

Hacia dramaturgias otras

Gabriela Pérez Cubas – UNCPBA-CID-GITCE – gperezcubas@gmail.com

María Emilia Zarini – CIC- UNCPBA-CID-GITCE – mariaemiliarini@gmail.com

Eje: CUERPO Y CREACIÓN. TEXTO, MEDIO Y SOPORTE. Tipo de trabajo: ponencia

>> Palabras clave: Dramaturgias del actor, pensamiento fronterizo, cuerpo.

Ser trans es reconocerse a unx mismx como primer objeto de arte. Marlene Wayar

> Resumen

Se trata de pensar en las *dramaturgias del actor* como ejemplo de *pensamiento fronterizo* que emerge en ese espacio donde se articulan las diferencias de poder entre los diseños globales y las historias locales; espacio que tiene una localización tanto física –el cuerpo–, como imaginaria – la corporeidad. La dramaturgia del actor evoluciona como una *enunciación artística fracturada* desde una perspectiva subalterna, como respuesta al discurso y a la perspectiva hegemónica del proyecto de la modernidad. Implica un doble proceso: ora de comprensión -del dispositivo coercitivo que se inscribe en los cuerpos dóciles- ora de creación -de otro dispositivo que apele a la capacidad autopoietica, autoconstructiva- que finalmente se proyecta en un proceso analítico, crítico y descolonizador de los dispositivos normativos hechos cuerpo - carne con memoria- y que permite la emergencia de *paradigmas otros* en el campo del arte, diversos y utopísticos.

La producción de dramaturgias de actor se objetiva a partir de y en “lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma” (Mignolo, 2003), y desde esa base elaboran su *salto ontológico* para construir metáforas escénicas.

Sólo de *identidades fracturadas* que establezcan un vínculo por afinidad, una identidad política, emergerán paradigmas otros, dramaturgias otras.

> Ponencia

De la repetición performativa hacia el pensamiento fronterizo

El capitalismo neocolonial con sus sedes semiológicas propone cuerpos que se pretenden transparentes, bimodales (hombre o mujer) y sin fisuras. Los cuerpos de la modernidad serían (aunque hay alternativas para salir o modificar esto) cuerpos pautados, organizados y definidos por tecnologías disciplinarias que los fetichizan y objetualizan volviéndolos dóciles, 'naturales' y anestesiados. (“*Estilo Juliana Awada: el regreso de la mujer decorativa. Dejó todo para acompañar a Macri. Representa el estereotipo de la esposa tradicional, discreta y al servicio del hogar. Exclusivo: la primera dama explica cómo entiende su rol*”)¹. Son cuerpos in-formados que in-corporan la

¹ Revista Noticias, nota de tapa, 11 de Marzo de 2016.

tecnopolítica. Cuerpos de la vulnerabilidad, la precariedad y la feminización como matriz receptora, pasiva y meramente reproductiva.

No obstante, tal como lo analizan Butler (2012) y Preciado (2014) las tecnologías políticas que condicionan a las subjetividades no construyen corporeidades; su modalidad es la disciplina, el control, la reglamentación y la normalización sobre los cuerpos. Las corporeidades emergen de la repetición performativa de las normas tecnológicas, es decir, la visión binaria de los cuerpos es un constructo social cuyos cimientos son la reiteración en el tiempo de actos naturalizados, de gestos corporales, de movimientos y normas de todo tipo que crean la ilusión de un yo generizado de forma permanente. Justamente allí, en el carácter performativo de las corporeidades, en la idea de que la corporeidad no es una sola pieza sino una relación arbitraria de los actos que la constituyen, reside la posibilidad de la ruptura, de la fisura que dé lugar a corporeidades otras.

