

Palabras-chave: Profissionalização da arte - Teatro na Bolívia - Teatro Universitário - Educação em Artes Cênicas - Oficina de Teatro Universitário - ator - treinador - empirismo

(*) **Patricia García Valdez.** Actriz, directora y educadora teatral. Licenciada en ciencias de la Educación en la Universidad la Salle de La Paz Bolívia y Certificada por competencias por el Ministerio de Educación de Bolívia.

Miradas de Alcantarilla: La palabra poética en la escena

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Ana Granato (*)

Resumen: A partir de la investigación sobre la obra de teatro Pizarniketas Polígrafas, hay que irse a la bosta, comparto mi análisis sobre el lenguaje poético en la escena.

¿Por qué elegir la palabra poética para pensar un tipo de actuación, una forma de hacer teatro?

El acto creativo, su cuerpo y su ritual a través de los pliegues menos conocidos de la escritura de Alejandra Pizarnik. Formas que corroen, mueven y revelan el acervo poético de mujeres no visibilizadas y provocan así una denuncia al lenguaje normativo. Se despliega el canon. Esas miradas que se convierten en visiones y que recorren otros territorios, los de la alcantarilla.

Palabras clave: Teatro – poesía – mujeres – escritura - actuación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 217]

Cuando fui invitada a participar en el Congreso Tendencias Escénicas de la Universidad de Palermo me inscribí para contar mi experiencia en la obra *Pizarniketas Polígrafas, hay que irse a la bosta* - manifiesto poético teatral- que escribí y actué.

Más tarde, dialogando, me propusieron pasar a otro formato de debate y reflexión, que según la conversación que tuvimos, tenía mucho sentido el cambio, pero cuando quise reorganizar el contenido de otra manera, adaptarlo al nuevo formato, ya era tarde, no se podía modificar.

Asumí, que ese desplazamiento era una especie de fatalidad ideal, un espacio perfecto para expandir *La mirada de alcantarilla*. Ya la escena estaba de costado, corrida, desajustada, mirando con esfuerzo hacia el centro del evento. (Performance-cuerpo-ritual)

Entonces, así en este entramado polígrafo, los que escuchan o lean este ensayo deberán hacer un trabajo de bucaneros o espías, de constructores de sentido de doble frontera, de vaivén entre lo desplazado y el centro.

Pero ese descentramiento tiene un sentido fundamental en mi trabajo, ya que el manifiesto poético homenaje a Pizarnik, en su primer impulso, busca entrar en el lenguaje que nos establece y hegemoniza para empujarlo hacia la periferia, haciendo de este, un lugar de expresión.

En el 2013 comencé con la idea de trabajar sobre poetisas mujeres. Alejandra Pizarnik había sido una especie de libro biblia al que volvía en distintas etapas de mi vida y no podía dejar de ser eje.

Lo interesante fue que encontré entre lo ya leído, textos como *La Bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa* como algo nuevo, como un redescubrimiento en el que antes no había prestado atención, ni había reconocido como posibilidad de fuerza su lenguaje.

Comenzaba a sonar una alerta en mí, un llamamiento en el uso de las palabras que la autora utilizaba.

Fue así que intuitivamente encontré una especie de liberación en ese decir desmedido, obsceno, de ventrílocuas femeninas como propone María Negroni o como un sistema de cajas chinas dispuestas para el ejercicio de la mirada voyeurística, como sugiere Silvia Molloy (Negroni, M., 2003) en sus ensayos sobre la poeta.

Así, esa mirada es importante y hasta diría edificante. Ya que uno de los poemas de Alejandra, funcionan como espacio escénico para desarrollar posibilidades del decir, de abrir los silencios y probar pociones de los estados de la actuación.

Esa mirada de observadora tendrá un territorio ideológico donde establecerse, será posibilidad para lo que se pueda decir sin censura y sobre todo para lo que se necesite decir con urgencia.

Dice Alejandra: “Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo” (Pizarnik A., 1994)

Esa alcantarilla, esa especie de cloaca donde van a parar los residuos, va a ser el espacio de actuación y un espacio de visualización hacia el exterior. Siempre que estemos en la alcantarilla habrá un adentro y un afuera. Un doble espacio de frontera y de discusión. Un espacio para que el ojo pueda restituirse en la otredad, decir, traducir, demoler el material del afuera para confrontar distintas situaciones políticas del uso de la palabra en nuestra sociedad, en nuestros vínculos y en los modos de expresar el arte. La alcantarilla como espacio de la poesía. La poesía como posibilitadora de otra visión del mundo.

