

Conjuncto



#artista-investigador



#PetronadelaCruz



#PetronadelaCruz



#mujeresenescena



CONJUNTO

Revista de teatro latinoamericano
Casa de las Américas, La Habana, Cuba

La Casa de las Américas, consecuente con su propósito de estimular las expresiones culturales de la América Latina, especialmente aquellas que no encuentran cauce bastante para su difusión, creó la revista *Conjunto* dedicada al teatro latinoamericano. Por eso en las páginas de esta revista se recogen críticas, estudios teóricos e informaciones acerca del movimiento teatral latinoamericano, así como textos completos de obras. Creemos cumplir un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que hacemos en teatro y romper la incomunicación entre nuestros teatrístas.

Fundador: Manuel Galich
Directora: Vivian Martínez Tabares
Redacción: Aimeyls Díaz y Rey Pascual García
Diseño: Pepe Menéndez

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en notas que así lo indiquen. En los casos de colaboraciones que no se hayan solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Dirección de Teatro
Casa de las Américas
3ra. y G. El Vedado, La Habana, CP 10400, Cuba
Teléfonos: (53) 7836 5849, 7838 2706 al 09
conjunto@casa.cult.cu, teatro@casa.cult.cu
www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso no. 81224/T73. ISSN 0010-5937.

© Casa de las Américas, 2020

Miembro fundadora del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro



No. 194-195, enero-junio 2020

2	Vivian Martínez Tabares Este número doble de <i>Conjunto</i> ...	62	Janaína Fontes Leite y Felisberto Sabino da Costa Miradas a la conferencia-performance a partir del experimento <i>Stabat Mater</i>
3	Por una declaración de emergencia para la escena latinoamericana y caribeña		
4	Cristián Opazo No es (solo) cuestión de dinero: Noticia desde Chile	69	P.C. <i>Plata quemada</i> : otro estallido transdisciplinar de Teatrocinema
8	Petro Celedón Teatro, espacio público y nuevos movimientos sociales en Chile	73	Rey Pascual García Una isla tomada por la Casa
12	María Soledad Lagos Recordando a dos grandes	77	LEER EL TEATRO Rodolfo Porras Un compendio de historia, política y legado teatral
15	Jorge Dubatti El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis	79	ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
25	Marisol Castillo y Jaime Chabaud Teatro comunitario campesino. El caso Mulato Teatro	82	ENTREACTOS
31	Luvel García Leyva El teatro con niños como campo de subjetivación infantil en la escena latinoamericana. Procesos de acción cultural	94	COLABORADORES
38	Objetario Cuba S.A. Memoria insular. Un teatro de objetos documentales para la isla. Texto colaborativo coordinado por Shaday Larios		
46	Petrona de la Cruz Cruz <i>Dulces y amargos sueños</i>		
51	Margarita Borges Mientras más lejos más cerca. La casa y <i>El espiritista</i> , de Macubá, simbiosis de la antinomia teatro culto/tradiciones populares		
57	Nieves Laferté Imaginarlos del oriente cubano. Influencias e indumentarias sociales y escénicas		

» Janaína Fontes Leite y Felisberto Sabino da Costa

Acércate más y contempla las palabras. Cada una tiene mil
caras secretas bajo la faz neutra y te pregunta, sin interés por
la respuesta, pobre o terrible, que le dieres: ¿Trajiste la llave?

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

DATOS DE NAVEGACIÓN

La tesitura de nuestra contribución no se enrumba a través de la genealogía de la conferencia-performance, ya bien desarrollada en otros aportes.¹ Tampoco pretendemos problematizar su modo operativo o abarcar una producción exhaustiva en la ciudad de Sao Paulo. La performer y curadora Grada Kilomba, al calor de la voz de una conferencia-performance, nos dice que no existe posición más privilegiada que la de ser solo la norma y la

¹ Daniel Ladnar. *The lecture performance: contexts of lecturing and performing*, Aberystwyth University, 2013; Marco Catalão:

"Una genealogía para a conferencia-performance", *Urdimento*, v. 1, n. 28, jul. 2017, pp. 4-14.

Miradas a la

conferencia-performance a partir del experimento

Stabat Mater

normalidad".² La escritora portuguesa se refería a un discurso positivo racista y colonizador, aun vigente, sobre la piel negra. Al considerar también el aspecto normativo en relación con el género artístico, no nos interesa discutir el encuadre de la conferencia-espectáculo en una gaveta determinada, en la búsqueda de una inserción genérica; antes nos proponemos dejarla fluir como agua transbordante que gana cuerpo según sea el lugar donde ocurre el desagüe. Nuestro objetivo, a partir de esa conjunción, es abordar una experiencia brasileña de la metrópoli paulista: *Stabat Mater* (*Estaba la madre*), concebida por Janaína Leite. Al hacer un recorrido por algunas otras producciones, componemos un territorio en el cual *Stabat Mater* se sitúa, señalizamos una coreodramaturgia en una ciudad sudamericana densamente poblada en estas dos primeras décadas del siglo XXI. Por tanto, las palabras claves, además de la implicación conferencia-performance citada, son: femenino abyecto, obsceno, masculino, madre, virgen, cuerpo y pornografía.

CONFERENCIA-PERFORMANCE: UN BREVE ESBOZO

De la articulación conferencia-escena se derivan posibilidades cuyas nomenclaturas suscitan más que una simple variación nominal, y desatan miradas que van más allá de una tensión superficial de la piel/página/pantalla/escena en las que ese juego se inscribe. Más que un formato artístico o académico, teatral o performance, escénico o discursivo, la conferencia-performance puede constituir un dispositivo poético, sea en la acepción de José António

² Grada Kilomba: *Descolonizando o conhecimento*, conferencia-performance, Centro Cultural São Paulo, 26 mar. de 2016.

