

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Género y Cultura

Interpelaciones desde el feminismo a las prácticas teatrales

Un estudio autoetnográfico desde la dramaturgia, dirección y colectividad dentro de Muégano Teatro

Laura Estefanía Rodríguez Caguana

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Laura Estefanía Rodríguez Caguana, autora del trabajo titulado “Interpelaciones desde el feminismo a las prácticas teatrales Un estudio autoetnográfico desde la dramaturgia, dirección y colectividad dentro de Muégano Teatro”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura Mención en Género y Cultura, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de febrero de 2025

Firma: _____

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo indagar en cómo las prácticas feministas han transformado la práctica escénica, así como las dinámicas de producción, representación y relacionalidad en el espacio creativo. A través de un enfoque metodológico autoetnográfico y basado en la investigación en artes, se analiza mi trayectoria como dramaturga, actriz y directora, tomando como caso de estudio tres obras teatrales: *Ulrike* (2019), *Hombres Fuertes* (2021) y *Lxs Cuervxs no se peinan* (2022).

Estas obras, que abordan temas como la militancia política, la violencia de género, la justicia y la colectividad, representan distintos momentos de evolución artística y como se relaciona esta con el feminismo y sus prácticas.

La investigación concluye que el feminismo ha redefinido las prácticas teatrales, especialmente en sus procesos de creación, producción y representación. Propone políticas feministas aplicables a las artes escénicas, destacando la importancia del cuerpo, del poder de la escritura, la ética de los procesos, la colectividad y el cuidado. Estas transformaciones se han propuesto redefinir las estructuras tradicionales del teatro, cuestionando jerarquías, la autorización sobre la palabra, la autoría y la representación. Todo lo anterior resulta en la apertura de nuevas posibilidades ético-políticas y expresivas para las artes escénicas.

Palabras clave: teatro feminista, Muégano Teatro, representación, colectividad, dramaturgia, autoetnografía

A Cristina Burneo Salazar, quien fue la tutora de esta investigación produciendo conmigo cada uno de los capítulos de esta tesis, con un acompañamiento riguroso, cuidadoso y afectivo en cada etapa. Aunque circunstancias ajenas a su voluntad impidieron que culminara este camino junto a mí, y que su nombre no salga en esta publicación, su legado como tutora y su lucha por la libertad academia feminista permanecen como pilares transformadores e inspiradores. Sin su dedicación y acompañamiento, este trabajo y muchos otros procesos de pensamiento y producción de conocimiento liderados por mujeres y disidencias no habrían sido posibles.

Agradecimientos

A Santiago y Pilar, es decir, a Muégano Teatro, por insistir en construir pequeñas sociedades imposibles.

A Jonathan, por acompañarme en este proceso, por su sensibilidad, paciencia, amor y cuidado.

A Liz, Rom y Gabrielle, porque hicieron de la academia un lugar amoroso, crítico y radical. Juntas hemos caminado este sendero sinuoso de construir una tesis y de vivir en tiempos sombríos.

A Cristina Liliana Balcázar Ortiz, porque tu memoria sigue viva. Te seguimos nombrando, te seguimos luchando.

A las mujeres y sexo disidencias que abrieron los caminos en el teatro, por su legado construido, para que yo y muchas otras podamos habitar esta práctica con libertad, garra y radicalidad.

A mi manada, que día a día me dan la vida y a todos mis muertos.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero lo político y lo colectivo en las prácticas escénicas	19
1. Teatro y política.....	19
2. La tradición del teatro de grupo.....	28
3. La construcción de una genealogía teatral feminista.....	33
Capítulo segundo la urgencia de la escritura: sobre el proceso de creación de <i>ulrike</i> ...	37
1. Dramaturgia	37
2. El desplazamiento, más allá de la dramaturgia.....	40
3. Transformaciones del abordaje: dramaturgia en primera persona.....	46
4. Cuántas somos	53
5. Caracterización de una nueva dramaturgia.....	55
Capítulo tercero pequeña sociedad imposible: de <i>hombres fuertes</i> a <i>lxs cuervxs no se peinan</i>	61
1. De lo personal a lo colectivo	61
2. La potencia de la rabia: el preámbulo de una obra	62
3. La justicia es mi rabia: hombres fuertes y el feminismo en el discurso escénico ..	65
4. Nuevas formas de relacionamiento escénico	71
5. La dimensión afectiva del grupo	74
6. Proceso de creación de <i>cuervxs</i> : dirección fractal y colectiva, dejarse dirigir	76
7. Variaciones de estatus y los roles en el proceso creativo	81
8. Sobre los modos de producción y la autoexplotación	83
9. Lo que nos queda.....	85
Conclusiones/ manifiesto.....	89
Obras citadas.....	103

Introducción

Mientras escribo esta quinta versión de la introducción, decido comenzar desde un lugar menos formal y más personal. Decido situarme, reconocer el espacio desde donde se ha ido construyendo esta tesis, que ha atravesado distintos tiempos, etapas y momentos a lo largo de dos años. Me encuentro refugiada en una cafetería de Guayaquil, huyendo de los apagones que, debido a una crisis energética en mi país, ahora duran doce horas diarias. Retomo esta tesis una vez más, después de haberla dejado en suspenso por algún tiempo. A veces escribo, la abandono, regreso a ella, y seguimos en este proceso. En esta ocasión, decido retomarla para finalizarla, en medio de una crisis no solo energética, sino también de seguridad, política y social en una de las ciudades más peligrosas del mundo siendo una mujer, artista y feminista. Hago esta descripción para situarme, reconocer la geografía emocional, política y social en la que me encuentro, reconociendo mi cuerpo y el territorio que habito, y cómo esta escritura está atravesada por ello.

Retomar esta tesis en este momento podría ser una coincidencia, casualidad, o tal vez una decisión impulsada por la necesidad urgente de encontrar anclas. Pero lo que sé con certeza es que esta es una forma de resistir la borradura a la que nos arrastran las urgencias y emergencias de las crisis, que tienden a imponerse sobre nuestras experiencias y memorias, especialmente las de las mujeres, personas racializadas y disidencias sexo-genéricas.

Desde estas condiciones y esta conciencia, retomo esta investigación que tiene como objetivo abordar y reflexionar sobre mi propia trayectoria artística, así como examinar cómo se ha conformado y transformado a través de los cruces, influencias e intersecciones con la práctica y la teoría feminista.

Para este proceso, analizo tres obras teatrales: *Ulrike* (2019), *Hombres Fuertes* (2021) y *Lxs Cuervxs no se peinan* (2022). Estas obras, en las que he participado ya sea en la puesta en escena, dirección o dramaturgia, están atravesadas por los cambios artísticos y puntos de vista que han surgido en función de mi relación con el feminismo y la conciencia que he desarrollado en torno a él.

Al comenzar esta tesis, sentía cierta incertidumbre sobre la validez académica de una investigación centrada en mi propio trabajo artístico, como si el conocimiento solo pudiera surgir de espacios ajenos a la experiencia en primera persona, particularmente a

mi experiencia. Sin embargo, empecé esta tesis leyendo otras autoetnografías, lo que me permitió disipar esos temores y asegurarme de que estas experiencias individuales, al igual que los procesos artísticos, son productoras de conocimiento valioso y en el que siempre he defendido el teatro como un espacio autónomo de pensamiento y saber. Este proceso y mi tutora me ayudaron a reconocer que mi trayectoria artística no solo es válida, sino que es productora de saberes significativos, y que el conocimiento que produzco al crear una obra teatral merece una aproximación teórica.

Por lo tanto, esta investigación se caracteriza por dos cualidades fundamentales: es una autoetnografía y se apoya en los planteamientos de la investigación en artes. El término “autoetnografía” comenzó a utilizarse a finales de los años setenta y se consolidó en los ochenta. En un principio, se empleaba para investigar grupos sociales con los que la investigadora tenía una relación cercana, ya fuera por su posición social, contexto laboral o por compartir prácticas comunes. Con el tiempo, el concepto se amplió para abarcar relatos personales y autobiográficos, permitiendo a las investigadoras analizar su propia experiencia dentro de un contexto social y cultural más amplio. En este sentido podemos hablar de conocimiento situado (D. J. Haraway 1995), en estos se asume la parcialidad de la producción de conocimiento.

La autoetnografía, se inscribe en una perspectiva que reconoce la imposibilidad de una neutralidad epistemológica, desde la perspectiva del conocimiento situado (D. J. Haraway 1995) se plantea que todo saber es parcial y contextual, porque este se produce desde posiciones específicas que no son universales ni omniscientes, cuestionando así la supuesta objetividad y neutralidad de la ciencia tradicional. Es así como las experiencias personales son fuentes legítimas de conocimiento, y a su vez estas están conectadas con dinámicas sociales, políticas y culturales más amplias.

