deseo pero, en algún ínfimo punto, trataré de poder elegir, me exigirá

hacer el intento (aunque no esté completamente seguro de ser yo mismo quien elija), pero en esa pequeña articulación, si bien no lograré modificar la realidad total, lo haré tratando de sobrellevar este descontrol hacia una forma levemente más sana, y por sobre todo, creyendo aplicar nuestra más intrínseca sinceridad.

Citamos el trabajo “*El arte de acción*” de Miguel Ángel Peidro (2007), porque creemos que fue visionario y porque nos invita a imaginar el arte digna e igualitariamente.

A finales del S.XX. el arte en general va a ser performativo: inmediato, efímero, renunciando a los valores estéticos y técnicos y recogiendo la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional... (...) la *performance* rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte. Pasando el artista a ser sujeto y el objeto de la obra de arte, reuniendo al artista, obra audiencia en un mismo momento...

Lo importante para nosotros es dejar claro respecto de lo que esta disciplina aporta a nuestras problemáticas estéticas, y más aun podríamos decir de supervivencia estética. Si el poder engolosina, sea este esporádico, escueto o duradero, la propuesta de su traspaso constante nos permitirá poder ser a la vez vencedor-vencido, docente-alumno, padre-hijo, conductor-peatón, varón-mujer, artista-espectador,... saliendo del lugar que el sistema insiste en otorgarnos, para pasar a ser realmente un medio para el flujo de conocimientos y saberes. Norberto Campos en lo que fue el primer intento de crear una carrera designada con el nombre de Expresión Corporal, dijo: “*Estudiar pero también vivir en armonía con lo primero, lo hondo. Lo primero que me trajo y lo último que va a dejarme: mi cuerpo.*”

Notas:

¹ Jaques Rancière (Argel 1940): Filósofo francés, profesor de política y de estética. Hoy emérito de la Universidad de Paris VIII y de la European Graduate School.

² Ángel Berlanga: Periodista argentino, 1966. Profesor universitario de periodismo, ha trabajado para numerosas publicaciones, Radar de *Página/12*, *Teatro*, *Puentes*, *Rumbos* y *La maga*. Autor de las veinticuatro entrevistas que forman parte del libro *La literatura argentina por escritores argentinos*, coordinado por Sylvia Iparraguirre y de los reportajes de *El Nüremberg argentino*, documental de Miguel Rodríguez Arias sobre el juicio a las juntas militares de la última dictadura. Es colaborador de *La balandra*.

³ Boaventura de Sousa Santos (Quintela, São Pedro de Alva, Penacova, Coímbra, Portugal, 15 de noviembre de 1940) doctor en Sociología del derecho por la Universidad de Yale y profesor catedrático de Sociología en la Universidad de Coímbra. Director del Centro de Estudios Sociales y del Centro de Documentación 25 de Abril de esa misma universidad. Se lo considera uno de los principales intelectuales en el área de ciencias sociales. Es uno de los académicos e investigadores más importantes en el área de la sociología jurídica a nivel mundial. Una de sus preocupaciones es acercar la cien-

cia de “sentido común” con vista a ampliar un acceso al conocimiento. Defensor de la idea de que unos movimientos sociales y cívicos fuertes son esenciales para el control democrático de la sociedad y el establecimiento de formas de democracia participativa.

⁴ Las Madres de Plaza de Mayo es una asociación argentina formada durante la dictadura de Videla con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente trataron de continuar lo que ellas entendían como la lucha que intentaron llevar a cabo sus hijos, mediante la misma asociación, con su propia radio, universidad (UPMPM), café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión. Las Madres de Plaza de Mayo se encuentran actualmente divididas en dos grupos: el grupo mayoritario, denominado «Madres de Plaza de Mayo» (presidido por Hebe de Bonafini), y las «Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora» (presidido por Marta Ocampo de Vásquez).

⁵ Javier Sicilia Zardain (Ciudad de México, 31 de mayo de 1956) activista, poeta, ensayista, novelista y periodista mexicano. Es colaborador de diversos medios impresos. Fue coordinador de varios talleres literarios, guionista de cine y televisión, jefe de redacción de la revista Poesía, miembro del consejo de redacción de Los Universitarios y Cartapacios, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1995 y profesor de literatura, estética y guion.