Quando se puede percibir el carácter inventado o instituido de lo que se vivía como natural, es que eso se está agotando, es que el proceso práctico mismo hace aparecer las condiciones que lo vuelven retroactivamente inteligible como instituido. (Lewkowicz, 2004: 32)

En ese mismo acto de repetición que se agrieta y da paso a corporeidades otras (travas, putos, putas, trans, tortas, gordxs, maricas, rarxs, heteros en fuga), múltiples, diversas, paródicas de la heteronormatividad, se abren, a su vez, nuevas posibilidades de significación de mundo que resultan subalternas a la perspectiva hegemónica que estructura el mundo moderno. Por lo que podríamos proponer, entonces, que en la iteración performativa que hace a nuestros cuerpos cotidianos reside la clara posibilidad de cuerpxs otrxs, asociados ineludiblemente a pensamientos otrxs que rodean, merodean y se cuelan en los intersticios del pensamiento hegemónico para subvertirlo. ¿Podemos plantear, entonces, la posibilidad de asociar cuerpxs otrxs con pensamiento fronterizo?

Estas respuestas irreverentes desde y con los cuerpos son una consecuencia lógica de lo que W. Mignolo (2003) denomina *diferencia colonial*, porque el proyecto de la modernidad no puede evitar traumar los cuerpos locales que sienten el ninguneo de los valores de progreso, de bien-estar y de bien-ser que se les impone como parte del diseño global para erigir y sostener el paradigma moderno. En esta misma lesión anida el germen de la resistencia de las subjetividades dañadas, porque a partir de 'lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo el trauma' (Mignolo, 2003: 20) se genera la trama de paradigmas otros que batallan contra el incesante, pero agotado, principio regulador de la modernidad.

La ventaja de este frente de 'respuestas' alternas está en la diversidad y en el vínculo por afinidad que comunica las corporeidades que resultan de la fisura de la repetición performativa. Esta relación desestima el carácter 'natural' de los cuerpos, en tanto afirma una coalición para una identidad política a partir de una *conciencia opositiva* (cf. Haraway, 2014: 34 y ss.), una conciencia desde la otredad, desde la diferencia y desde la especificidad, desde la capacidad para detectar las redes de poder que tienen los excluidos de las categorías de raza, sexo y género.

Repetición performativa y teatralidad social. Autopoiésis y teatralidad metafórica

El cuerpo cotidiano, el cuerpo biológico y social, surge -junto con sus actos- de la reiteración de las normas reguladoras y coercitivas que se actualizan al repetirse, ocultando o disimulando así, las condiciones por las que son una repetición. Hay en esta coerción performativa una organización (entre otras cosas) de la mirada sobre los otros, es decir, hay una *teatralidad social* pautaada que no da lugar, o le da muy poco, a la experiencia subjetiva que potencialmente anida en cuerpxs que pretendan conocer la repetición performativa de la que surgen.

La experiencia subjetiva tiene lugar -entre otros lugares- en la *teatralidad poiética o metafórica* propia del teatro. Nos dice Dubatti (cf, 2010: 28 y ss.), el teatro es acontecimiento, es ente-

acontecimiento, es *poiésis*: es el acontecimiento y en el acontecimiento; es el sentido y el devenir del mundo al mismo tiempo y como tal, es sensible, conceptual, temporal, espacial, histórico. En su acontecer, el teatro produce *entes (poéticos efímeros)* que de forma inalienable, están ligados a la cultura viviente, a las historias locales que reciben los diseños globales. Si el teatro produce entes poéticos es porque los cuerpos presentes accionan en una singular zona de experiencia y subjetividad -que habitan y crean en simultáneo- instaurando, de este modo, un espacio de alteridad, un espacio fronterizo, "un mundo paralelo al mundo" (Dubatti, 2010:65). Así es como los cuerpos poéticos producen el *salto ontológico* que los distancia del espesor ontológico cotidiano, que les otorga naturaleza metafórica (y no estética) a partir de y por la cual fracturan la repetición performativa; a partir de la cual producen una "(...) incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia" (...) "por la fundación de un borde". (Dubatti, 2010:43).

¿Cómo logra, pues, el cuerpo cotidiano habitar un borde? ¿Cómo logra, este cuerpo, alcanzar la metáfora tras evidenciar la iteración performativa de la que surge? ¿La alcanza sine qua non? ¿A qué cualidad(es) apela para pensar(se) alternativamente?