Sanchez,³ o a través de otros modos de operación o de invención que caracterizan la escena en la actualidad. El dispositivo poético, en el seno de un proceso histórico, se configura como devenir, como una serie de operaciones transitorias destinadas a consumarse en su propio tiempo y, a la vez, lanza al futuro posibilidades que se irán concretando en las geografías escénicas. La cuestión indispensable implica la perturbación que origina la articulación de los dos términos. *Palástra*, en la Grecia antigua, designaba al local de ejercicios, de la escuela y de la lucha (especialmente corporal). La *palástra* constituía un lugar, prioritariamente, del convivio masculino, y el nombre vino a dar en la concepción vigente de una presentación oral sobre determinado asunto. De la conversación sobre temas variados en los gimnasios griegos se llegó al debate, a la clase y a la conferencia en los tiempos actuales. Cuando hablamos de la conferencia-performance, una gama envuelve su modo de operación/constitución, lo que nos dirige a acciones radicales que envuelven la relación señalizada, tan bien como a los otros manejos que presentan trazos de esa conjunción. En ciertos casos opera como un disparador, en busca de otro modo-teatro. La posibilidad como conversación (*conversatio*), inscrita en ese binomio, nos lleva a pensar, en su operación escénica, un “vivir con” o “encontrarse”. Al introducir estas cuestiones, algo se ilumina sobre el mirar, se revelan sutilezas que distinguen la acción del espectador convocado a ver una conferencia-espectáculo. Se ve como reinvencción y no solo como reforma de una operación teatral, la experiencia abre la posibilidad de un entre-lugar, la conexión que propone el término coloca en juego la percepción pura, la experiencia radical en el orden de lo no comprensible y la eclosión de sentidos que viole las creencias normalizadas. La relación entre las dos instancias apuesta por un

3 Conforme Sánchez (2019). “Cuando hablo de ‘lo poético’ en relación con ‘el dispositivo’ no estoy hablando solo de lo que coloquialmente entendemos por poesía, es decir, la composición verbal de ritmos y metáforas destinada a producir experiencias estéticas. Utilizo el término en un sentido más amplio, para referirme a la poiesis artística”. Ver José Antonio Sánchez: *Dispositivos poéticos*, 2016, I, <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>. Acceso 14 oct. 2019.

movimiento desestabilizador, que crea espacios de indeterminación, vacío, adición o simultaneidad. En términos de *poiesis*, podría decirse que la conferencia-performance anhela colocar un mundo por existir, trata de hacer nacer un nuevo ente, de producir un acontecimiento y un objeto o diversos objetos para que existan en el mundo.⁴ Como ya se ha dicho, no hay un único modo operativo en ese horizonte de acciones, los eventos transitan por situaciones múltiples. Aquel que va al teatro ora es espectador, ora es oyente, ora ambos, e inclusive incorpora otras posibilidades relacionales: puede ser un no espectador de teatro en el sentido convencional, un sujeto que actúa en un espacio entre-una-y-otra-palabra, un choque ubicado entre la escena y la sala, o entre el conferenciante y la audiencia. Bajo esa mirada, él habla dirigida al espectador lo aproxima al evento, y lo invita a instalarse en el espacio como relación, espacio de las múltiples formas de (y del) ver. La proximidad entre actuante y espectador propuesta por la conferencia-espectática *Stabat Mater* instaura la escena como lugar destinado no solo a mostrar algo, sino que fabrica una conversación que opera de diversas maneras. Ya hemos dicho que las articulaciones entre conferencia-espectáculo, clase-espectáculo, conferencia escénica, conferencia-performance y otras, no se restringen a meras variaciones de una acción terminológica, son configuraciones que componen un paisaje dramático y junto a ellas podríamos alinear otras experiencias que pueblan la escena paulista: pieza-instalación, pieza-ensayo, curaduría escénica o pieza-performance. Es en ese universo que se inscribe *Stabat Mater*, en el cual la relación con la academia se coloca como juego ciencia y arte. No necesariamente vistos como dicotomía, sino como lugares distintos desde donde se ve el fenómeno, ciencia y arte son modos de mirar, ni siquiera siempre convergentes. En estrecho diálogo con la investigación sobre arte en la Universidad, *Stabat Mater* es tanto arte como ciencia configurada por el dispositivo conferencia-performance, concepción que se verifica en doble sentido, pues se trata de una “práctica cada vez más recurrente en el arte y en la crítica con-

4 Jorge Dubatti: *Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica*, Atuel, Buenos Aires, 2012, pp. 81-82.

temporánea de exploración del territorio fronterizo entre invención artística e investigación científica.”⁵

El investigador-filósofo Roberto Machado, en el transcurso de una conferencia sobre Nietzsche, relata su experiencia como alumno de Michel Foucault y Gilles Deleuze, al afirmar que un conferencista/profesor “es como un actor que se prepara para una pieza de teatro, es preciso ensayar mucho, repetir”. La mirada de Machado, en una conversación afinada, nos dice que Foucault era un conferencista, mientras que Deleuze era un orador, explicando la manera como cada cual “endulzaba” la clase: mientras que Foucault disponía de un manuscrito organizado, Deleuze trazaba un “esquema de la clase escrito a mano con flechitas en todas direcciones”. Todo se daba en el momento, Deleuze creaba junto con los alumnos a partir del “diseño” ensayado en la hoja de papel:

¡Cada uno era un espectáculo al hablar! ¡Deleuze, por la manera como él endulzaba la clase! Yo tengo que ver más con un estilo Foucault de orador fúnebre. La persona con cierta solemnidad, que habla con todo listo. Deleuze, no. Poco a poco iba endulzando el pastel frente a nosotros, iba construyendo sus ideas con nosotros, integrándonos en el diálogo con los otros.⁶

Este pasaje apunta al vector direccionado hacia la conformación dictada en el ambiente académico y señala la performatividad o la teatralización que pasa por encima de determinadas acciones discursivas en ese territorio. El aula adquiere estatutos de “arte” y “conferencia”, intervención que se dirige a un contingente significativo de alumnos-espectadores. Los expositores-filósofos permanecen una conferencia, o tal vez escemifican una clase. Esa acción performativa ha ganado cada vez más visibilidad, principalmente, en lo que expresa respecto a los denominados “filósofos-pop” de la actualidad. *Stabat Mater* se nutre en la dirección inversa e instaura procedimientos cercanos al discurso académico en la escena artística al conversar con el público cada vez.