⁶ La Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, conocida popularmente como Ley de Medios, es una ley que establece las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en la República Argentina. Tras su aprobación por el Congreso de la Nación (146 votos afirmativos, 3 negativos y 3 abstenciones en la Cámara de Diputados; 44 votos afirmativos contra 24 negativos y ninguna abstención en el Senado), esta legislación fue promulgada el 10 de octubre de 2009 por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner y se constituyó en reemplazo de la Ley de Radiodifusión 22.285, que había sido instituida en 1980 por la dictadura cívico-militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional y que se mantenía vigente en el país desde entonces. Existió, desde la recuperación de la democracia en 1983, un amplio consenso acerca de la necesidad de derogar y sustituir la norma de la dictadura, sancionando una nueva ley en consonancia con las necesidades cívicas y participativas del sistema democrático. Los presidentes Raúl Alfonsín (1988) y Fernando de la Rúa (2001) presentaron sendos proyectos de ley que nunca pudieron ser tratados, pues estuvieron siempre afectados por fuertes presiones por parte de los intereses involucrados. En agosto de 2009, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner envió al Congreso de la Nación un nuevo proyecto de ley para reemplazar la anterior Ley de Radiodifusión del gobierno de facto. En el Senado, fue aprobado por 44 votos a favor y 24 en contra, convirtiéndose de este modo en ley. No obstante, el Grupo Clarín impugnó sistemáticamente la aplicación de cuatro artículos de la Ley mediante el uso de sucesivas medidas cautelares,

questionando aquellos aspectos que limitaban la acumulación de licencias de televisión por aire y por cable y que obligaban a la desinversión, en consecuencia, de aquellos grupos económicos que se hallaran más allá de esas limitaciones (entre ellos el propio Grupo Clarín). Finalmente, el 29 de octubre de 2013, exactos cuatro años y diecinueve días después de la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y tras haber pasado el proceso por distintas instancias judiciales, la Corte Suprema de Justicia dictó un fallo final en el que determinó la validez de los cuatro artículos en cuestión y la constitucionalidad general de la ley.

⁷ <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/1322>

⁸ <http://ecart2013.blogspot.com.ar/>

⁹ http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/paginaspersonales/perez_raventos.htm

¹⁰ <http://ecart2013.blogspot.com.ar/2011/08/martes-3.html?view=magazine>

¹¹ Judith Butler (n. 24 de febrero de 1956, Cleveland, Estados Unidos) es una filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de California, Berkeley, tras haber sido profesora en la Universidad de Wesleyan de Ohio y Johns Hopkins. Esta teórica ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, la Teoría Queer, la filosofía política y la ética. Autora de *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo* (1993), y traducida a 20 lenguas, ambos libros describen lo que hoy se conoce como Teoría Queer.

¹² *“La Posibilidad de lo Imposible- Abordaje creativo a través de la performance de los ‘graves’ universales: Inserción social, género, diversidad sexual e identidad”* por Norma Ambrosini y Diego Stocco, en el marco del II Encuentro de Arte y movimientos políticos y sociales organizado por GIAT (Grupo de Investigadores por la Transformación Social)

¹³ David Le Bretón, Nacido el 26 de octubre de 1953. Antropólogo y sociólogo francés, está especializado en las representaciones y roles del cuerpo humano. Para Le Bretón, dichas representaciones asignan al cuerpo una posición determinada en el seno del simbolismo general de una sociedad, abarcando desde ese punto aspectos como la salud, la apariencia y el bienestar corporal.

¹⁴ Donald Woods Winnicott (Plymouth, 7 de abril de 1896 - Londres 25 de enero 1971). Célebre pediatra, psiquiatra y psicoanalista inglés.

¹⁵ Capítulo 5: *Una estética de la vida cotidiana- Antropología del cuerpo y Modernidad-* Davis Le Bretón

¹⁶ Guy Debord (28 de diciembre de 1931 – 30 de noviembre de 1994), de nombre completo Guy Ernest Debord, fue un revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista.

¹⁷ Peggy Phelan es una profesora feminista americana,

una de las fundadoras de Performance Studies International y fue Directora del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York desde 1993 hasta el 96. Es también autora de los libros: *Unmarked* (1993), *Mourning Sex* (1997) and *Art and Feminism* (2001).

¹⁸ Profesor del Seminario “*Performance y performer: Diálogos entre perspectivas teatrales y antropológicas*” dictado como curso de postgrado en el proyecto Trayectos Corporales proyecto en colaboración entra la U.N.R. con la U.S.B. -Brasil- y el C.E.I.