En el año 2014, en el marco del proyecto *La otra historia. La memoria oral aplicada a un proceso de creación dramaturgica. La dramaturgia del actor. Memoria, técnica y creación.*, desarrollado en el Grupo de Investigación en Técnicas de Corporeidad para la Escena (GITCE)² y con motivo del *III Congreso Latinoamericano. La corporeidad en la escena contemporánea. Memoria, técnica y creación*³, pusimos en escena tres secuencias dramaturgicas⁴ cuyo punto de partida fue el trabajo teórico sobre un archivo fotográfico de prostitutas de la ciudad de Tandil que data de principios de siglo XX.⁵ Entendimos que allí había una teatralidad social (regida por principios reguladores higienistas, patriarcales, eugenésicos) que contenía una potencial teatralidad poética o metafórica. Esas fotografías eran *afecto, imagen-afección*, "superficie reflejante y micromovimientos intensivos" (Deleuze, 2010: 132) de cuerpos perforados por la normalización moderna; de cuerpos dóciles que vivían el trauma. Anidaba en esas historias locales la posibilidad de que un ser poiético (las actrices) diese un salto ontológico que le permitiese habitar un territorio otro, fundar un borde, llevar más allá lo sensible y mundano para traerlo más acá. El cuerpo natural y social que se *rostrifico* en esas prostitutas saltó, se des-individualizó y devino cuerpo poético en las actrices. Si esto fue posible es porque el cuerpo biológico y social de las actrices apeló a su capacidad *autopoiética*, autoconstructiva para instaurar y al unísono instaurarse en el espacio metafórico, lo que significa haber recurrido a su cuerpo autónomo; haber trabajado con y desde su capacidad para especificar "su propia legalidad, lo que es propio de él" (Maturana, 2003:28); con y desde su cuerpo como unidad política/poética sin lógica de apropiación o de incorporación de la taxonomía oficial. El resultado fueron *cuerpos poéticos otros*, que no se instalaron como representaciones de

2 GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de Corporeidad para la Escena), nucleado por el CID (Centro de Investigaciones dramáticas), de la Facultad de Arte, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

3 Organizado por el GITCE, 2, 3 y 4 de Octubre de 2014, Facultad de Arte, Tandil.

4 Las secuencias recibieron el nombre de '*Cuerpos Perforados I, II y III*'. Las actrices fueron Josefina Villamañe, Carolina Giovanini y Agustina Molfesa, y sus respectivos directores, David Beratz, Gabriela Perez Cubas y Sebastián Huber.

5 El archivo pertenece al Archivo Municipal de la Ciudad de Tandil. Originalmente contó con 11 libros. Nosotros trabajamos con 3 libros que contenían, aproximadamente, 500 fotografías carnet. Hoy sólo quedan dos libros.

corporeidades absolutas, sino como corporeidades fronterizas que se nutren de pensamiento crítico, analítico y utopístico. Corporeidades que al erigirse en el borde no se inscriben como continuación del proyecto de modernidad como sí lo hacen aquellas que se pronuncian como 'nuevas corporeidades'.

Como espectadores fuimos con-movidos por el espacio metafórico y poiético creado y habitado por la presencia aurática; por la gramática necesariamente extra-ordinaria que debió ponerse en juego si se quería configurar el ente poético; por la imprescindible conciencia que requiere la expectación del salto ontológico respecto de la densidad ontológica cotidiana y moderna.

Teatralidad poiética, dramaturgias otras y pensamiento fronterizo débil

A partir de estas experiencias nos permitimos pensar que en el teatro, en el ente-acontecimiento, se crean las condiciones propicias para el desarrollo de situaciones dialógicas que conducen a *enunciaciones artísticas fracturadas* en tanto posibilitan la aparición de cuerpos otros. Dichas enunciaciones encuentran fundamento "en el grito del sujeto", en "las vidas que gritan a través del sujeto" (Mignolo, 2003:19-20); en *las identidades fracturadas* de esas mujeres a las que se les han destrozado sus historias, sus memorias, sus subjetividades, sus biografías. Pero desde allí, surge el pensamiento fronterizo que apuesta a la diversidad de formas críticas de pensamiento analítico que se corporizan, se subjetivizan, se colectivizan de manera múltiple para ponderar vías de liberación y emancipación (propondríamos aquí al teatro⁶) de las estructuras de regulación y dominación. (cf. Mignolo, 2013: 28 y ss.).