La poesía hija desterrada

La poesía que en el reino de las formas instituidas por el canon, es la hija desterrada, también va a tener su peso sobre la decisión del uso de la palabra en escena.

La filósofa María Zambrano, nos dice:

Desde que se formula su condenación explícita, construyendo en la...República (Platón) las bases de una sociedad perfecta,...la poesía expulsada...al margen de la ley, se ha desarrollado, arisca y desgarrada a vos en grito de todas las verdades inconvenientes, terriblemente indiscreta y en rebeldía (Zambrano, M. 2013)

Es decir, que desde un comienzo elijo la poesía como zona fuera de la ley. Zona de trabajo emancipada de la palabra con la palabra narrativa, de buen decir.

La palabra poética sirve para dejar al descubierto las problemáticas del lenguaje como comunicación, como narración, como forma de expresión canon con la que se expresa el teatro realista en su generalidad.

Entonces esta mirada desde la alcantarilla no solo contiene una mirada, otra desde donde escudriñar la escena, sino una arquitectura donde establecer morada.

Buscar desde un comienzo la palabra poética como edificación, posibilidad territorial donde se pueda desarrollar y resguardar esos contenidos, esos lenguajes menos manifiestos en el espacio del teatro y la poesía misma, para dar espacio a esas sombras históricas de mujeres dichas en voz baja, impalpables e invisibilizadas.

Es interesante identificar como en este proceso de trabajo, algunos materiales que utilizo en la obra, como el pequeño castillo de juguete rosa para niñas, que surge de manera más superficial como crítica a los espacios de lo femenino; se transforma simbólicamente, en un espacio tomado de nuevos fundamentos donde ese territorio comienza a tener un peso irreversible a medida que uno avanza en las lecturas, y el trabajo del cuerpo en escena y de este modo, el sentido de encierro y lo sacrificial se vuelven parte del sistema poético que denuncia despiadadamente el mundo de estas mujeres.

De pronto, este mundo pequeño que en la escenografía se ubica en el césped, esos pequeños jardines pizarniketianos, tomados de muñequitos y juguetes como una instalación donde se encuentran objetos pequeños diferentes que dialogan entre sí, y producen una reflexión buscando conexiones en la obra de Liliانا Porter: Ese irse al mundo de lo pequeño, para encontrar lo grande, responde a esa otredad que tiene una dimensión disminuida en el mundo del canon establecido pero que se visualiza y se agranda en el espacio pequeño.

En el castillo, dialogarán las voces de unos juguetes, que se confrontan a través de discursos particulares que definen las características ideológicas de cada participante.

- *La China*, (que funciona también como un alter ego) que permanece en silencio y es hablada, traducida, y censurada a través de los otros.

- *El Saramiento*, encarnado a través de un animal que representa el estigma de una educación patriarcal y conservadora que se alía al discurso del muñeco onanista Tinellizado y frivolidado que defiende los ideales falogocentristas del lenguaje.

- *Juana de Asabajes*, que no es otra que Sor Juana Inés de la Cruz, una muñeca mexicana que encarna una feminista que organiza a los demás muñecos para festejar las nuevas ideas que propone a través de una mirada feminista. Éstos serán los protagonistas de este homenaje al uso de la palabra a la manera bucanera y polígrafa de Pizarnik.

Allí, en ese espacio que confronta la idea infantil y de juego través de un lenguaje descarnado, será el escenario donde el humor y el horror convivan de manera feroz develando las formas de violencia en el uso de la palabra. María Negroni desarrolla en su libro Testigo lúcido, una idea a través de un mito que cuenta la escritora Margerite Youcenar, donde unos hombres para poder levantar una torre necesitan sacrificar a una mujer para construir el cimientito.

Esa mujer cimientito, condenada sin culpas por el género masculino, surge como idea de lo femenino como sacrificio.

El crimen legalizado a través del mito, de la narración, del lenguaje.