¹⁹ Nicola Savarese (Roma, 16 diciembre 1945) Es un historiador italiano, especializado en la Historia del Teatro. Docente en La Universidad “La Sapienza” de Roma, de Lecce y de Bologna. También colaboro en Kyoto, Montreal y la Sorbona de Paris. Es miembro fundador con Franco Ruffini de la “International School of Theatre Anthropology” (ISTA), dirigida Eugenio Barba.

²⁰ Eugenio Barba (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia) es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Aunque nació en Italia, ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos. En octubre de 1964 fundó el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de Tercer Teatro. También fue fundador en 1979 del ISTA (International School of Theatre Anthropology, En 1990, ISTA desarrolló una nueva actividad en colaboración con la Universidad de Bolonia, The University of Eurasian Theatre (Universidad del Teatro Euroasiático). Dirigida a un espectro más amplio de personas, desde profesionales teatrales principiantes a espectadores de teatro pasando por investigadores. En 2002, la Universidad de Aarhus y el Odin Teatret decidieron crear el Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), con sede en el Odin Teatret. Se trata de un centro de investigación teatral, resultado de 30 años de investigaciones conjuntas. Eugenio Barba es una personalidad destacada del teatro contemporáneo; alumno y amigo de Jerzy Grotowski, es considerado, junto con Peter Brook, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

²¹ Jerzy Grotowski (Rzeszów, 11 de agosto de 1933 – Pontedera, Italia, 14 de enero de 1999) fue un director de teatro polaco y una destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo posiblemente sea el desarrollo del llamado teatro pobre, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero Konstantín Stanislavski. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas. En 1965 se trasladó a Wrocław y cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio. En 1976 el Teatro Laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental por todo el mundo. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como Alejandro Jodorowsky, Eugenio Barba y Peter Brook.

²² Pierre-Félix Bourdieu (Denguin, 1 de agosto de 1930 – París, 23 de enero de 2002) fue uno de los más destacados representantes de la sociología de nuestro tiempo.

Su pensamiento ha ejercido una influencia considerable en la conciencia humana y social, especialmente en la sociología francesa después de la guerra. Bourdieu mismo caracterizó su modelo sociológico como “constructivismo estructuralista”; la problemática constructivista tiende a descifrar las realidades sociales como construcciones históricas cotidianas de actores colectivos e individuales que se sustraen del control de estos actores. Su obra está dominada por un análisis sociológico de los mecanismos de reproducción de jerarquías sociales. Bourdieu hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólica en esta reproducción y critica la primacía otorgada a los factores económicos en las ideas marxistas. El trabajo de Bourdieu está ordenado en torno a una serie de conceptos rectores, entre otros: el habitus como principio de acción de los agentes, como el espacio de carreras de campo social y la violencia simbólica como mecanismo fundamental de la primera imposición de las relaciones de dominación.

²³ Konstantín Stanislavski (seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev) actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú el 5 de enero de 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue el creador del método interpretativo Stanislavski. En “El trabajo del actor sobre el personaje”, de 1957 aborda la caracterización física de los actores, el vestuario, la expresión corporal, la plasticidad del movimiento, la contención y el control, la dicción y el canto, la acentuación y la expresividad, el ritmo en el movimiento y el lenguaje, la ética teatral, etc. da fe de la riqueza de experiencias, el talento didáctico y el sentido dramático del gran actor y director de escena.

²⁴ Hugo Arana (Lanús, Buenos Aires, 23 de julio de 1943) destacado actor argentino de cine, teatro y televisión.

²⁵ Guillermo Gómez-Peña artista de performance/escritor, y director del colectivo transnacional de arte La Pocha Nostra. Nació en la Ciudad de México y llegó a los EEUU en 1978. Desde entonces viene explorando asuntos interculturales a través de la performance, la poesía multilingüe, el periodismo, el video, la radio y el arte de instalación. Su trabajo de performance y ocho libros han contribuido a los debates sobre la diversidad cultural, la identidad y las relaciones entre los EEUU y México. Ganador del MacArthur Fellowship (beca), del American Book Award (premio literario), y un Afiliado Distinguido del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Gómez-Peña contribuye regularmente al National Public Radio (radio pública nacional), escribe para periódicos y revistas en los EEUU, México y Europa, y es editor contribuyente de *The Drama Review* (NYU-MIT).