5 Marco Catalão: conferencia-performance (verbete), <http://artcontexto.com.br/portffolio/palestra-performance-marco-catalao/> Acceso 14 oct. 2019.

6 Roberto Machado: *Nietzsche e a Epopeia*. Ver www.match?y=0j3kxN4i0y, acceso 31 ago. 2019.



LA CONFERENCIA-PERFORMANCE EN LA CORPOIEDAD DE SAO PAULO

En *Las flores del mal* o *La celebración de la violencia*, el autor y director Sergio Blanco se vale de la autoficción para conversar/discutir sobre la relación entre violencia y literatura. El dramaturgo uruguayo ha venido componiendo, a lo largo de su trayectoria, trabajos que dialogan de alguna forma con el binomio conferencia-espectáculo. En *La ira de Narciso*, cuya acción transcurre durante los preparativos para una conferencia, Blanco crea un protagonista que lo reproduce a él mismo, en visita a Eslovenia, para proferir una conferencia sobre Narciso. Ambientada en una habitación de hotel, las líneas narrativas de la pieza se desarrollan en camadas: el “ensayo” de la conferencia, la investigación sobre una misteriosa mancha de sangre encontrada en la alfombra del hotel donde el autor está hospedado, un encuentro erótico, en un parque, con un muchacho y la discusión sobre el quehacer artístico. Arte y vida, biográficos y expandidos, también constituyen el material de *Las flores del mal*, en los cuales la experiencia es más radical en cuanto a la operación conferencia-performance: sentado a la mesa, Blanco expone al público sus ideas.

Para el autor, “la autoficción coloca un cuestionamiento básico del arte, sobre lo que es verdad o mentira, lo que es auténtico o no”. Desde esa perspectiva, la autoficción es un “pacto de mentira” y “triunfa cuanto más engaña”.⁷ En la actualidad, también según expresa el autor, el teatro es el espacio de toda experiencia, en el cual la doble mirada, establecida entre actuante y espectador genera una zona intensiva de intercambios. No estaríamos más en una época de la imagen, sino de la mirada: “El cine está muriendo, es un lenguaje del siglo XX, período muy totalitario con las imágenes, cuando unos decidían lo que los otros verían.”⁸ Desde esa perspectiva, el teatro se presenta como el locus de la reinvención en la contemporaneidad, en la cual la tecnología no puede ser ignorada: “es una fuerza contra la cual no podemos luchar, no solo en el

formato, sino en la construcción dramática. Es preciso adaptarse a los mecanismos de nuestra época como hicieron Shakespeare, Chejov, si no, fracasamos”.⁹

A su vez, la conferencia-performance *The Pixelated Revolution* (*La revolución pixelizada*), a cargo del artista libanés Rabih Mroué, se adentra en la cuestión de la imagen como arma posible en la lucha contra la opresión de los regímenes totalitarios, encuadrada en el conflicto sirio. Para Mroué, “en función del uso de las tecnologías digitales, la realidad, hoy, es de cierta forma presentada de manera cinematográfica. ella es encenicada y observada a través de lentes o en pantallas”.¹⁰ Se trata de una “revolución en baja resolución”, en la cual los videos “trémulos, borrados, sin edición ganan

otro “valor” cuando son exhibidos”.¹¹ En *Stabat Mater*, la imagen comparte el flujo dramático, al incorporar la imagen fotográfica como soporte para la presentación teórica y la proyección fílmica, en las secuencias relacionadas con la pornografía. Si, como nos dice Baudrillard, la obscenidad se caracteriza por la excesiva proximidad, en determinados pasajes de la pieza se presenta en dirección opuesta: distancia la mirada, sea en la factura de la “resolución” fílmica, sea por las condiciones de percepción durante la proyección. En determinada escena de sexo explícito, hay un ligero alejamiento por la intermediación de las máscaras utilizadas por los actuantes, de la iluminación que nubla la escena y del soporte de la proyección, creando un aspecto

⁹ Ibidem.

¹⁰ Rabih Mroué. *Imagensateá vitória*. Entrevista con Rabih Mroué. Ver <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20812525.html>. Acceso 14 oct. 2019.

⁸ Ibid.

⁷ Sergio Blanco citado por Maira Luíza Barsanelli: “A ira de Narciso”, *Sergio Blanco utiliza autoficción e desmistifica egolatria*. Ver www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018. Acceso 14 oct. 2019.



“borrado”, “escénico”, en el cual los cuerpos son trabajados por la distancia. Como observa Baudrillard, “a partir del momento en que hay escena, hay mirada y distancia, juego y alteridad. El espectáculo tiene ligazón con la escena. En compensación, cuando se está en la obscenidad, no hay más escena ni juego, el distanciamiento de la mirada se extingue”.¹² En ese caso, la obscenidad es atravesada por la escena, lo que lleva al espectador a una experiencia que se mueve entre un polo y otro, en un juego de aproximación y distancia.