La joven cimientito, que se amura en las piedras fundamentales de un castillo para recordar que la libertad que significa para algunos, es crimen naturalizado para otros. No en vano, Alejandra Pizarnik termina *La Condesa Sangrienta* diciendo:

“Ella es una prueba más que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (2014)

Así, en esa violencia aparecen una serie de personajes, una cadena de muñecas encerradas en cajas chinas, que no son las princesas que se esperaban, son las niñas monstruos, herederas; unas con otras como una operación de mujeres sombras; que sacrificadas por el sistema, por un lenguaje al que no pueden acceder, se heredan unas con otras produciendo una estética descarnada de la oscuridad y el encierro.

Ellas son el cuerpo de la violencia y ese lenguaje es pura materialidad que desata y delata lo que ha sido tapado y prohibido.

Así podemos pensar en los entramados a través de *Erzébet Bathory*, *La Condesa Sangrienta*, Segismunda de la obra de teatro *Poseídos entre lilas e Hilda, la polígrafa*; son un continuum de personajes que resucitan y fracasan su propio infortunio, reinventan los espacios, como espacios físicos de esas denuncias sobre el cuerpo, sobre el lenguaje en la historia de las mujeres.

Son personajes de féminas que se encierran en sus castillos, entre sus muros para decir con un lenguaje que no pertenece al mundo de lo establecido, al mundo de lo femenino, al mundo de las poetisas mujeres de ese momento. Así, en ese ritual de cajas chinas que se ocultan unas con otras, el personaje de las Pizarniketas se va del afuera, se va del mundo real e incluso habla con un Walkie Talkie con el asistente mientras ingresa el público y se ubica en las butacas, para enmarcar esos espacios separados. El mundo verdadero, tangible y esa ficción construida como salvataje y posibilidad de expresar esas verdades contenidas.

La palabra de alcantarilla

La alcantarilla, ese hueco desagotadero de la palabra fuera de escena.

Derrotero de grotesca y desenfrenada ironía y humor, uso molotov de la palabra, pedrazo huérfano, asexual, constructor de poemas desencajados, con palabritas mierdosas, pujantes, ácidas enjutas todas ellas, prohibidas, desembarazadas, abortadas.

Hurto, copia, intercambio. Muchos distintos discursos que discuten lo canónico con lo no canónico.

Palabras o muñecas desmembradas que quieren contar lo otro, la otredad, la ajenidad, la extranjería.

Pedazos discontinuos, tapados, olvidados. Arrebatadas prácticas de descuartizamiento del lenguaje.

Una colección de muñequitas jodidamente libertantes en el uso de la palabra obscena. ¡Sí! De la palabra fuera de escena.

Procedimientos de irse a la bosta. Chuparla hasta sacarla de contexto. Ya no se pueden medir las consecuencias, estamos empaladas en el castillo delator de una poética pizarniketiana que contiene en sus cimientos a otras, que a su vez contienen a otras, que se tocan entre ellas y se propagan.

Con la piedra fundamental, la loba azul, esa loba que quebró con el rebaño, con la China de silencio lleno, con Hilda la polígrafa destructora de palabras faloinstitucionales, con la Juana y su carta Atenagórica:

Yo, (sí, yo de yo redondo completo yo) me construyo un pasado, un atrás donde mirar y apoyar mi cuerpo antes detenido, reservado de obligados silencios y me construyo un presente pensante y un objeto que se puede llamar heredero de quien quiera continuarlo.

Y así: la palabra de alcantarilla se vuelve manifiesto poético.

Continuidad

Este mundo Pizarniketiano, va a ser el espacio cooptado, hurtado, tomado para ahondar y establecer una línea en el tiempo, un tipo de continuidad, o de solidaridad entre un pasado vacío de referentes mujeres.

Este concepto que retomo como vacío de historia en las mujeres y como ausencia de referentes, lo extraigo de la poeta ensayista y activista feminista Adrienne Rich. Donde desarrolla una crítica a la construcción de lenguaje, como lengua androcéntrica que silencia la vida y la experiencia de las mujeres.

Ella en su poesía y en sus trabajos comienza a recuperar a las mujeres en la historia, construye un modo de historizar o hacer historia desde el feminismo.