Por otro lado, esta investigación también está vertebrada por una de las premisas de la investigación en artes:

La investigación en artes es un proceso de conocimiento. Y esto se debe a que la presentación pública de un proceso artístico forma parte del proceso, pero no es idéntica al proceso y, por tanto, no resume el conocimiento construido. En este sentido, tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico. (Sánchez 2013b, 37)

El conocimiento generado en la obra artística abarca dimensiones más profundas que lo que podemos observar en la presentación pública de una obra; incluye lo vivido, lo experimentado, las temporalidades y los encuentros que la atraviesan. El conocimiento artístico se gesta en la subjetividad del artista y del colectivo, en esa experiencia íntima y

grupales que va dando forma a la obra y que es inmaterial e intraducible, forma parte del conocimiento estructural de un proceso de creación. Esta tesis no pretende captar todas las capas de complejidad de ese conocimiento, sino más bien bordearlas, para generar un nuevo conocimiento a través de una escucha reflexiva de los materiales que contienen esos procesos subjetivos, y de lo que la obra, como objeto vivo, puede revelarnos.

Es por esto por lo que, a través de esta investigación (que es sobre todo una bitácora reflexiva, personal y experimental de mi quehacer artístico), busco que la escritura y la investigación sean espacios donde se escarben los procesos y procedimientos colectivos y subjetivos de la creación. La escena, el encuentro con otros cuerpos, el desafío de la soledad en la escritura y su fricción con la puesta en escena, así como todos los aspectos subjetivos, personales y colectivos que se han construido a lo largo de los años, no se traducen fácilmente en la escritura. Forzar su adaptación al formato escrito puede limitar su capacidad de generar un pensamiento autónomo, es decir, el pensamiento inherente a la escena misma.

Por ello, esta investigación busca permitir que la escena y los materiales escénicos se expresen en su propio lenguaje, respetando su autonomía y su modo único de comunicación. En este ejercicio se organiza un recorrido retrospectivo, un “volver a trazar”.

La comunicabilidad de los procesos y las prácticas artísticas ha llegado a garantizar un equilibrio entre la eficacia externa, referida a la comunicación de temáticas de conocimiento, y la coherencia interna de la propia práctica. De ahí que la palabra escrita, sin duda, es uno de los medios más eficaces de comunicación de los procesos y de las prácticas, pero no siempre es coherente con las dimensiones del proceso a comunicar. (Sánchez 2013b, 37)

Esta contradicción entre lo que puede ser comunicado a través de la palabra escrita y lo que ocurre en el proceso artístico en sí es una de las tensiones centrales de esta investigación. Mientras que la palabra escrita permite compartir y analizar los procesos creativos, inevitablemente simplifica o traduce dimensiones que pertenecen a otros lenguajes y sensibilidades, como el escénico. En este sentido, esta investigación no busca reducir el proceso artístico a categorías lingüísticas, sino más bien abrazar su complejidad y sus múltiples formas de expresión. Esto implica reconocer que no todo puede ser codificado en palabras y que aquello que no puede ser dicho también constituye una forma de conocimiento.

Esta tesis se estructura de manera que, en algunos momentos, viaja al pasado, produciendo saltos entre la rememoración de esos instantes de creación, la revisión de

diarios de trabajo y un retorno al presente, desde donde observo esos momentos de creación. Este recorrido incluirá citas de los textos teatrales y apoyos teóricos. Además, esta tesis se apoya en dos entrevistas clave, a las que me remito en distintas ocasiones. La primera es con Pilar Aranda, compañera de *Muégano Teatro*, docente y actriz, cuya perspectiva ha sido fundamental para este proceso creativo y reflexivo. La segunda es con Bertha Díaz, docente, investigadora y crítica de las prácticas artísticas y colectivas, cuya mirada crítica y rigurosa ha sido un aporte esencial para cuestionar y profundizar las dinámicas del trabajo colectivo.

También, esta investigación está escrita en femenino, principalmente porque quienes conformamos las colectividades de las que hablo en esta tesis son mayoritariamente femeninas y por otro lado como decisión ética política y simbólica que pretende subvertir las convenciones del universal masculino.

Este trabajo no solo está marcado por las condiciones materiales de una realidad suscrita a la violencia y la crisis, sino que también abarca un periodo de intensa movilización social y política, el cual coincide con el proceso de creación de estas obras. En este contexto temporal, el movimiento feminista ha experimentado un desarrollo notable a nivel global, impulsando transformaciones sociales y políticas significativas.

En Ecuador, varios acontecimientos han marcado la lucha y la radicalización del movimiento feminista, como el auge del movimiento #MeToo, la lucha por la despenalización del aborto, la performance colectiva de “Un violador en tu camino” y el caso de Paola Guzmán, entre otros. Estos eventos no solo han impactado mi experiencia personal, sino que también han influido profundamente en el desarrollo de mi obra artística. Al mismo tiempo, otros acontecimientos sociales y políticos, como el Paro Nacional (2019 y 2021), el estallido social en Chile y Colombia (2019 y 2021, respectivamente) y el impacto de la COVID-19 en la sociedad, han configurado un entorno donde la práctica artística se ha visto trastocada, conmovida y llamada a una reflexión tanto en sus prácticas como en la poética que atraviesa el trabajo creativo.

Mencionar de manera general estos eventos sociales y políticos permite situar las experiencias artísticas en su contexto, como una forma de situar el arte en su marco social, para evitar el riesgo de su absolutización sin privarlo de su autonomía. Además, contextualiza el lugar afectivo y político desde el cual se han constituido estas obras.

Partiendo de la premisa de que toda práctica artística está arraigada a una genealogía reconocible, se propone desentrañar cómo los estudios de género, el feminismo y la disidencia sexo-genérica atraviesan el campo escénico, influyendo en la

poética, la puesta en escena y los modos de producción de las obras. Asimismo, la investigación interroga la práctica de lo común y el impacto que ha tenido el feminismo en el sentido y la práctica del teatro contemporáneo.

Cada una de las obras seleccionadas representa distintos momentos de transformación en mi trayectoria y cómo esta se ha visto en diálogo constante con el feminismo.

Ulrike (2019) es un unipersonal interpretado por mí y coescrito junto a Santiago Roldós, quien también dirige la obra. En esta pieza una mujer atraviesa su construcción ideológica política, cuestionando su tradición marxista y el papel que han desempeñado tanto ella como los grandes hombres que conforman el comunismo y que conforman su vida. Este trabajo marca mi primer intento de asumir la dramaturgia como algo personal. Aquí, la construcción de mi propia trayectoria comienza a tomar forma y surge un gran cuestionamiento que resonará en mis futuras producciones artísticas: ¿Cómo y qué es la dramaturgia para mí? ¿Cómo descubro mi voz y mi escritura? ¿Quién tiene derecho a dirigir, escribir y pensar en el teatro? ¿Cuáles son mis primeras interrogantes e interpelaciones sobre la dirección? ¿Quién decide la puesta en escena y de qué manera? En otras palabras, ¿cómo operan (o no) los principios democráticos en relación con las necesidades artísticas y la maquinaria de la creación teatral?

Hombres Fuertes (2021) es un performance que está creado desde mi autoría, el texto es una simbiosis entre textos propios y el texto “Pongo mi espíritu” de Angelica Liddell, la puesta en escena y la dirección fueron un trabajo realizado de manera individual, este es probablemente la obra en la que más explícitamente se ve marcada por una línea feminista, desde su trabajo y puesta en escena, hasta la temática. El personaje principal no se presenta como una víctima en busca de justicia externa, sino como una expresión estética y de violencia que desafía la ley establecida e intenta deponerla.

La condición del personaje en este performance radica en su capacidad para convertir pasiones tristes en potencias. Este deseo de convertir la adversidad en potencia no solo funciona dentro del ámbito artístico, sino que también trasciende al ámbito social. En esta obra se pone en cuestionamiento algunos de los preceptos sobre la justicia, la impunidad y la víctima y como el feminismo ha complejizado cada vez más en mi trayectoria estas nociones.

Finalmente, *Lxs Cuervxs no se peinan* (2022) es un montaje que propone una dirección fractal, en el cual abordaré mi experiencia grupal y la exploración de poner en crisis la idea de lo común. Este proyecto surge dentro de mi grupo teatral *Muégano*

Teatro, con la dramaturgia de Maribel Carrasco. En esta producción, las tres personas que conformamos el montaje no solo actuamos en él, sino que también asumimos roles de directores. Este proceso representa la sistematización de interrogantes que hemos ido desarrollando a lo largo del tiempo sobre lo común y las formas de creación teatral y como estas han sido interpeladas en los últimos años por el feminismo. En *Lxs Cuervxs no se peinan*, las teorías feministas no se incorporaron exclusivamente en los elementos poéticos o simbólicos de la obra, sino que permitieron la transformación de las dinámicas de producción y creación. Este impacto se reflejó en nuestra manera de distribuir los roles de dirección, actuación y puesta en escena, adoptando una estructura más horizontal, cuestionando una jerarquía tradicional del teatro y priorizando la colectividad, así como una forma de relacionamiento basada en el disenso como motor creativo.