En parte de las experiencias de conferencia-performance, la dimensión afectiva se conecta al discurso por vías autobiográficas, documentales o autofuncionales, en las cuales la voz dramaturgista trae consigo la marca de lo vivido, tal como se da en *Stabat Mater* y en otras. La voz que habla es también la que escribe. En los flujos de la escritura, la forma autoral también resulta de la apropiación de un material que juega con la experiencia vivencial en la resultante de una escritura personal. El actor-investigador Médric Varioux elabora la conferencia-escénica *¡El negro bonito está cagando para usted, madame!*, a partir del quinto capítulo –“La experiencia vivida del negro”– del libro *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon.¹³ La conferencia-escénica incorpora el lenguaje poético presente en la obra del autor martiniqués y construye un paisaje en el cual la referencia de Varioux, natural de Guadalupe, nos llega a través de su tesitura corporal. La potencia del habla-escritura encuentra en la conferencia-performance el lugar propicio, al colocar en la pantalla cuerpos de hombres y mujeres a los cuales, deliberadamente, inculcaron el miedo, el complejo de inferioridad, el temor, la prostración, la desespero y el servilismo.¹⁴ Acerca de la discusión contenida en ese capítulo, André Lepelccki¹⁵ nos llama a reflexionar sobre el cuerpo colonizado

que pisa determinado suelo. En una metrópoli europea, un acto de habla lanza una mirada determinante que opera en el cuerpo del hombre negro, una coreografía que se mueve partir del espacio donde se planta. Al componer su libro, Fanon nos dice que no viene armado de verdades decisivas, y el modo como Varioux opera el lenguaje escénico revela la potencia de esa lengua-cuerpo, al jugar con dimensiones complejas de la negritud, y al buscar en el ahora su existencia. Tanto en el libro como en la conferencia-performance, asistimos a los “esfuerzos desesperados de un negro que lucha para descubrir el sentido de la identidad negra. La civilización blanca, la cultura europea, impusieron al negro un desvío existencial”.¹⁶

Lastrada por cuestiones de género, poder y negritud, Grada Kilomba profiere una conferencia-performance, durante la Mostra Internacional de Teatro de Sao Paulo (MITsp), en la cual aborda la colonización y el conocimiento.¹⁷ El aspecto discursivo gana relevo al buscar deshacer la idea de un conocimiento universal, y jugar a través de imágenes proyectadas y expedientes poéticos y lúdicos con el espectador. Kilomba nos dice que “descolonizar el conocimiento significa crear nuevas configuraciones de conocimiento y poder”, es decir, que busca la reinención del mirar, pues el “concepto de conocimiento no se resume a un simple estudio político de la verdad, pero sí en la reproducción de relaciones de poder racializadas y de género que definen no solamente lo que cuenta como verdadero, sino también en que crear”. Bajo ese aspecto,

[L]a conferencia-performance también desvela la percepción contemporánea de que, así como el arte, el conocimiento (tanto dentro como fuera de las universidades) no es un conjunto de objetos neutros transmitido de forma transparente de una generación a otra, sino que depende fundamentalmente de los modos de exposición utilizados por sus practicantes (cientistas, profesores, también periodistas y otras personas diversas involucradas en el proceso de construcción y rectificación del conocimiento).¹⁸

¹⁶ Frantz Fanon: Ob. cit. p. 30.

¹⁷ Grada Kilomba: Ob. cit.

¹⁸ Marco Catalão: “Una genealogía para a conferencia-performance”, ob. cit., p. 11.

Si nos valemos de la pedagogía de la pregunta,¹⁹ podríamos decir que lo que tienen en común las diversas operaciones/constelaciones que envuelven la conferencia-performance, son las diferencias: como cada vez se descubren más diferencias.²⁰ Al pensar la conferencia-performance como una posible pedagogía del mirar, el foco reside en el espectador y, en ese sentido, el vínculo entre sala y escena promueve un modo distinto de recepción. Sentir y comprender son puestas en juego, produciendo territorios en los cuales la pura percepción no es descartada. Fundada en el presupuesto de pensar la conferencia-performance no “para” el espectador, sino “con” el espectador, el acontecimiento se torna lugar propicio para la discusión de cuestiones candentes en la contemporaneidad. “No se trata de hacer un juego intelectual, sino de vivir la pregunta, la indagación, vivir la curiosidad”, testimoniarla para el espectador. Es la tentativa del habla enfocada directamente al público, ese cuerpo-flujo que espera en acción, por un habla ardiendo en brasas. La conferencia es una voz múltiple y puede también, en el seno de esa multiplicidad, dirigirse a alguien, pero no solo eso pues una conferencia generalmente al final siempre se abre para preguntas, aunque no haya un debate.

Al involucrar lo documental y lo autobiográfico, *Stabat Mater*, en su exposición, lanza preguntas y se alinea en las producciones del teatro contemporáneo producidas o presentadas en la ciudad de Sao Paulo que dan la voz a cuestionamientos candentes. La conferencia interpela al cuerpo, invoca la voz de la autora, que ve lo femenino abyecto conforme a la acepción de Julia Kristeva. La voz que presenta a la mujer-dramaturga-directora-hija, produce un cuerpo que se acopla a otros flujos –la madre, el actor porno, los espectadores que ven la escena– y compone así un dispositivo escénico que conecta “máquinas deseantes”.²¹ En ese flujo dramaturgista, la vulva desnuda y la boca se conectan y vociferan palabras. Desvinculada de un personaje, la autora abandona la voz de una otra o un otro que la vestiría y se

¹⁹ Paulo Freire & Antônio Faundez: *Por una pedagogía da pergunta*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1985.

²⁰ *Ibid.*, p. 22.

²¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari: *O Anti-Edipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, Editora 34, Sao Paulo, 2010.

presenta como Janaina Leite, propuesta que no le impide “(re)presentar” otras figuras. El dispositivo escénico, distancándose de una asepsia dramaturgista, encarna en el subsuelo de un centro cultural de Sao Paulo un viaje-bisqueda,²² e invita al espectador a descender varios tramos de escaleras, rumbo a (su) sótano: Perséfone-Janaina, en el Hades paulistano, busca a la madre-Amália, ausente en su espectáculo anterior *Conversaciones con mi padre*. La autora comparte la escena con su madre, en un espacio de claustru materno, y trae imágenes de un imaginario femenino abyecto. Hay además un actor, que hace un lado obscuro, que a veces permanece en la sombra. Otros dos trabajos,²³ gestados y partidos en ese influjo del feminino abyecto, componen esta investigación y traen (*sitiz*) acciones escénicas que dialogan con la conferencia-escénica *Stabat Mater*.