En nuestras secuencias dramáticas encontramos un ejemplo de *pensamiento fronterizo débil* en el sentido de que su emergencia no es producto directo del trauma de las prostitutas del archivo, sino de quienes tomaron la perspectiva de estas para asumirla desde otro espacio de la enunciación, desde una episteme otra. Reside aquí una clara propuesta de no hacer de estas historias locales lugares de estudio sino lugares de pensamiento, que requieren de forma inevitable, otras lenguas que no sean las coloniales que proponen siempre una perspectiva unilateral y parcial (patriarcal, machista, heteronormal, etc.). Si el proyecto apuesta a la diversalidad debe bregar por la convivencia de múltiples lenguas; se requiere de poetas, de una *heteroglosia* que corte el código (cf. Haraway 2014: 23-24). Hay, en esta experiencia epistémica y ontológica, la condición de posibilidad de un lenguaje otro, "porque el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia" (Dubatti, 2010:35). Lo que quiere decir que se cuece en *lo inefable*, en una experiencia que no puede expresarse (o no únicamente) con palabras.

El ejemplo de pensamiento fronterizo que traemos a colación podría redefinirse como *dramaturgias otras*, espacios donde se articulan física (cuerpo) e imaginariamente (corporeidad) enunciaciones que implican un doble proceso: ora de comprensión -del dispositivo coercitivo que se inscribe en los cuerpos dóciles- ora de creación -de otro dispositivo que apele a la capacidad autopoética, autoconstructiva- que finalmente se proyecta en un proceso analítico, crítico y descolonizador de los dispositivos normativos hechos cuerpo - carne con memoria.

Los elementos constitutivos de esta dramaturgia otra (ya sea el trabajo teórico previo realizado sobre el archivo, los ensayos, la puesta en escena, la de-construcción a posteriori), 'escrita' por el proceso de des-subjetivación y autopoiesis que atraviesa el cuerpo en escena, hacen a una *poética otra*; por lo que podríamos pensar en la dramaturgia del actor como una poética otra en la que devienen diversos entes poéticos. La conciencia de la naturaleza del ente poético -su distancia ontológica- es una construcción histórica que el espectador adquiere por frecuentación, por su contacto con el teatro (cf. Dubatti, 2010: 40). Detener la conexión con lo absoluto, habitar el borde,

⁶ Nota de las autoras.

la otredad, compromete la historia local, es decir, la historia y el interés local en América Latina. Nuestros cuerpxs latinoamericanxs, sudamericanxs, argentinxs, tandilenses, deben pensarse, conocerse y habitarse no desde las diferencias culturales (porque no se trata de ellas) sino desde las diferencias coloniales construidas por el pensamiento hegemónico; desde la experiencia histórica común a la que se le negó potencial epistémico y ético.

“Descubrir que somos esclavos de una realidad más honda que la realidad superficial de los hechos, significa cancelar todo mito sobre nuestro futuro. Va en ello algo así como la puesta entre paréntesis de nuestra ficción ciudadana. Se trata de sorber nuestra esencialidad mutilada, la otra parte de nuestra esencia –su diferencia específica, por decir así – en las leyes hondas de la tierra.” Rodolfo Kusch (1983:77).

Resta pensar si todx cuerpX en escena apela indefectiblemente a su capacidad autopoietica por estar en escena; si se instaura el espacio metafórico, ¿cómo resuena, hacia dónde, hacia qué cuerpxs, por cuánto tiempo?; qué formas adquiere esta resonancia en el cuerpo social del espectador; qué sucede cuando no hay salto ontológico, cuando no hay conciencia de la repetición performativa; porqué no se produce el salto ontológico (si es que no sucede); en presencia de qué corporeidades estaríamos.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. (2010) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dubatti, Jorge. (2010) *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*. Buenos Aires, Argentina: ATUEL.
- Gilles, Deleuze. (2010) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Kusch, Rodolfo. (1983) *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Lewkowicz, Ignacio (2004) *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Maturana R., H. y Varela G., F. (2003) *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, Argentina: LUMEN
- Mignolo, Walter D. (2003) *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: AKAL.
- Preciado, Beatriz. (2014) *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.