Es decir, incorporamos principios feministas en la producción artística, como la correspondencia, la escucha activa y el cuidado dentro del espacio creativo. Este proceso nos llevó a transformar el espacio de ensayo, lo que a su vez nos permitió reexaminar y resignificar nuestra comprensión de lo que significa ser una grupalidad.

Para el análisis de estas obras me enfoco en referentes teóricos- artísticos, en investigaciones previas sobre el teatro y su relación con el feminismo, en diarios de trabajo y las bitácoras creativas, pero sobre todo reflexionaré en torno a los procesos de creación y los ensayos; pensando al ensayo como un campo real susceptible en donde las relaciones acontecen, y así poder ahondar sobre qué procedimientos, hábitos, relacionamientos y métodos habitan en la creación y nos hablan de los modos de realización de un proceso artístico.

Para abordar el análisis de estas obras y tener unos horizontes de interpretación más amplio, resulta indispensable considerar los antecedentes que han sostenido mi práctica artística y los referentes fundamentales en mi proceso de creación, como el teatro político y el teatro de grupo.

Capítulo primero

Lo político y lo colectivo en las prácticas escénicas

1. Teatro y política

Al abordar la relación entre teatro y política, me interesa explorar los principios compartidos que los unen, ya que gran parte de mi genealogía artística está constituida por este vínculo. El teatro lleva una conexión inherente con la política, ya que ambos buscan articular ideas y cuerpos para la producción de verdades. “Las verdades que prodiga de manera laboriosa el teatro son de esencia política, en tanto cristalizan las dialécticas de la existencia y apuntan a dilucidar nuestro sitio temporal” (Badiou 2014).

Para Badiou existen cuatro procedimientos productores de verdades, el arte, la política, el amor y la ciencia. Y aunque todos comparten la capacidad para producir verdades, cada uno tiene procedimientos específicos mediante los cuales emerge la verdad, ya que no existen verdades universales, sino que se producen en circunstancias específicas y responden a las tensiones de cada contexto. En este caso las que me interesan son el campo del arte y la política. La verdad artística, especialmente el teatro, produce nuevas formas de percepción y sensibilidad, y en la política las verdades emergen de la reorganización de lo colectivo y la redefinición de los sujetos visibles en el espacio público.

Aunque teatro y política tienen procedimientos distintos, ambos tienen la capacidad de influir en las dinámicas sociales y en la forma en que las personas se relacionan entre sí y con su entorno. También poseen la capacidad de reunir multitudes, ya sea para dividirlos o unificarlos, generando un espacio de encuentro y confrontación de ideas. Esta capacidad de congregación y transformación es fundamental para entender la relación entre ambas disciplinas.

Badiou (2014) señala la existencia de una “teatralidad política” y una “política de la teatralidad”. La teatralidad política se manifiesta en cómo los elementos propios del teatro, como la representación, la puesta en escena, el performance y la espectacularidad, se integran y aplican en la esfera política. Por otro lado, la política de la teatralidad se refiere a cómo el teatro se convierte en un espacio en donde se interroga y transforma la política. Este es un lugar en donde se exploran las contradicciones y los conflictos de la

sociedad, y que, al ser un espacio colectivo contiene en sí mismo un potencial político. Es decir, es un dispositivo para interpelar a quien observa.

Ambos conceptos resaltan la capacidad del teatro y la política para influir en la percepción colectiva, producir movilidad y ser catalizador de transformaciones sociales. El teatro no reproduce la lógica política, pero sí ahonda en estructuras de lo político como la identidad, la existencia y el tiempo que compartimos socialmente y desde ahí construye espacios de reflexión y re-imaginación de la realidad desde lo sensible. Esta estructura de lo político del teatro en las obras teatrales que abordo se expone en tres ejes principales:

- El juego de las diferencias, es decir, como se propicia un espacio que descompone y reconfigura subjetividades, esto es algo que abordaré en *Ulrike* y *Hombres Fuertes*.
- Las reconsideraciones de las dinámicas de poder, un aspecto que desmontaré a partir de las obras *Lxs Cuervxs no se peinan* y *Ulrike*.
- Las construcciones sociales que damos por sentadas, como los roles de género y las nociones de la justicia como aparecerá en *Hombres Fuertes*.

El teatro es un espacio en el que se propician acontecimientos, entendidos como aquello que produce una aparición repentina que reconfigura una orden, una estructura determinada y que se produce en el cuerpo. La relación entre teatro y política se profundiza cuando se considera esta noción de acontecimiento, ya que tanto quien ve como quien hace teatro se expone al riesgo de lo imprevisto, a la posibilidad de experimentar una transformación inesperada de su percepción de la realidad o de su propia subjetividad.

Por otra parte, existe otra vinculación entre el teatro y lo político que también estará muy presente en las obras abordadas, la noción de representación. En el teatro, la representación aparece como una estética fundadora, que es también una forma de intervenir en la percepción de la realidad y de construir nuevos significados. En la *Poética* (Aristóteles 1982) se define la mimesis como el acto de imitación de la acción humana con el fin de generar un proceso catártico, una purificación emocional, que lo conectase al espectador con la vida y su comunidad, pero la idea de la representación ha variado según sus contextos y conexiones con la realidad, actualmente en las artes escénicas, se plantea la crisis de la representación (Lehmann 2015) como un eje central para pensar cualquier puesta en escena y las obras abordadas aunque trabajan con algunas estructuras más convencionales, están en una tensión constante con la representación, es decir, forman parte de esta crisis de la representación.

Actualmente, desde las artes escénicas es fundamental cuestionar, ¿qué implica representar a otros? Esta pregunta sería esencial en ambos campos, tanto en el escénico como en el político. Para esto, Sánchez (2013a) plantea que es esencial que pensemos sobre una ética de la representación. “Cualquier reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito artístico inevitablemente conducirá a una reflexión sobre la ética de la representación en el ámbito político y a la relación entre arte y política” (2013a).

La ética no es una construcción de principios abstractos; en este caso solo puede entenderse en términos prácticos; se suscita en el encuentro y en el quehacer. Es en este intersticio, precisamente, donde se ubica esta investigación: asumir la dimensión social y procesual de la creación teatral implica reflexionar sobre su ética, pero también atender su aspecto más material e irrepresentable: el cuerpo.

El cuerpo es el pilar fundamental para la construcción de significados en el teatro, dado que este no puede escapar de su materialidad concreta, única e irrepetible. La ética de la representación implica prever que el cuerpo en escena no actúe simplemente como un lugar de réplica de identidades y de producción de estereotipos (como por ejemplo la representación de las experiencias de comunidades excluidas o racializadas), ya que corren el riesgo de fijarlas como verdades absolutas, sin reconocer las complejidad, multiplicidad y dinámicas cambiantes que las constituyen. Sobre esto en *El espectáculo del Otro* (Hall et al. 2013) se analiza cómo la representación puede generar y perpetuar estereotipos que imposibilitan la diversidad de representaciones.

Hall argumenta que los estereotipos funcionan como una práctica significativa en la racialización del Otro, que reducen, esencializan y naturalizan las diferencias, producen la estrategia de hendimiento que divide lo normal de lo anormal y fija límites simbólicos que excluyen todo lo que se considere diferente. Dentro de las prácticas teatrales, eso se traduce en el riesgo de que las representaciones de grupos históricamente excluidos refuercen estos estereotipos, en lugar de desafiarlos o complejizarlos.

Otro rasgo importante de la estereotipación, según Hall, es que tiende a ocurrir donde existen grandes desigualdades de poder. Esto puede conducir a una asimilación de los estereotipos por parte de los grupos representados, legitimando las categorizaciones impuestas.

La reversión de los estereotipos no es suficiente para superar esta problemática. Voltar y subvertir los estereotipos es una de las contraestrategias de representación (Hall et al. 2013), que son un primer cambio significativo, pero que no salen de la contradicción

de una estructura binaria del estereotipo racial. Las contraestrategias no están cerradas, sino que son una búsqueda en construcción, una lucha sobre el significado que desafíen las estructuras binarias y reconozcan la fluidez y complejidad de las identidades

La representación debe buscar ser un acto de compromiso hacia los materiales y cuerpos involucrados en la creación, siendo la posición vulnerable del artista, la principal forma de indagación representacional, entonces “Ponerse en escena significa asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, comprometerse corporalmente con el discurso (sea verbal, visual, físico o virtual)” (Sánchez 2013a).