STABAT MATER: CONFERENCIA PERFORMANCE ENTRE LO SIMBÓLICO Y LO SEMIÓTICO

Stabat Mater nace de una afluencia en la que se hace imposible distinguir la precedencia entre arte y vida, teoría e estética. Si, por un lado, la investigación sobre un “feminino abyecto” situado entre la identificación y la repulsa, procuraba mirar la compleja arqueología de lo abyecto y de la abyección propuesta por Kristeva en su libro *Los poderes del horror*,²⁴ por otro, los embates en relación con sus propias metamorfosis, al tornarse madre –papel neurálgico para la construcción de lo que entendemos por feminino

²² Las referencias citadas en este artículo se corresponden con la temporada realizada en el Centro Cultural São Paulo.

²³ *Feminino Abjeto*, obra de 2015 nominada “Seminarario escé-nico” en una temporada realizada en un teatro de la zona central de Sao Paulo, reunió a 14 personas (mujeres), dos de las cuales no-binarias, perfezando una experiencia escénica lastrada por el concepto de feminino abyecto en fricción con los trabajos de Angélica Liddell. El estudio siguiente resultó en el experimento escénico *Feminino Abjeto 2 – O vórtice do masculino*, compuesto por 19 performers, siendo dos personas no binarias.

²⁴ Julia Kristeva: *Les pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris, 1980. Ver también de la misma autora: *O genio feminino: a vida, a oucura e as palavras*, trad. José Laurentino de Melo, Rocco, Rio de Janeiro, 2002.

en la cultura occidental—llevan a la autora y performer Janaina Leite al proceso híbrido entre creación, investigación académica y análisis terapéutico, que dio origen al experimento escénico. En palabras del crítico e investigador Luiz Fernando Ramos:

(...) este entre espectáculo, conferencia y performance, o sesión terapéutica colectiva, sin que importe la clasificación que se le adjudique, no es solo la notable embestida de una artista, actriz, dramaturga y directora, o la provocativa exploración de los límites de una enunciación presencial, ya sea inspirada en otros o incluso en nadie, sino algo que realmente importa, o que responde con inteligencia y elegancia a algunas cuestiones cruciales de la escena contemporánea.²⁵

Esa mirada apunta al “entre” en el cual se posiciona esta no-pieza, pero también pieza, a fin de cuentas, ¿quién osa decir lo que es el teatro?, como diría Angélica Liddell, artista irreductible para pensar el embate fértil entre teatralidad y performatividad, y referencia fundamental para el proceso de *Stabat Mater*. No solo por las fronteras formales que su teatro viene ampliando dentro de la perspectiva de los “teatros de lo real”, sino también por los temas que aborda. Liddell promueve una verdadera batalla en relación a lo femenino, entendido como una especie de herencia maldita. No por gusto, es con su propia sangre que la artista marca el tejido bordado con los modos de decir “Mamá, te odio” en la pieza *Anfagaelts*, a fin de cuentas la “madre”, tal como en *Stabat Mater*, es un doble de la hija en ese juego de reconocimiento y aver-sión.²⁶ Entre la confesión abyecta y la filosofía, Angélica, maestra de su “pedagogía del asombro”, no retrocede ante uniones insólitas y puede citar a Nietzsche o a Wittgenstein al mismo tiempo que se hace cortes en las rodillas o se introduce piedras en la vagina.

²⁵ Luiz Fernando Ramos: *A coragem de ver e de mostrar*. Ver <https://www.facebook.com/janaina.leite.585/posts/10214833139918860>. Acceso 24 oct. 2019.

²⁶ Ver Angélica Liddell. *Anfagaelts*, Ediciones La uña rota, Segovia, 2011, y *El sacrificio como acto poético*, Editora Continta me tienes, Colección escénicas, Madrid, 2014.

TEORÍA Y DOLOR. PARIR UN HIJO, UNA IDEA, UNA PIEZA

En la gestación de un proyecto artístico, una constelación de materiales comienza a orbitar y a crear un campo de atracción entre ellos, lo que dará origen a ese nuevo mundo que es un espectáculo, una obra. En la concepción de *Stabat Mater*, las imágenes del parto vaginal de Janaina Leite mostrando la cabeza de su segundo hijo saliendo por diez centímetros de dilatación coexistía con el artículo homónimo de Julia Kristeva.²⁷ El texto, a su vez, remite a otro “*Stabat Mater*”, nombre del célebre poema del siglo XII que comienza con las palabras “*Stabat Mater dolorosa*” (“Estaba la madre sufriendo”) y habla sobre el sufrimiento de María durante el calvario de Jesús. Dividido en dos columnas, el artículo de Kristeva es también ese híbrido entre “sentir y comprender”. De un lado, el trabajo minucioso sobre las representaciones de María en el Occidente desde la llamada “Inmaculada Concepción” hasta su consagración como reina inmortal en 1950; de otro, un flujo poético que sugiere algo como un cuerpo en trabajo de parto y la fusión y después separación de una madre y su bebé.

Esa oscilación demanda del lector que construya un espacio *entre*. Kristeva diría, tal vez, un espacio entre lo “simbólico” y lo “semiótico”. Siendo el primero, el territorio de la “ley” en el cual todos tenemos que adentrarnos en el momento en que accedemos al lenguaje y nos cons-tituimos como sujetos de un mundo que se organiza por la tensión entre yo y el otro. Y lo segundo, un territorio pre-lenguaje, *demasiado próximo a la experiencia aterra-dora* que es no-ser, de cuando no éramos más que una “doble-injerito de la madre”. Esa “madre” de la cual nos habla Kristeva haciendo eco al pensamiento de Melanie Klein, asume la envergadura de una “madre más arcaica que real”, a la cual estuvimos un día fusionados y por la cual estaremos para siempre asombrados debido a lo que representa ese “continente” de donde todo nace y a lo cual todo retorna: “El vientre como paraíso pero también como tumba”, dice la performer-conferencista de *Stabat Mater*.

El espectáculo, la pieza-clase, la conferencia-escénica, a partir del artículo de Kristeva se organiza también



Janaina Fontes Leite y Felisberto Sabino da Costa

Miradas a la conferencia-performance a partir del experimento *Stabat Mater*

²⁷ Julia Kristeva: “*Stabat Mater*”, *Historias de amor*, trad. Leda Tenório da Motta, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988.

en dos columnas, “de un lado, la teoría. De otro, el dolor”, dice la conferenciante.