²⁶ Diana Taylor Profesora (University Professor) del Departamento de Estudios de Performance y del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), libro que ganó el premio de Mejor Libro del New England Council on Latin American Studies y Mención Honorable del premio Joe Callaway para el Mejor Libro sobre Drama; *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*, (Duke U.P., 1997); *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke U.P., 2003), libro que ganó el Premio ATHE de Investigación sobre Práctica y Pedagogía Tea-

tral y el premio Katherine Singer Kovacs para el Mejor Libro sobre *Cultura y Literatura Hispánica del Modern Language Association* (2004). Es la editora de *Stages of Conflict: A Reader in Latin American Theatre and Performance* (Michigan U.P.), y co-editora de *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Duke U.P., 2004); *Defiant Acts/ Actos Desafiantes: Four Plays by Diana Raznovich* (Bucknell U.P., 2002); *Negotiating Performance in Latin/o America: Gender Sexuality and Theatricality* (Duke U.P., 1994); y *The Politics of Motherhood: Activists from Left to Right* (University Press of England, 1997). Es la Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las fundaciones Ford y Rockefeller.

²⁷ Richard Schechner Profesor de Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts, de la Universidad de New York y editor del TDR: *The Drama Review*. Fue uno de los fundadores del departamento de Estudios de performance en la Tisch School of the Arts, (NYU). Fundó The Performance Group, del que fue director artístico hasta 1980, cuando la agrupación pasa a llamarse The Wooster Group. En 1992 funda East Coast Artists, del que fue director artístico hasta 2009. En los '90, Schechner origina "rasaboxes," una técnica de entrenamiento emocional para performers.

²⁸ <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/schechner-transcripst-spanish> (Entrevista a Richard Schechner por Diana Taylor)

²⁹ Los estudios de performance. Una propuesta de simulacro crítico

³⁰ Teoría y prácticas interculturales- (Libros del Rojas)

Referencias bibliográficas

- Frith, S. (1996). *Música e identidad*. En: *Stuart Hall & Paul Du Gay* (comps.). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 Cap. 7 pp. 18-213
- Gómez Peña, G. (2011) *En defensa del arte del performance*. En: Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. Estudios avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, H; Rozichner, L; Kaufaman, A; Massuh, G. (2004) *Argumentos, Revista de Análisis y crítica*. Instituto de Estudios peruanos. <http://revistasii-gg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/34/31>. 17-12-2004
- Grotowski, J. (1993) *El performer*. En: *Revista Mascara*. Escenología Asociación Civil. (Sin posibilidad de visualización de número de pp.)
- Guberes, R. (1991). *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología postmoderna*. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Legasa
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jappe, A. *Krisis- Kritik der Warengesellschaft*, Octubre de 2002. <http://www.krisis.org/1998/las-sutilezas-metafisicas-de-la-mercancia>. 15-12-2004
- Klein, N. (2001). *No logo. El poder de las marcas*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

Moretti, F. *New Life Review*. Instituto de Altos Estudios Nacionales en Ecuador y la Secretaria de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de Ecuador, 2000. <http://newleftreview.es/authors/francomoretti>. 15-12-2004

Peidro, M. A. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/el-arte-de-accinmiguel-angel-peidro.html>. Diciembre 2007

Prieto, A. Citru.doc. *Cuadernos de investigación teatral*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, 2005. http://www.academia.edu/6885010/Los_estudios_del_performance_una_propuesta_de_simulacro_cr%C3%ADtico. 27-06-2012

Ranciére, J. (2010) *El espectador emancipado* (1° Ed.) Buenos Aires: Manantial.

Sarlo, B. Punto de Vista- *Revista de Cultura*. Fundación Pablo Iglesias, 1992. <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/44.pdf>. 17-12-2004

Taylor, D. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. 27-06-2012

Wortman, A. E-latina. *Instituto de Investigaciones Gino Germani*- Facultad de Ciencias Sociales ciudad de Buenos Aires, Julio-Octubre 2002. e-l@tina.15-12-2004

Abstract: To think about instances of a theatre play as an event and also as an experience proves almost a necessity for the situations we are exposed to, considering the readiness of both information and disinformation in our society.

Some responsible parties arise for these impositions: the technological advances, some communication media, the bio-politics, the modification of contemplation, the advertising industry, the reality shows, etc.

Some viewers are looking for being actors and others are looking for, what we generally call a 'living theater'.

This is what this text is about. And also it refers to the possibility that could provide the performance studies and the queer theory, to make possible to offer a new vision, detached from that imposed to us by those traditionally recognized as 'owners of the words' (cit. Ranciére.)