La problemática de la representación no aplica únicamente al campo teatral, sino que, para Sánchez es fundamental pensar y cuestionar a la representación en el campo de la política. En la esfera política, la representación tiene dos riesgos. Por un lado, el riesgo de que quien represente políticamente a una comunidad intente imponer una visión única y estática de la comunidad a la que representa, ignorando la complejidad intrínseca de esa comunidad y anteponiendo sus intereses por sobre los de quien representa. Y, por otro lado, que la figura del representante puede abocarse hacia la espectacularización de sí mismo, priorizando la teatralización de su propia presencia e identidad por encima de su responsabilidad hacia la comunidad que representa.

En ambos casos, ya sea en la representación escénica como en la política, el conflicto ético surge cuando la representación se emplea como un medio para ejercer un poder en específico. En lugar de reflejar la pluralidad y complejidad de las identidades y experiencias representadas, existe el peligro de validar solo ciertas interpretaciones, a la vez que se establece una perspectiva restrictiva y limitada que clausura otras posibilidades. Esta tensión entre representación y poder es puesta en cuestionamiento por Sánchez:

Esto es lo que tienen en común la política y el teatro: que un actor profesional puede contar la vida de alguien mejor que ese alguien, del mismo modo que un político profesional puede, en teoría, defender de mejor modo los intereses de cualquiera. El virtuosismo otorga efectividad representativa. Pero ¿se puede ejercer esa representación sin al mismo tiempo arrogarse el poder? O, en otras palabras, el despliegue de la potencia de los representados en la escena (teatral o política), ¿sirve para empoderarles o contribuye a empoderar al virtuoso? Esta es la ética de la representación. No hay una respuesta general. (Sánchez 2013a, 19)

En este sentido, y desde mi experiencia, la ética sólo puede ser aplicada en la práctica y está determinada por un ejercicio de rigor y cuestionamiento de las mismas prácticas. El teatro es un espacio de experimentación total, donde no hay límites

preestablecidos. Precisamente por esta libertad, surge la necesidad de una reflexión ética, el problema no está en si es posible representar, sino en cómo y desde qué lugar se representa. No se trata de evitar la representación, sino de cuestionar qué implica hablar por otros y cómo evitar que esta apropiación se convierta en un ejercicio sin reflexión crítica.

Es preciso hablar, y es preciso crear espacios de memoria para impedir que los crímenes se sigan cometiendo. Ahora bien, ¿qué lugares y dónde? ¿Qué representaciones y cómo? ¿Qué sentido tiene musealizar o representar el dolor distante e ignorar el dolor de quienes están más cerca? ¿Qué evita o alivia esa representación? (Sánchez 2013a, 18)

Toda representación implica una toma de decisiones que no son neutrales, una representación puede presentarse como un acto reparador y que profundiza en la complejidad de la realidad, pero también puede convertirse en una acción que solo estetiza, distancia o incluso ignora las condiciones reales de quienes representa. Es así como la representación escénica puede servir para amplificar y sensibilizar a voces y experiencias, pero también para desarticular su dimensión política o incluso subordinarlas. Este cuestionamiento nos coloca en una posición activa y política frente a la creación escénica, obligándonos a reconocer que el acto de representar otorga un poder que debe de ser interrogado y revisado.

El teatro tiene una potencia movilizadora reconocida desde la antigüedad, este emociona, produce aplausos, abucheos, visiones del mundo y da forma a diversas identidades. Es precisamente esta capacidad la que implica un riesgo, ya que el teatro puede convertir discursos en posturas únicas, o puede apropiarse de experiencias de otros y presentarlas como representaciones verdaderas inamovibles. La eficacia del teatro está muy presente desde sus inicios, y ha sido un campo de disputa.¹

A lo largo de la historia, la política ha sido uno de los temas principales del teatro desde su origen, su función política y pedagógica se seguiría empleando a lo largo de la historia de la humanidad en diferentes contextos, estilos y tradiciones. Un ejemplo que me interesa abordar es el de las sufragistas británicas y estadounidenses a principios del siglo XX en su lucha por el derecho al voto y la lucha para garantizar igualdad política, económica y social para las mujeres. Este caso ilustra cómo la representación teatral puede ser utilizada para abordar cuestiones sociales urgentes y desafiar las estructuras de

¹ Es importante mencionar que filósofos clásicos como Platón ya reconocía la potencia movilizadora del teatro y por eso sospechaba del él y señala que debía ser vigilado, debido a su eficacia e influencia en la sociedad.

poder. Además, este ejemplo, pone en manifiesto las preguntas éticas sobre la representación.

Para Rabih Mroué (citado en Sánchez 2013a) “Un problema ético sería explotar al arte para fines de propaganda política”. Sin embargo, para las sufragistas, el teatro fue principalmente un espacio propagandístico, lo que complejiza la noción ética de propaganda. En este caso, el uso del teatro con fines políticos, donde se convierte en la herramienta principal para impulsar procesos de insurgencias y transformaciones que buscan cambiar estructuras de dominación y sumisión, no equivale a la propaganda entendida como manipulación. En este contexto, la masificación de voces previamente silenciadas es un acto legítimo de resistencia. “El teatro tuvo un papel fundamental en la propaganda política de las sufragistas ya que es el género literario «visible», sobre el escenario, equiparable a la tribuna política” (Pacheco 2024).

Las sufragistas vieron en el teatro un espacio potencial de propaganda y abrieron una línea de trabajo enfocada en ello. Es así como crean la liga de escritoras y la liga de actrices sufragistas, produjeron un sistema organizado y estructurado cuyo objetivo principal era propagar ideas políticas. Sus metas fundamentales eran denunciar las condiciones de vida de las mujeres y lograr la adhesión de más personas a la causa sufragista.

Las sufragistas fueron acertadas al momento de las creaciones de sus obras, centrándose en su función pedagógica ya que no eran obras que fueran visiblemente subversivas. El mensaje debía ser claro, accesible, educativo y entretenido, con un estilo llamado *agitpop comic-realism*² (2024)

Otra de las transformaciones trascendentales de las sufragistas en el teatro fue el traspaso de lo privado a lo público, la mayoría de las obras que creaban se situaban en espacios domésticos ya que en ellos se centraban la mayoría de sus problemáticas. Este enfoque anticipa de alguna manera el postulado feminista de los años sesenta y setenta, “lo personal es político” (Hanisch 1970) que surge en el contexto del movimiento feminista radical estadounidense. Esta frase evidenciaba los problemas de que el matrimonio, la violencia de género, la maternidad eran problemas privados y visibilizaba que estas experiencias estaban conectadas con estructuras políticas y sociales más amplias.

² El *agitpop* es un término desarrollado en la URSS, para describir el arte políticamente combativo hace referencia a la propaganda (crear conciencia de un problema) y la agitación (respuesta emocional ante el tema).

En las obras de las sufragistas, este principio ya comenzaba a manifestarse al exponer conflictos y dificultades personales en el espacio público, rompiendo con la separación tradicional entre lo doméstico y lo político. Las sufragistas expandieron su campo de acción más allá de la lucha por el derecho al voto, abordando temas como el divorcio, la maternidad y el trabajo en sus producciones teatrales; demostrando que lo que era considerado privado, eran también problemas políticos que demandaban discusiones colectivas, ampliando así las fronteras de su lucha. “The right to vote, equal pay, the right to abortion, and so many other rights and freedoms that women have today might not have been possible without their plays” (Pacheco 2021).

En estas obras su principal preocupación no era un refinamiento ni innovación estética, sino construir entornos seguros para hablar de posturas políticas y problemáticas donde además se entrenaban sobre el uso de su presencia y discurso público.

Otras de las formas en que se vuelve más explícita la relación entre el teatro y la política es en lo que se conoce como el teatro político, como una modalidad del trabajo artístico. En este el teatro ya no es solo una herramienta de intervención sino un espacio de cuestionamiento más profundo al poder. Para Badiou (2014b), el teatro político no es una categoría como tal, sino que es un procedimiento mediante el cual opera el arte y produce una verdad, abriendo así un campo de pensamiento sobre la condición política del ser humano, la configuración de subjetividades y el surgimiento de lo común. Pero para otros autores, el teatro en general no puede considerarse político, sino que debe contener algunas características específicas, que no todas las modalidades del quehacer teatral contienen.

El teatro político se caracteriza por su dimensión antagónica (Vicente Hernando 2013), en el que el objeto de indagación es el poder, crea dispositivos escénicos que visibilizan y analizan las dinámicas de poder. Estos dispositivos incluyen diversas técnicas teatrales, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, que buscan dar cuenta de las luchas antagónicas y los mecanismos de dominación en la sociedad. El Teatro político sería un sistema de trabajo teatral, una forma de producir ideas, imágenes y representaciones sociales relativas a las estructuras y dinámicas del poder (Vicente Hernando 2013).