La columna de la teoría yo la dividí, propuse un recurso que va de la historia de María, “LA MADRE”, pasando por una madre cualquiera de ahí que yo, tú, usted (*apuntando a una mujer en la platea*), mi madre (*apunta a su madre en escena*), hasta llegar a los filmes de terror y a la pornografía. Puede parecer un recurso extraño, pero es lo que a a justificar que el escenario termine todo desmantelado y lleno de sangre al final. La otra columna, la del DOLOR, no la dividí. No se puede. Es más un bululú. Son cosas. Pedazos de cosas. Voy ajustándolas conforme dé lugar. Tal vez no dé mucho. De ahí que hasta puedan no encajar.²⁸

La organización que caracteriza lo simbólico y su tensión en unificar y comprender, de un lado, y de otro, la heterogeneidad caótica de lo semiótico, en su capacidad de desjerarquizar contenidos, formas, para abrir mano de la coherencia del sintagma y permitir la libre danza entre significantes. Las arrugas en el rostro de una madre vieja, las secreciones sobre el cuerpo manchado del recién nacido, el pene erecto saliendo y entrando de la vagina que sabemos que es la de la “conferencista”, no todo “encaja”, pero no por eso deja de *acontecer* para el espectador en el hecho de obscena proximidad y distancia manejada que hace que la obra se construya en ese “entre” lugares.

A materiales como las imágenes de un parto y un artículo teórico, se une la pregunta disparadora de la saga en la cual se lanza la autora: ¿dónde estaba la madre en el espectáculo anterior *Conversaciones con mi padre* en el que la performer hurgaba en las prohibiciones de una relación incestuosa entre padre e hija? La conferencia-performancia revela aquí su potencialidad metalingüística, no solo al referirse a la propia escena y al momento mismo en que el pensamiento y la acción se reactualizan ante el espectador, sino en la posibilidad de remontarse a eventos anteriores, apuntando al hecho de que una obra también se alimenta de la anterior, que las cosas *comienzan* antes de nuestra consciencia sobre ellas. De tal forma que es posible percibir, hoy, que *Conversaciones con mi padre*

²⁸ Janaina Leite: *Stabat Mater*, Associação Centro Cultural, Sao Paulo, 2019, p. 19.

gestaba *Stabat Mater* en negativo. En la excesiva afirmación del PADRE, la borradora brutal de la MADRE. Borradora que gana en la conferencia-performance el sentido de la borradora de una civilización en que la oda al padre, a lo simbólico, a la ley, se dio en detrimento de un femenino abnegado, subyugado, forjado a partir de la imagen de una mujer inclinada delante del hijo. Sea él o el niño en el pesebre, sea el hombre con pies y muñecas plegados a la cruz, la madre estaba allí, el “stabat mater”. Y en escena, las letras enormes de la expresión en latín son proyectadas cerca de la mesa en la cual se posiciona la conferenciante, al mismo tiempo que, al fondo, la madre real, bajo un tenue bombillo, los ojos apretados bajo los espejuelos de aro fino, entona en canon con la hija-conferencista trechos del evangelio de Lucas y Mateo. Para la madre, una oración, para la hija, una cita.

Entre lo biográfico y lo científico, el lugar de la “madre” encuentra eco en una psicoanalista como Julia Kristeva, pero también en una socióloga como Silvia Federici que hace el trabajo reparador de mirar hacia Marx y Foucault y ver de qué forma la historia de las mujeres responde a una construcción específica dentro del capitalismo y de las microfísicas del poder, justamente, por esa (con) fusión entre lo biológico, lo cultural y lo económico que predestina las mujeres a la función de reproductoras de la especie y mantenedoras de toda la cadena de cuidados que va de los niños a los ancianos y enfermos de una sociedad. Trabajo no-remunerado, pero, como bien coloca Kristeva, recompensado psíquicamente a través del gozo que comportan el generar y el cuidar y, también, socialmente a través de la preservación de las “madres” dentro de los blancos de la misoginia. La madre no es mujer, la madre no es “como las otras”. El “stabat mater” en su versión “speciosa” con María ostentando símbolos de belleza, riqueza y poder, es justamente el premio de consolación ante tamaña entrega. “Delante de las otras mujeres, la madre es elevada al puesto de reina, sólo ella digna de amor, a fin de cuentas, *amor, sólo de madre*.”²⁹

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

Janaina Fontes Leite y Felisberto Sabino da Costa

“¿JUSTED ESTÁ PREPARADA PARA SER OTRA PERSONA DESPUÉS DE SO?” DISCURSO, EXPERIENCIA Y PARRÉSIA

La fusión entre lo que entendemos como femenino es lo que entendemos como maternal a partir del prototipo de una virgen madre que concibió durmiendo y sin pecado provee las bases para las representaciones más variadas en la cultura occidental que van de los cuentos de hada en los cuales la princesa adormecida es visitada por el príncipe encantado hasta los filmes de terror en que la joven, también dormida – y no es una coincidencia – es visitada por monstruos y demonios, como en el clásico *El bebé de Rosemary*. “El cuerpo de la mujer es siempre receptáculo, intervalo, pasaje”, dice la conferenciante de *Stabat Mater*.