Keywords: representation - performance - queer theory - experience

Resumo: Pensar em instâncias de um teatro como evento e experiência resulta ser quase um requerimento respeito dos acontecimentos hoje que enfrentamos e das velocidades da informação e des informação nas que estamos imersos.

Surgem responsáveis em torno de ditas imposições: o avanço tecnológico, alguns meios de comunicação, a biopolítica, a modificação da mirada, a publicidade, os realities, etc.

Alguns espectadores procuram ser protagonistas e outro grande setor procura, o que geralmente propõem, como 'um teatro vivo'. Este texto trata sobre isso. Como assim também da possibilidade que podem nos brindar.

Os estudos de performance e a Teoria queer para conseguir repensar-nos respeito de quem, tradicionalmente, expõem ou impõem como os 'poseedores da palavra' (como diria Ranciére.)

Palavras chave: Representação – performance – teoria queer - experiência

(¹) **Norma Ambrosini.** Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. La Quadrille (compañía intermitente

de investigación en la performance). Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía La quadrille. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Catalina Julia Artesi (¹)

Resumen: Pretendemos analizar en sus propuestas escénicas recientes la deconstrucción de los estereotipos sociales femenino. Como en sus piezas anteriores, en *Vivas las feas* y especialmente en *Malditos (todos mis ex)* que escribí junto con Reinaldo Sietecase, la actriz-dramaturga-directora asume un feminismo muy singular en el tratamiento del tópico del desamor. En nuestro trabajo, primero realizamos una introducción; luego, analizamos *Malditos* y, por último, presentamos nuestras conclusiones.

Palabras clave: nuevo teatro argentino - género - feminismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 104]

Teatro y Género, desde la escena independiente

Cuando Mariela Asensio se inició, a finales de los 90', el teatro *off* de Buenos Aires presentaba mucha producción, lo que algunos denominaron el Nuevo Teatro Argentino, proveniente de creadores que buscaban salir del realismo-naturalista, para lograr desde el teatro de imagen un objeto estético atractivo, sin dejar de abordar temáticas movilizantes destinado mayormente a un público joven.

Durante la denominada crisis de la Modernidad -reconocida por otros como Postmodernidad- los medios de comunicación masivos locales reproducían el discurso patriarcal neoliberal que dominaba a todo el país y a todo el subcontinente; en esa época aparece, además, una negación de la cosmovisión de los dominadores. Precisamente, cobra notoriedad la labor de nuestras mujeres artistas en los escenarios donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha por hacer una sociedad más equitativa. Tal lo que apareció en nuestra escena independiente, mostrando la situación de los grupos marginales y vulnerables de la sociedad argentina: la alteridad.

Es que estas dramaturgas noveles revelaban las grietas del canon proponiendo nuevos discursos que se perfilaban en los límites, en las fronteras del paradigma tradicional, apareciendo formas liminares (Ileana Diéguez, 2003) que expresan la mentalidad postcolonial de nuestra suramérica. O sea la "subjetividad colonial" (Hommi Bhabha, 2002), que asoma en una escena donde perso-

najes, situaciones, acciones dramáticas aparecen como un espacio -destino- imaginario de nuestras artistas que hablan políticamente de nuestro país marginado, fragmentado; por esta fragmentación e hibridación cultural, surgen dicotomías fronterizas en sus obras: texto/imagen, palabra escrita/palabra acción; donde vemos un cuerpo teatral que representa nuestra historia, la memoria, la violencia, la sumisión. Revelan sus posturas contra la violencia no solo de género, sino también de todo aquello caracterizado como diferente, privado de derechos y de respeto.

A esta complejidad, sumamos el hecho de que la mayoría de nuestras dramaturgas actuales escriben desde la escena, asistimos a un cambio del estatuto de la dramaturgia, pues simultáneamente practican diversas expresiones artísticas: actuación, dirección, interpretación musical, escritura y otras actividades afines. Así vemos que están desapareciendo las dramaturgas "puras", que escribían exclusivamente desde la literatura dramática. Es en este contexto donde aparece nuestra autora. Mariela Asensio creó con Valeria Alonso el Grupo El Estañón, mostrando ya entonces su interés por visibilizar la problemáticas de colectivos marginados, en este caso las relativas al género, presentando una pieza al certamen sobre violencia sexual del Centro de Encuentros Cultura y Mujer. Si bien el teatro era utilizado como una herramienta de transformación social en ese ciclo, el tema de la violencia de género todavía no era tan notorio como lo es desde la primera década del siglo XXI. Consideramos que su participación en dicho encuentro la convierte en