Otra distinción importante que constituye al teatro político es que no es lo mismo que el teatro social. Este último se caracteriza en mostrar las consecuencias de un problema social, mientras que el teatro político se caracterizaría por develar las causas

estructurales que originan los problemas sociales. Esta distinción es crucial para entender las intenciones y dimensiones de cada forma teatral y sus especificidades.

El teatro político tiene sus raíces en cambios históricos y sociales significativos que comenzaron a mediados del siglo XIX. El surgimiento de una nueva clase social dominante, los procesos de industrialización, la reorganización de los medios de producción y el surgimiento y fortalecimiento del movimiento obrero, entre otros factores, crearon las condiciones sociales necesarias para que surgiera un discurso constituyente emancipatorio de masas y posibilitaron la creación de un teatro que represente la constitución antagonica de la sociedad.

La tradición del teatro político se consolida y se teoriza de manera más concreta en el siglo XX con figuras como Erwin Piscator, con la publicación de *Teatro político*, en 1930. En este texto, Piscator teorizó sobre el teatro político y conceptualizó sobre la puesta en escena, las razones y debates sobre su práctica.

El teatro político se constituyó como un enfoque del quehacer teatral y representó una auténtica revolución en sus marcos discursivos y estéticos para el teatro moderno. Bertolt Brecht, por ejemplo, produce una estética propia a partir de su trabajo y es así como surge el teatro épico, proponiendo el rompimiento de la cuarta pared y la noción del efecto de distanciamiento, la cual propone distanciar al espectador de la identificación emocional con los personajes, para que pueda tener más bien una posición crítica sobre lo que veía en escena. Para Brecht no sólo se trataba de temas tratados en escena, sino que suponía una transformación en los modos de representación.

Tanto Brecht como Piscator consideraban que los modos y métodos de producción teatral eran fundamentales para reflejar sus principios emancipatorios. Su metodología teatral introducía una práctica colaborativa que rompía con los modelos jerárquicos del teatro tradicional. Aunque no llegaron a establecer estructuras completamente horizontales, sí plantearon una transformación significativa que marcaría un precedente en el quehacer teatral.

La construcción de un discurso estético-político plantea preguntas esenciales que guían un proceso creativo: ¿cómo se representa el antagonismo en escena de manera efectiva? ¿Qué estrategias se pueden emplear para activar la capacidad crítica del público? ¿De qué forma se pueden evidenciar los procesos históricos que a menudo parecen fijos e inmutables? Estas preguntas no solo son cruciales para el teatro político en general, sino que son estructurales en mi trabajo escénico.

Desde una perspectiva contemporánea, la política en el campo teatral sigue construyendo nuevos modos de operar, enfoques y procedimientos estéticos y éticos. En este sentido, surgen dos enfoques sobre el teatro: el teatro de género y el teatro feminista. Ninguno de estos enfoques propone una metodología específica, sino que se concentra en el enfoque que tiene cada uno de ellos.

Por un lado, el teatro de género no es un teatro exclusivo de mujeres, sino que es un análisis de cómo el género estructura una sociedad. Como señala Scott (2002): “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. El teatro con enfoque de género se centra de manera más específica en temáticas como la violencia de género, roles de género o normativas sociales.

El teatro feminista, por su parte, es una propuesta crítica directa contra el orden socio simbólico del patriarcado, plantea una práctica política específica, que no tiene que ver exclusivamente con el abordaje temático, sino que desafía la estructura patriarcal misma en los distintos espacios de construcción teatral, como la dramaturgia, la dirección, la puesta en escena, etc.

El feminismo y las perspectivas de las dramaturgas contemporáneas han transformado la concepción del teatro político y las estructuras que este cuestiona. Estas transformaciones no son recientes, se vienen gestando desde mediados y finales del siglo XX. Propuestas de grupos como *Monstrous Regiment*, de Gillian Hanna (1977), ya planteaban otras formas de relacionamiento y de representación escénica. Además, pensadoras como Helena Keyssar, Hélène Cixous, Luce Irigaray, han reflexionado sobre las intersecciones entre el teatro y el feminismo, sentando un precedente en las prácticas artísticas al poner en crisis las nociones de representación, escritura, género y poder. En este contexto, Gabriele y Falcón ofrecen una definición del teatro feminista que abarca tanto el contenido como la forma:

Lo que se entiende por teatro feminista, atendiendo al contenido y a la forma, incluye piezas que describen protagonistas fuertes y autónomas, textos dramáticos cuyos elementos formales ostentan romper con la forma tradicional, o lineal, de la experiencia teatral para dar con una más vanguardista y experimental, y obras de teatro escritas únicamente por mujeres. (Gabriele y Falcón 1997)

Las prácticas teatrales con enfoque feministas o de género, en sus primeras manifestaciones, se centraban en la representación. Se trataba, especialmente, de documentar la realidad desde una perspectiva femenina, analizar y sondear la dominación

patriarcal, y asentar una revisión de la situación de las mujeres. Sin embargo, el énfasis actual se ha desplazado hacia la transformación de las prácticas en todos los espacios de creación, entendiendo que es allí donde se juega la politicidad del teatro.

Un ejemplo de esta evolución se refleja en el pensamiento de la directora, performer y dramaturga Laura Uribe, quien propone una nueva visión del teatro político. Según Uribe, el teatro político actual debería enfocarse en congregar, unir, reconstruir y reparar, alejándose de las concepciones más tradicionales que se centraban en la crítica y el antagonismo:

Me ha importado poner el foco en la política de hacer teatro, pienso que el teatro no es político por su contenido, aunque esto es posible, sino que debe ser hecho de un modo político. Esto es lo esencial. Debe estar hecho con un espíritu de colaboración, liminal, rizomático, vaginal, promiscuo entre todas las disciplinas y multiorgásmico. [...] Ese terreno híbrido, liminal, fronterizo entre lo uno y lo otro es lo que me ha interesado investigar en terrenos actorales y estéticos. (Katrin 2002)

Esta propuesta, mucho más contemporánea y que converge con el feminismo, nos ofrece una nueva visión sobre lo político en el teatro. No solo toma en cuenta el género, sino también su carácter reparador y liminal, reconociendo la importancia de un enfoque que trasciende las fronteras tradicionales y promueve un proceso de creación que es tanto inclusivo como transformador.

Así mismo, esta nueva modalidad de lo político pensado desde el feminismo, ha propuesto también una nueva pregunta sobre las modalidades de producción y éticas del trabajo artístico, como las posibilidades de una producción más horizontal y colectiva, unas políticas de cuidado, y formas alternativas de producción.

2. La tradición del teatro de grupo

Una de mis intenciones en este apartado es explorar los límites y cuestionamientos sobre los conceptos de grupo y colectivo, ya que este ha sido el motor principal de la crisis que se produjo cuando creamos *Lxs Cuervxs no se peinan*. A menudo se usan de manera intercambiable, aunque representan formas de organización subjetiva e históricas distintas. Si bien ambas modalidades comparten en su núcleo la esencia de colaboración y trabajo conjunto, difieren en sus modos de organización, temporalidades y objetivos.

La palabra grupo proviene del término italiano *gruppo* con el que los artistas italianos hacían referencia al conjunto de figuras que, constituidas en una composición

armónica, conformaban una unidad de producción artística. El concepto alude a una pluralidad de seres que conforman un conjunto caracterizado por ser una estructura más consolidada y permanente en el tiempo, con un núcleo de personas relativamente estables.

El término colectivo proviene del latín *collectivus*, y hace referencia a un grupo de individuos, una agrupación social donde sus integrantes comparten ciertas características o intereses comunes. El colectivo se define por una estructura más flexible y abierta, con una composición que puede variar de un proyecto a otro. Su temporalidad tiende a ser más corta y está orientada a objetivos más específicos. Con estas distinciones iniciales, me interesa abordar principalmente la noción de grupo, ya que constituye el punto de partida fundamental para el desarrollo de esta investigación.

Cada movimiento teatral es una respuesta. Si la crisis social es aguda, el teatro será tanto más radical en sus posiciones (Miralles y Chaikin 1974). Así comenzaba el texto “Actuar no existe, uno representa lo que es”, donde analiza una nueva era de teatralidad marcada por el surgimiento de los teatros de grupo. El surgimiento de los grupos teatrales se conecta estrechamente con los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, en un contexto histórico agitado por conflictos y cambios políticos a nivel global. La guerra de Vietnam, las revueltas del 68, las guerrillas emergentes y los movimientos de izquierda en Latinoamérica, junto con las crisis políticas, la represión y censura bajo las dictaduras, dieron paso a un ambiente propicio para la creación artística con pensamiento crítico. “Para nosotros los setenteros trabajar en grupo significaba cuestionar conceptos de autoridad y autoría. Era una forma de combinar el arte y la política, pero también resultó una forma eficiente de hacerse notar” (Mayer 2004, 11-2).