Pero no solo las madres, todas las doncellas y la mayor parte de las heroínas, son forjadas a partir de ese prototipo que se convirtió en la Virgen María. Por ejemplo, en los *Slasher movies* de los años 80, y en la repetición de la figura femenina *“Final Girl”*. Generalmente se ve una mujer corriendo, ensangrentada, en una calle vacía, huyendo del monstruo o del asesino que a esas alturas ya mató a todos los amigos de ella, principalmente a las amigas más arrojadas, que hacen sexo, se drogan y generalmente mueren en medio de las escenas de sexo, mutiladas, destripadas, desmembradas. Pero ella no. Ella no muere porque es virgen y moralmente superior a todas las otras muchachas del filme. Pero curiosamente es ella quien tiene una extraña conexión con el monstruo. Es ella quien primero evidencia algo extraño, es quien siente cuando él está listo para atacar. Ellos están *ligados* de cierta forma.³⁰

Las proyecciones, a esas alturas imágenes de cuerpos de mujeres dilacerados por machetes, sierras eléctricas o cualquier cosa que asuma la forma fálica, se funden con imágenes de filmes pornos, mientras escuchamos el audio de los actores fueron entrevistados en el proceso de *casting* para el espectáculo en el cual ellos hablan de la violencia contra la mujer en la pornografía *hardcore*. La conferenciante concluye su razonamiento apuntando que la representación de la violencia y la violencia misma, funcionarían como la reescenificación de un proceso arcaico en que el cuerpo femenino, o el cuerpo de la madre, que en el principio era seguridad y acogida, pasa a ser tam-

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

Miradas a la conferencia-performance a partir del experimento *Stabat Mater*

bién una amenaza. “La agresividad se torna una defensa posible delante del miedo de la dependencia, de la fusión o del retorno a ese vientre que en nuestras memorias más primitivas, permanece como paraíso, pero también como tumba.”³¹

Más adelante, la performer se dirige a la platea y pregunta si la siguen, como una profesora que chequea si los alumnos siguen atentos, interesados. La conferenciante, en seguida, retoma la génesis del proceso creativo y cuenta que, ante esas ideas, tuvo el deseo de crear una pieza que tendría tres figuras en escena:

... la “hija” –yo–, la “madre”, y ahí yo pensé en llamar a mi madre real para hacer la pieza conmigo, que no es actriz, y que aceptó porque es mi madre y hace todo por mí. Y para componer ese triángulo incestuoso, yo imaginé una tercera figura que respondía en el guión original por “Priapo” o “Michael Myers”. El primero en referencia a dios griego de la fertilidad, representado siempre con un gran pene erecto penetrando ninfas en los bosques y el segundo como una citación al primer *slasher* de los filmes de terror, que perseguía mujeres con su máscara blanca y su machete. Yo resolví hacer un proceso de *casting* para encontrar al actor que haría este personaje. Quiero decir que todos los participantes autorizaron el uso de las imágenes y que los candidatos fueron...³²

Al anuncio de los candidatos sigue un video documental de los actores reales de la industria pornográfica con declaraciones sobre sus experiencias y, en la secuencia, la proyección de una pregunta que uno de ellos había formulado a Leite: “¿Usted está preparada para ser otra persona después de esto?”. La frase es lema para que la conferenciante indague entre el público sobre el concepto de *parrésia*. La conversación se restablece, sin juego escénico, sin mediación ficcional. Performer y platea piensan juntos sobre lo que sería la “verdad” de la *parrésia* griega aplicada a una experiencia escénica. Foucault nos cuenta que la *parrésia* se opone, a fin de cuentas, al arte de la retórica pues, mientras la primera presupone el “coraje de la verdad”, o de “hablar francamente” basado en un “vín-

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 26.

Sumario

culo fundamental” entre lo que se dice y lo que se es, la segunda sería una técnica que concierne a la manera de decir las cosas, pero que no determina en absoluto las relaciones entre aquel que habla y aquello que él dice. La retórica es un arte, una técnica, un conjunto de procedimientos que permiten a quien habla decir algo que tal vez no sea en absoluto lo que él piensa, pero que va a tener como efecto producir en la persona a quien él se dirige cierto número de convicciones, que va a inducir cierto número de conductas, que va a establecer cierto número de creencias.³³

La *parresía*, al contrario, no es una técnica, no busca el efecto sobre el otro y tampoco es una verdad que se suscita a través de un poder o institución. Ella dice respecto a una actitud, o inclusive, es “la propia forma en que se da la vida”.³⁴ El segundo punto que Foucault subraya como fundamental de la *parresía* es la noción de “riesgo”. La *parresía* es, por tanto, el coraje de la verdad “a despecho de los peligros que ello comporta”.³⁵

La performer-conferencista en *Stabat Mater* camina de modo que alarga y afloja la cuerda entre los polos de la técnica y de la actitud, del efecto y de la experiencia, de manera que aumente la zona de riesgo para sí misma y para el espectador. Sea al ensayar una bofetada escénica con un voluntario de la platea y en seguida pedirle que le dé una bofetada real, sea al proponerse, ella, “una actriz convencional”, como fue clasificada por uno de los actores que participaron del *casting*, filmar una escena de sexo explícito con un profesional de la pornografía.³⁶

Casi al final del experimento, las imágenes son exhibidas en una pantalla que ocupa todo el fondo de la escena: *hiper cosas* genitales que localizan el cuerpo real de los