Ella es una gran crítica a la academia como aparato de producción masculina. Ella está mostrando como el arte, las ciencias, las religiones, la filosofía, los estudios humanísticos y la literatura han sido las áreas del saber que han profundizado la ignorancia sobre nuestras vidas, esta ignorancia que se nos impone.

La recuperación de referentes en la historia es una acción política fundamental para acabar con el patriarcado como forma de percibir el mundo.

Así esta especie de apropiación del lenguaje de otras mujeres para construir lo propio es un movimiento político de visibilización de ese vacío constitutivo en nuestro quehacer cotidiano y en el uso del lenguaje.

¿Quién habla?

Dice Laura Estrin (2018):

Pizarnik nunca abandonó el yo y eso, además es imperdonable en la era de la muerte del autor. Mirar la cara de los que pasan por la calle es un acto subversivo. ¿Nadie se deja leer gratuitamente qué quiero contar? No tengo nada que denunciar, mejor dicho, denuncio todo y a todos. En el poema no hay lugar para la justicia porque el poema nace de la herida de la injusticia, es decir de la ausencia de justicia.

Así creo que esta especie de emboscada de “yoes” activos, plurales, jugando en dobleces, en repeticiones, en textos que son robos subversivos de entramado literario, que funcionan como estafas públicas, a la vista de todos, que dinamitan el concepto de originalidad y autoría proyectan una solidaridad entre esas voces.

Así la producción de un yo que se fortalece con la escritura de otras y arman un canon que recorre los desagües, las alcantarillas.

Hay una herida en la falta de justicia, por eso el poema, por eso el lenguaje desbocado y prohibido será el claro procedimiento de denuncia de esa imposibilidad de restablecerse en el sistema, y esa herida se traduce en poesía indiscreta.

La palabra obscena

“Obsceno. Nadie sabe qué significa. Supongamos que derivó de obsena: aquello que no puede representarse en escena” (Piña, C. 2012)

“La obsenidad no existe, existe la herida” dice Pizarnik (1994) devolviendo sentido a ese uso desfundado, excedido y siniestro de la palabra.

Es una injusticia la que ha producido la herida, el poema como restaurador y vidente de esa frontal imposibilidad de decir.

El lenguaje es transgredido, destruido, devorado, intervenido como una forma de ir hacia el límite, irse a la bosta, correrse de territorio, caer en la zona seca e intraducible para mostrar lo real intraducible del lenguaje.

Dice Cristina Piña:

La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa, la veremos estallar a partir de la concreta incorporación de un lenguaje sucio donde aparecen malas palabras y referencias sexuales explícitas o implícitas, así como esos disparadores privilegiados que desnaturalizan la atmósfera siniestra y sugerente propia de la obscenidad: la risa y la grosería (2012)

Con esa decisión Alejandra deja atrás todo lo que cultivó con su poesía desarrollando a través de lo bajo y obsceno una transgresión y legitimización de la palabra femenina y de lo que una mujer puede decir.

La –Desprincesa– de las Pizarniketas, se continúa a través de sus múltiples desquiciadas –muñequetas– y respira una forma de liberación y de visión de mundo.

En las *Pizarniketas Polígrafas*, hay que irse a la bosta, la *Desprincesa* del comienzo que avisa que se va al mundo de lo pequeño, la China que está en silencio en toda la obra, *La Juana de Asbajes libertaria*, la que habla con Batman en modo confesionario y le pide que renuncie a sus privilegios, la mujer que se va desvistiendo y despojando de los vestuarios siendo una que se va dejando ser muchas, otras; la que ya casi desnuda se sienta junto al pianito de juguete y canta y explica, (porque le han pedido que aclare los poemas), que diga por qué tanta cosa dolida y desmedida en ese mundo amurado en el que se ha encerrado para intentar decir lo que casi es imposible decir con este lenguaje.

Todas esas múltiples mujeres, siguen, como una especie de continuidad que no deja de sorprender, saliendo de esas cajas chinas, diciendo cosas que nos debemos y se han guardado hace tiempo.

Fin

Bueno, no terminó. Sigue:

Nadie podrá cortar la flor azul de la locura.

(Granato, A. 2015)

Ahora sí. Fin

Referencias bibliográficas

Granato, A. 2015. *Texto del manifiesto poético teatral "Pizarniketas polígrafas, hay que irse a la bosta"* sin editar.