En esa modalidad artística se modificaron las prácticas: actores, actrices, directoras, y técnicas ya no eran vistos como compañías formales con contratos sino como militantes, agitadoras al servicio del público y para impulsar sus luchas y reivindicaciones políticas. Si bien su objetivo no era primordialmente estético, esta concepción ético-política del teatro construyó nuevas estéticas escénicas. Las estéticas del teatro de grupo se configuraron desde la urgencia de lo colectivo, el rechazo de ciertos modos de producción y la búsqueda de nuevos lenguajes que pudieran resonar con las experiencias de su comunidad.

Estas nuevas estéticas se expresaban a través de la reinterpretación de los clásicos desde perspectivas revolucionarias, el rechazo de la propiedad y el llamado constante a la acción; el teatro de grupo se posiciona como una herramienta de transformación social, es por esta razón que gran parte de los integrantes del arte político setentero eran

militantes políticos, activistas o con contactos cercanos a organizaciones sociales y políticas.

Durante estos años, surgieron grupos de teatro influyentes. Entre ellos se encuentran el *Teatro del Sol*, *Living Theater*, *Radical Theater Repertory*, *Performance Group*, *La Candelaria*, *Libre Teatro Libre*, *El Teatro Experimental de Cali* (TEC), y *Malayerba* en Ecuador, entre otros. En América Latina, varios de estos colectivos llegaron a ser denominados “teatro militante” por su compromiso social y político. El TEC, por ejemplo, proclamaba:

El Nuevo Teatro defiende las culturas minoritarias y lucha contra el colonialismo cultural, homogeneizante y alienador. Conscientes de su función social, los teatristas recuperan la voz popular para defender la autonomía y la identidad de las comunidades, ya que son, hasta ahora, su único canal de expresión. (Jaramillo 1992)

Esta declaración del TEC refleja como el teatro de grupo de la época, trascendió los límites del arte escénico y se convirtió en una herramienta de transformación social y política. Algunos de estos grupos se organizaron prácticamente como células políticas. Con el devenir del tiempo, en algunas grupalidades se diseminó el sentido de militancia, pero en muchas de ellas perduró a lo largo del tiempo o trascendieron específicamente como teatro militante. Esta fusión entre militancia y práctica teatral dio origen a una nueva forma de hacer teatro caracterizada por: la creación de un modelo estético propio (traducido en una poética particular), por una forma de organización y estructuración única y por el establecimiento de una ética colectiva fundamentada en el trabajo colaborativo.

A partir de los setenta y ochenta el concepto de las industrias culturales (Horkheimer et al. 2006) comenzó a transformar el panorama artístico. Con la consolidación de las industrias culturales y las transformaciones del sistema capitalista, los grupos teatrales comenzaron a desaparecer progresivamente.

La incorporación de dinámicas propias del mercado en el sector artístico ha tenido un impacto significativo. La mercantilización de la cultura ha llevado a una mayor presión para producir obras comercialmente viables, lo que puede entrar en conflicto con los objetivos artísticos y políticos de los grupos teatrales. Por otra parte, la profesionalización institucionalizada, que se intensificó en los noventa y 2000 ha creado nuevas expectativas y estándares de producción.

Otra influencia significativa para la desaparición de grupos independientes es la transformación del circuito del arte, ya que a partir de los 2000 se ha fomentado un

modelo cada vez más individualista que disuade de lo colectivo. La figura del artista se presenta ahora como una entidad aislada, capaz de gestionar su obra como un producto cultural. Esta tendencia hacia trabajos cada vez más individualizados se refleja en el auge de los espectáculos unipersonales, la promoción de artistas como “marcas” y la preferencia de patrocinios a propuestas artísticas individuales por sobre los grupos/colectivos.

Además, se ha intensificado una perspectiva que valora y da lugar exclusivamente al reconocimiento individual, colocando a las artistas en dinámicas de competencia constante, ya sea por recursos, becas, premios o menciones. En este contexto, la necesidad de visibilidad individual y la presión por lograr un lugar en el mercado artístico debilitan aún más las estructuras del trabajo grupal, erosionando las posibilidades de sostener proyectos colectivos a largo plazo. “La práctica creativa se materializa, cada vez más, en contextos competitivos que rompen los lazos de solidaridad entre iguales” (Zafra 2017, 25).

Estas transformaciones han llevado a una reestructuración fundamental de los modos de producción teatral. Los grupos estables y de largo plazo, que una vez fueron el núcleo de la innovación teatral y el compromiso político, se han vuelto cada vez más inusuales.

Estas transformaciones no solo responden a las presiones del mercado, sino también a una crítica interna de las estructuras del teatro de grupo. El desarrollo de nuevas teorías del teatro, como el desarrollo de prácticas liminales, la crisis de la representación y las prácticas *artivistas*, han impulsado una reconsideración de los modos de organización y creación colectiva. En este contexto, se cuestiona la estabilidad tradicional del grupo cerrado y se abre paso a prácticas artísticas más flexibles y permeables. Este desplazamiento hacia formas más fluidas de colaboración ofrece una posibilidad de experimentar nuevas maneras de encuentro. Lejos de ser simplemente una respuesta al capitalismo, estas nuevas formas representan una evolución en la resistencia y la creación colectiva, donde se priorizan los afectos y las colaboraciones, sin las jerarquías de las tradicionales prácticas de grupo.

En los últimos diez años, mi experiencia artística se ha nutrido profundamente por ser parte de *Muégano Teatro*, un grupo radicado en Guayaquil que tuvo sus orígenes en Madrid. *Muégano* sigue la tradición del teatro latinoamericano de grupo, una herencia que ha influido considerablemente en nuestra práctica artística. Desde su creación, el grupo ha trabajado bajo la concepción de la actriz como promotora/creadora, un enfoque

legado del teatro de grupo, y promovido particularmente por *La Candelaria*. Además, mantenemos una relación cercana y afectiva con *Malayerba*, de la cual tanto mis compañerxs como yo nos hemos nutrido en nuestra práctica colectiva. En 2018, me vinculé por fuera del grupo con Arístides Vargas, de Malayerba, al trabajar en la creación de *La casa de las pequeñas fortunas*, dentro de un proceso de creación colectiva, característico de los teatros de grupo.

Desde mis primeros años en *Muégano* hasta el día de hoy, nuestra concepción sobre lo que significa trabajar en grupo ha evolucionado radicalmente. Como señala Santiago Roldós, mi compañero de grupo:

El teatro es un hábitat peculiar, en el que la realidad se arma y desarma constantemente, según unas leyes que están ahí para ser subvertidas. Siento que mi papel es reivindicar ese espacio, ese sitio por excelencia de lo precario, al que llamamos grupo de teatro. (Roldós 2017 citado en Proaño y Verzero 2017)

La crisis del concepto de grupo teatral se manifiesta en nuestra experiencia como *Muégano* a través de varios cuestionamientos y tensiones internas, momentos incómodos, confrontaciones, quebrantamientos afectivos y creativos que no han deshecho nuestra potencialidad de seguir habitando juntos en el teatro. La evolución del concepto de militancia ha afectado como entendíamos la idea de grupo y cómo la vamos transformando con el tiempo.

La trayectoria de *Muégano* refleja una transición desde una estructura cerrada a abrimos a nuevas posibilidades de colaboración y la autonomía creativa de sus integrantes fuera del grupo. Esta apertura contrasta con una especie de exclusividad que se manifestaba en los grupos tradicionales de grupo. Si bien la estructura cerrada tenía su justificación en la década de 1960, cuando muchos colectivos enfrentaban persecuciones políticas y requerían espacios de protección, en la actualidad estas dinámicas operan de manera diferente.

De manera singular, mi trayectoria artística está marcada por ese cuestionamiento a la proximidad de las raíces del concepto de grupo teatral como militancia política, ya que este remite a prácticas políticas jerarquizadas y masculinizadas, que demandan una adhesión casi incondicional y militar. Esta proximidad en su origen deja poco margen para cuestionar a la colectividad y tiende a invisibilizar el trabajo singular y sus aportes específicos; también agudiza las condiciones de precarización y de relaciones de explotación que, se quiera o no, están presentes en la relación artística.

Estas fracturas con la noción de grupo también han expuesto cómo, incluso dentro de estructuras que se asumen colectivas, emergen jerarquías. Los grupos de teatro latinoamericano han venido siempre acompañados por un nombre y un sujeto individual que, aunque opera desde el seno del grupo, termina por consolidarse como la voz legítima y autorizada, relegando otras experiencias y saberes dentro del mismo colectivo.