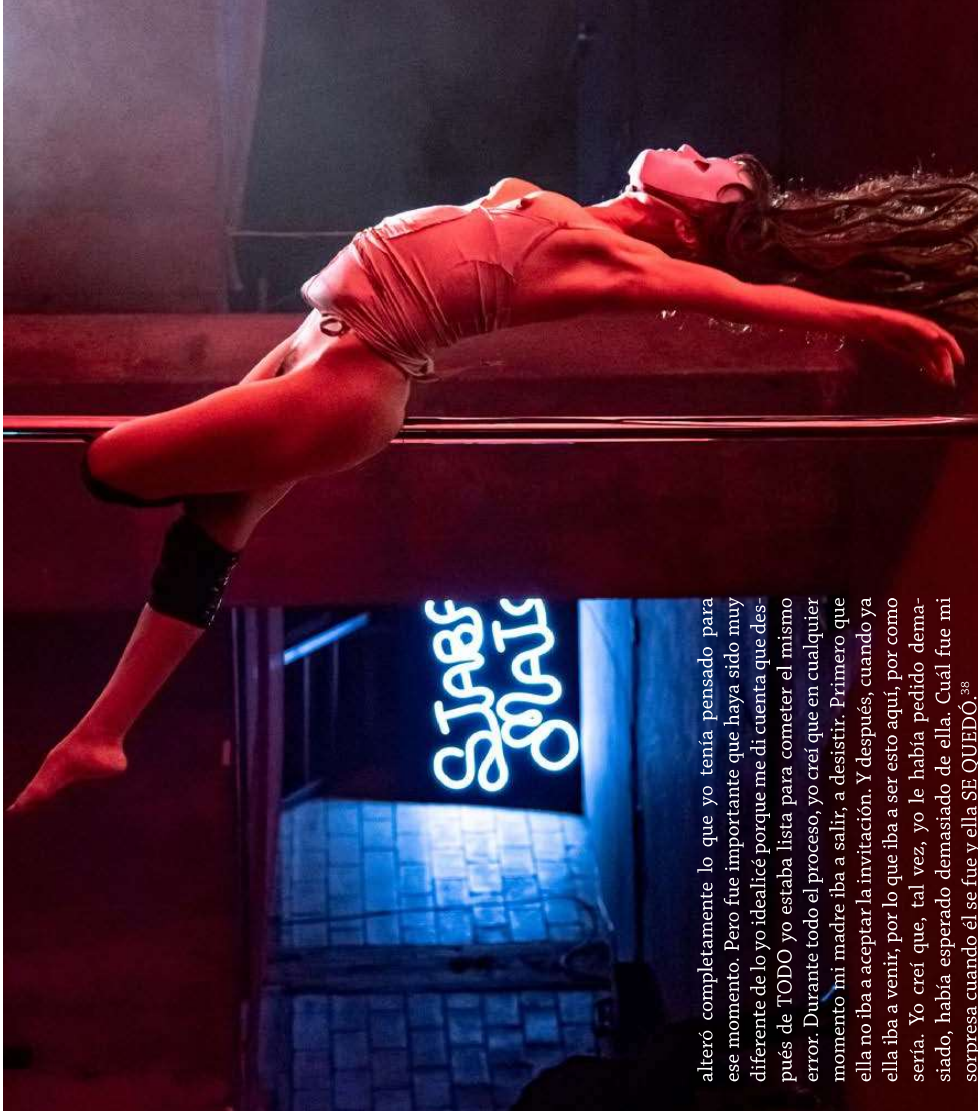
performers, en contrapunto a las máscaras que los despersonalizan, en un juego entre lo teatral y lo performativo, lo simbólico y lo documental. El público asiste a las imágenes lanzado a *sus propias* preguntas, juicios, dudas. Algo inconclusivo entre la excitación y el extrañamiento, lo poético y lo grotesco, lo ético y lo estético. Pero la performer y autora tiene sus propias preguntas, a fin de cuentas, todo se dio en el campo de la experiencia, del no-saber, del antes y después, contra sus propias opiniones preconcebidas.³⁷ ¿Usted aceptaría hacer una escena de sexo conmigo dirigido por mi madre? Era la pregunta lanzada a los actores pornos al final del test. En esa frase, ni la madre, ni el actor, ni la enunciativa de la pregunta, sabían lo que iría a acontecer, ni cómo, ni si acontecería.

La experiencia es esa para la cual es imposible prepararse completamente. Y lo que estaba previsto para ser el final de la pieza, una especie de reconciliación en que la madre despierta a la hija doncella de un sueño secular y, finalmente, despierta, más *final girl* que bella durmiente, va al encuentro, por elección, de aquello que la amenazaba. Una escena de sexo real en una conferencia sobre la Virgen María como la concepción *maculada* de lenguajes y asuntos en un final de pieza que es final de saga. La tentativa de reequilibrar fuerzas entre un femenino y un masculino arcaicos que adoptarían la pasividad de uno y la actividad del otro como código común, como arrego atávico.

Mas, si la experiencia es esa para la cual es imposible prepararse completamente, la conferencista-performer-testigo vuelve a la escena para hablar de un final que no existe. Las luces se encienden después de la inmersión obscena en la intimidad ahora *última de la performer-actriz porno*, la voz en off del actor resuena en el espacio y lo oímos hablar algo sobre un desentendimiento y de su posterior salida del proyecto. La performer escucha todo junto al público, en complicidad de miradas, curiosidades, especulaciones, y al final del audio comparte con la platea una vuelta de tuerca y una (in)conclusión:

Esa situación a la cual él se refiere en el audio, ocurrió cinco minutos antes de grabar la escena. Lo que

³⁷ Ver Jorge Bondía Larrosa: “Notas sobre a experiência e o saber de experiência” *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, Jan.-Abr. 2002, pp. 20-28.



alteró completamente lo que yo tenía pensado para ese momento. Pero fue importante que haya sido muy diferente de lo yo idealicé porque me di cuenta que después de TODO yo estaba lista para cometer el mismo error. Durante todo el proceso, yo creí que en cualquier momento mi madre iba a salir, a desistir. Primero que ella no iba a aceptar la invitación. Y después, cuando ya ella iba a venir, por lo que iba a ser esto aquí, por como sería. Yo creí que, tal vez, yo le había pedido demasiado, había esperado demasiado de ella. Cual fue mi sorpresa cuando él se fue y ella SE QUEDÓ.³⁸

Este *Stabat Mater* está resignificado por la permanencia de la madre. Ahora no solo como blanco de la crítica feminista que la obra articula ciertamente, sino percibido como sustantación del vínculo, del afecto. Al final, la madre y la hija frente al público, la escena reactualizándose como vivencia en ese espacio de encuentro y partida. El proceso

es tan vivo como el pensamiento que responde a él y que, a su vez, lo engendró. Vivencia y reflexión están movilizándose mutuamente. Y la “dramaturgia” es el propio movimiento entre una y otra, que encuentra plasticidad en ese embate fértil entre teoría y práctica. No son porque sí, las (in)conclusiones a las cuales se llegan al final de todo. **¶**

³⁸ Janaína Leite: Ob. cit., pp. 52-53.

Traducción del portugués V.M.T.