Negroni, M, 2003 *El testigo Lúcido*. Buenos Aires. Editorial Entropía.

Piña, C., 2012. *Límites diálogos y confrontaciones*. Leer a Alejandra Pizarnik. Editorial Corregidor.

Pizarnik, A., 1994. *Obras Completas*, Editorial Corregidor.

Pizarnik, A., Ilustraciones Santiago Caruso, 2014. *La Condesa Sangrienta*. Libros del Zorro Rojo.

Pizarnik, A., 1994. *Obras Completas*, Editorial Corregidor. Editorial Corregidor.

Zambrano, M., 2013- *Filosofía y Poesía. Fondo de cultura económica*.

Why choose the poetic word to think a kind of acting, a way of doing theater?

The creative act, its body and its ritual through the lesser known folds of Alejandra Pizarnik's writing. Ways that corrode, move and reveal the poetic heritage of women not visibilized and thus provoke a denunciation of normative language. The canon is displayed. Those looks that become visions and that cross other territories, those of the sewer.

Keywords: Theater - poetry - women - writing – acting

Resumo: A partir da pesquisa sobre a obra de teatro Pizarniketas Polígrafas, é necessário ir ao estérco, compartilho minha análise sobre a linguagem poética na cena.

¿Por que eleger a palavra poética para pensar um tipo de atuação, uma forma de fazer teatro?

O acto criativo, seu corpo e seu ritual através das dobras menos conhecidas da escritura de Alejandra Pizarnik. Formas que corroem, movem e revelam o acervo...poético de mulheres não visível e provocam assim uma denúncia à linguagem normativa. Desdobra-se ou canon. Aqueles olhares que se convertem em visões e que percorrem outros territórios, os do esgoto.

Palavras-chave: Teatro – poesia – mulheres – escrita– actuación

(*) **Ana Granato:** Actriz

Abstract: From the research on the play Pizarniketas Polígrafas, we must go to the dung, I share my analysis of the poetic language in the scene.

Hacia un teatro de emergencia

Flavia Gresores Lew (*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: Al hacer una visita a la oferta de nuestro cuadro de avisos, raramente nos encontramos con una reflexión teatral sobre la adolescencia. En general, el teatro para adolescentes es teatro didáctico, adoctrinante o para niños grandes. Esto contrasta con la gran producción específica de música, artes plásticas y literatura, cuya producción es el reflejo abrumador de los temas que los preocupan y ocupan, de lo que específicamente pertenece a la adolescencia, pero con el énfasis puesto en la coyuntura. Normalmente, es una mirada salvaje y precisa del mundo, arte de necesidad y exorcismo, arte de emergencia.

Palabras clave: Adolescencia – teatro – producción – identidad – erotizar – ficción - adoctrinante - jerarquizar

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 221]

Proyectos Pedagógicos en el Área de Espectáculos. Innovación en estrategias de enseñanza

La metamorfosis de Elizabeth

Madre: Está sufriendo un cambio metabólico

Robert: Pero... ¿Un cambio a qué?

Se oye un grito agudo de una adolescente. Robert tiene el impulso de correr hacia la niña y la madre lo agarra fuerte del brazo.

Madre: ¡Espera! No puedes interferir Robert, sea lo que sea este proceso, debemos dejar que siga su curso. Podemos dañarla, o matarla. (Johnson, 1983)

Esta situación podría ocurrir en un living en Palermo, donde presenciamos la preocupación de dos adultos,

presumiblemente padres o responsables, por el encierro de su hija, que está pasando por la difícil etapa de metamorfosis de niña-púber en adolescente. Sin embargo la lucidez de la escena radica en el cómo, en la situación donde ocurre este diálogo que, en una primera lectura, parecería ser estereotipado y falto de vuelo poético. Sin embargo, se trata de un capítulo de *V invasión extraterrestre*, donde Elizabeth, una pequeña rubiecita, escapa de su casa guiada por una angustiada inquietud. Por pura intuición se mete en una cueva, su cuerpo se cubre de una crisálida viscosa, donde percibimos un corazón que late fuerte, fluidos pegajosos y babosos que se hinchan y deshincan a su ritmo, el rostro horrorizado de estos adultos que observan, y la lucidez de la madre, que