Por otra parte, la tradición de los grupos teatrales emblemáticos que forjaron estas modalidades no siempre cuestionaba las estructuras de poder internas, se enfocaban principalmente en desarrollar una estética propia con compromisos políticos y sociales, pero profundizaba poco en las relaciones de producción, y sobre todo no abordaba con suficiente rigor las diferencias sexuales, de género o raciales presentes en sus grupalidades.

A pesar de estas tensiones y cuestionamientos a la tradición de teatro de grupo, sigo creyendo en la potencia que puede articular, pues da la posibilidad de trabajar juntas, de mantener compromisos sostenidos, el trabajo esencial y predominante es que el trabajar en grupo no implique desarticular la singularidad en la colectividad, sino que posibiliten el hacerse con otras, sin relaciones de subordinación y que solo se puede articular y desarticular por medio de la crisis, en la negociación afectiva y la construcción de nuevos lenguajes.

En *Muégano* y en mi experiencia con el grupo hemos aprendido o estamos aprendiendo a ser otra cosa. El grupo queda así en signo de interrogación, dejando abierta la posibilidad de seguir reimaginando esa nomenclatura. Es un grupo por venir, este es el punto de partida para poder seguir pensando la colectividad.

3. La construcción de una genealogía teatral feminista

Tanto la historia del teatro y su relación con lo político, como la concepción de teatro de grupo, han sido los ejes que atraviesan mi genealogía artística y las concepciones ético-estéticas que se fueron configurando en la creación de *Ulrike*, *Hombres Fuertes* y *Lxs Cuervxs no se peinan*.

En *Ulrike* y *Hombres Fuertes*, la crisis de la representación ha sido un punto de inflexión para la construcción dramaturgica y actoral. En ambas obras la noción de personaje se empieza a desdibujar, juega con la percepción de la espectadora y problematiza la relación entre la presencia escénica y la representación desafiando las convenciones de la tradición representacional. De alguna manera, podría decir que estas

obras se aproximan a las estéticas y poéticas del posdrama (Lehmann 2015); en estas obras la figura escénica juega constantemente entre lo ficcional y lo performativo.

En las tres obras abordadas, la potencia del pensamiento feminista, tanto como las poéticas posdramáticas, han permitido interrogar la tradición teatral desde un enfoque crítico. La construcción de estas obras, han buscado una estructura de montaje más flexible, explorando formas de creación que incorporen entradas y salidas fragmentadas de la representación, una multiplicidad de registros dramáticos y un constante diálogo con el cuerpo de las actrices y la narrativa escénica.

Si bien algo de esto ya se encontraba en nuestro trabajo como grupo de teatro y eran intereses particulares en mi práctica, en los últimos años han tenido transformaciones significativas, sobre todo porque han desafiado a las estructuras del grupo y a una tradición teatral.

Las obras han estado atravesadas por la pregunta ética sobre cómo representar. Para abordar éticamente la representación se precisa devolver la mirada hacia una misma, reconocer mi propia vulnerabilidad, mis propios temores, sueños, habitar la vulnerabilidad me permita aproximarme a algo de la complejidad de los personajes que he decidido crear y abordar en estas obras.

Es decir, se reconoce la ética únicamente en términos prácticos, en poner el cuerpo y reconocerlo en su dimensión más honesta; no es un concepto abstracto, ni moral. Por otra parte, a través de la historia tanto la ética como lo político han articulado una tensión entre lo público y lo privado en el teatro, como lo vimos con las sufragistas, pues este es un espacio legítimo para articular dicha tensión. En estas obras, no exenta de dicha genealogía también se articulan con dicha tensión las discusiones de grupo, la puesta en escena, la distribución de roles, la carga de trabajo, las metodologías y formas de producción. Nada pertenece únicamente al ámbito privado del ensayo, nada es tan solo una cuestión íntima, sino que son politizadas y cuestionadas; y el afecto que sostiene estas prácticas también entra en dicha politización y puesta en valoración.

Ulrike interroga las grandes representaciones políticas que configuran la historia desplazándolas hacia la singularidad de los cuerpos que han encarnado esa política, y desde ese sujeto singular, desmantela lo político, resignificando el lugar del sujeto histórico. ¿Quién es el sujeto histórico? ¿Quién decide que esa sea la historia trascendental?

En *Hombres Fuertes* el discurso se sitúa más directamente en la violencia de género. La obra convierte la experiencia de la violencia en un acto público que interpela,

cuestiona la relegación de la víctima a un ámbito doméstico o privado y propone una resignificación del concepto de justicia y reparación. Finalmente, la delimitación conceptual entre el teatro de género y teatro feminista, permiten enmarcar mi trabajo artístico dentro de una genealogía del teatro feminista contemporáneo.

Más que abordar exclusivamente temáticas relacionadas con el género, la apuesta radica en una crítica feminista aplicada a los modos de producción, las estructuras de poder heredadas de la tradición teatral y la importancia entre el cuerpo, la palabra y la colectividad en la creación escénica. Sin duda, me interesa seguir dando espacio a la construcción de un teatro con mayor representación de mujeres y sexo disidencias, pero principalmente, lo que me articula es una crítica feminista dentro de las prácticas artísticas.

Capítulo segundo

La urgencia de la escritura: sobre el proceso de creación de Ulrike

Una de las aportaciones claves de esta investigación es la identificación de paralelismos entre las críticas del teatro contemporáneo a las estructuras teatrales tradicionales y la propuesta del feminismo crítico. En ambos campos, dichas críticas producen transformaciones que son tanto prácticas como estéticas. Este enfoque de análisis constituye uno de los ejes centrales de este estudio, permitiendo explorar cómo las prácticas feministas y las innovaciones teatrales contemporáneas se entrelazan y se influyen mutuamente en la creación de nuevas formas de expresión, representación y construcción de lo común.

Las prácticas artísticas se adaptan a su tiempo; no pueden permanecer aisladas de las transformaciones que experimenta la sociedad. En este escenario, el saber crítico envuelve, modifica y redefine no sólo las prácticas artísticas, sino también las teorías y métodos que las respaldan, fomentando estilos de creación más vinculados con las transformaciones sociales actuales. Tanto el feminismo como las teorías contemporáneas del teatro se encuentran en la construcción de alternativas a la hegemonía cultural y ponen en crisis las estructuras convencionales de relacionamiento en las prácticas sociales. En ambos casos proponen un panorama más horizontal y generan procesos de creación y reflexión más abiertos, lo que incita a reconsiderar las modalidades de creación y los métodos de producción.

1. Dramaturgia

La dramaturgia se ha constituido como uno de los elementos más importantes de la escena y, a grandes rasgos, se comprende como un texto escrito para la escena. Una definición tradicional la define como:

La técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (Pavis et al. 1998, 139)

En este marco la dramaturga actúa como mediadora entre el texto y la escena, desempeñando un rol central al validar la obra como dramaturgia al seguir las reglas específicas establecidas. El texto, en esta concepción, constituye el núcleo de la creación teatral y dicta el desarrollo de la puesta en escena, que queda subordinada a la estructura literaria y a las convenciones dramáticas. Aquí, la literatura se erige como la principal autoridad, situando la obra escrita como el elemento más legítimo y estable dentro del proceso creativo. Esta ha sido la concepción tradicional de la dramaturgia y que sigue resonando en varias producciones teatrales.

Esta concepción ha sido cuestionada desde principios del siglo XX. Aunque autores como Brecht y Beckett cuestionaron ya las formas más convencionales de la dramaturgia, todavía mantenían al texto literario como eje central y la construcción de la acción dramática seguía siendo el eje de la creación.

Lo que funda la forma dramática es, sin lugar a duda, la posibilidad de la mimesis y, con ella, la posibilidad de personaje. A partir de allí, las acciones pueden representarse en la escena, así sean micro acciones aparentemente desconectadas de un proyecto mayor [...] lo que cambió de manera profunda nuestra relación con el teatro, es cuando este, al escapar de toda mimesis, escapa también al drama, dejando al espectador huérfano del doble espectáculo que le ofrecía la escena. (Danan 2012, 78-9)

La lectura de Danan permite reconocer cómo comenzó a transformarse la acción dramática y el rol del texto. Este cambio en las estructuras dramáticas libera a la escena del dominio absoluto del texto y genera nuevas posibilidades de la escritura; de este modo, se abrió el campo teatral a nuevas formas de sentido. No obstante, mi interés no reside únicamente en los aspectos estructurales del drama, sino también en las dimensiones en las que las nociones jerárquicas del trabajo, enraizadas en estos modelos, afectan la práctica teatral ya que aun cuando estas estructuras con el paso del tiempo se han transformado para ampliar su alcance, en la práctica parece que el texto dramático se sigue imponiendo sobre el ejercicio artístico. Incluso en los contextos que reivindican una mayor libertad creativa, el texto dramático y la importancia y validación de la autoría mantienen un rol central.

El texto debe de actuar como un elemento que organiza y estructura la obra; su lugar de autoridad en la práctica escénica surge cuando impone su lógica sobre los otros elementos de la escena y se convierte en el único componente que determina la obra. Por otro lado, la dramaturgia se encarna en una figura de autoridad (usualmente la directora o autora), quien define y dirige el sentido del proceso creativo. Esta relación requiere ser

problematizada ya que tiende a limitar las posibilidades de un trabajo más colaborativo y multidimensional.

Por ello, es fundamental cuestionar las maneras en que se ejerce esta autoridad en los procesos creativos. Diferenciar entre autoridad, autoritarismo y responsabilidad permiten visibilizar las tensiones implícitas en la dramaturgia y reconocer como ciertos modelos de trabajo aún reproducen estructuras rígidas, que se ejercen por medio de la dramaturgia. La autoridad, puede entenderse como un sentido de legitimidad que surge del conocimiento sobre algo, la experiencia o el respeto mutuo y puede potenciar el proceso creativo cuando es un elemento abierto a otros elementos escénicos; mientras que el autoritarismo es una imposición jerárquica que limita la libertad creativa. Por otra parte, la responsabilidad sería la capacidad de tomar decisiones conscientes y éticas, considerando el impacto de estas decisiones en el colectivo, considerando que la responsabilidad sobre la dramaturgia no implica rigidez y una lectura única, sino que también es una estructura capaz de escuchar a su tiempo y su contexto.

En este marco, me interesa abordar la dramaturgia como un campo abierto y permeable. Ya que las perspectivas feministas y las nuevas teorías teatrales cuestionan el peso histórico y jerárquico del término “dramaturgia”, tradicionalmente asociado a la autoría y al control centralizado del texto dramático, propongo desplazar el énfasis, descentralizando el poder del texto dramático y abriendo espacio para términos más flexibles, como el “texto” o simplemente “la escritura”.

Este desplazamiento no es solo un cambio terminológico, sino una transformación conceptual que reconoce que la escritura en el teatro no es un proceso aislado ni exclusivo del dramaturgo (en masculino), sino que se construye colectivamente en el encuentro entre cuerpos, voces, y contextos.

Además, este enfoque permite entender la escritura como un disparador de potencias creativas, sin que ello, necesariamente, implique desestimar las formalidades estructurales de la dramaturgia, que también son fundamentales para el lenguaje teatral.

Aunque en ciertos momentos me refiera a la dramaturgia, ya sea en citas o en definiciones contextualizadas, esta reflexión, articulada a partir del análisis de una obra de teatro, permitirá explorar cómo el desplazamiento hacia nuevas formas de concebir la escritura se manifestó precisamente en el transcurso del proceso creativo de la obra *Ulrike*, que se define como:

Obra fragmentaria y surrealista, a medio camino del stand up y la estructura de los sueños, con una fuerte exigencia en el trabajo físico –no como espectáculo estético, sino como

demanda de hacer cuerpo la resistencia–, Ulrike transita por su historia, tratando de hacer memoria y cuerpo la historia de una militancia que la habita como reminiscencia decadente, en donde la familia, lo político y lo íntimo se confunden.

Es una historia que cuenta para ese niño que surge de los escombros llamado familia. ULRIKE también es una enésima vuelta de tuerca a temas del Muégano: el abismo de la mapaternidad; la indivisibilidad entre lo íntimo y lo político; las preguntas sobre la educación, la transmisión y la herencia; la violencia de género y la violencia de la proximidad. (Muégano 2019)

Ulrike es un unipersonal escrito y actuado por mí, en coautoría con Santiago Roldós, quien funge como director. Esta obra fue realizada dentro del grupo al que pertenezco, *Muégano Teatro*. El montaje tuvo dos versiones: una realizada entre 2016 y 2017, y una segunda abordada en 2019. En su versión final, describimos la obra como una “conmovedora y divertida pregunta sobre la farsa y el compromiso de nuestras relaciones familiares y utopías políticas, o viceversa”, desde esta perspectiva, analizaremos los elementos que constituyeron la creación de esta obra en sus dos versiones.

2. El desplazamiento, más allá de la dramaturgia

Es el año 2016. Llevo menos de un año siendo parte de *Muégano* y, dentro de mi grupo de teatro, surge el proyecto de crear unipersonales de cada una de las artistas que conformamos el grupo. Para entonces, había pasado un año desde que me había graduado del Instituto Tecnológico de las Artes del Ecuador (ITAE). Aunque ya tenía experiencia previa en teatro desde mi adolescencia, nunca había trabajado completamente sola, ni me imaginaba escribiendo textos teatrales o ideando una puesta en escena. Mi grupo me atribuía un poder y una confianza que, pese al miedo, decidí asumir. Este trabajo se llevó a cabo a lo largo de un año, obteniendo como resultado un unipersonal llamado *Ulrike*, su nombre definitivo, aunque tuvo varios nombres antes de llegar a este.

Su escritura comenzó en abril de 2016. En ese entonces, estoy sentada frente a la computadora del teatro, sin tener muy claro por dónde empezar. Aquella tarde estaba sola en nuestra oficina, situada al sur de Guayaquil, un espacio pequeño que habíamos acondicionado para que fuera nuestra sala de teatro.

Sabía que quería escribir sobre varios temas: la militancia, la infancia, mi padre. Comencé a revisar los textos que había anotado. Sin embargo, apenas lograba avanzar. Había fragmentos aislados, pero no encontraba un hilo conductor entre ellos. Me detuve,

salí de la oficina y entré a la sala de ensayo. Puse algo de música y comencé mi entrenamiento, como cuando estamos por empezar un ensayo, aunque esta vez estoy sola.

Pienso en lo poco que he escrito, en lo que me interesa de esos fragmentos. Escojo canciones, armo una *playlist*. Aún no sé de qué tratará, pero puedo empezar a pensar en cómo suena esta obra, desde este punto de partida la dramaturgia empieza a ser desplazada del texto, y surge en esta instancia, como una dramaturgia sonora.

Después de conectar de manera extracotidiana con el espacio, poco a poco lo que he escrito, junto a las canciones que he seleccionado y los esbozos de presencias que construí, aparecen: palabras, pequeñas cosas que imagino que dicen, que hacen y cómo se mueven. Por momentos, solo digo una palabra y nada más. Entonces con toda esta información adquirida desde el cuerpo en el espacio escénico, me siento en el piso del y escribo.

Así fue como construí la obra, empleando una metodología basada en un diálogo constante entre lo que emerge del texto y lo que surgía en el espacio de ensayo, permitiendo que ambos espacios se nutrieran mutuamente.

Años después, comprendería que esta forma de creación corresponde a una metodología conocida como doble origen (Danan 2012), en la cual dos movimientos, uno partiendo del texto y otro de la escena, se encuentran y convergen en la representación. No partir del texto y llegar a la escena, sino invertir estos términos, plantear de entrada el hecho escénico y, a partir de ahí, remontarse al texto (Dort 1986). Esta era ya una primera ruptura con la convencionalidad de la escritura, esta no surge sólo de las ideas, ni exclusivamente del ejercicio convencional de sentarse a escribir en papel. Proponía que el cuerpo abriera la potencia de la escritura. Las imágenes que se construían en el espacio creativo eran las que luego pasaban al texto. La escritura era una convergencia entre lo pensado e imaginado y lo producido y explorado, en acciones, movimientos, espacios y presencias que aparecían en la sala de ensayo.

Estos textos luego eran leídos por mis compañerxs Santiago y Pilar. Santiago, quien en ese entonces era el “dramaturgo del grupo”, trabajaba los textos junto a mí; proponía nuevos textos, yo los recibía, los modificábamos, dialogábamos y lo montábamos juntas. Era una escritura de a dos, en donde se encontraban principalmente nuestras miradas sobre el desplazamiento de los afectos de familias obsesionadas con la política y el ejercicio del poder.

En 2017, montamos la obra. Primero concluimos la escritura del texto, integrando algunas propuestas escénicas y canciones que había planteado. Con este material inicial,

iniciamos los ensayos, trabajando con la intensidad de siempre: cinco o seis días a la semana, durante cuatro o cinco horas al día. Nuestro régimen, como grupo, siempre ha sido muy demandante, años después esta práctica comenzaría a ser cuestionada. Sobre este proceso escribí un año después, en uno de mis diarios, el 19 de mayo de 2019:

En el primer ejercicio de Ulrike todo resultó muy exasperante y agobiante. Santiago se exasperaba y gritaba, mientras yo me cerraba y enmudecía. Pilar sostenía lo que podía. Ese proceso comenzó a hacerme perder la convicción en mí misma, y lo que antes era determinación por hacer la obra se fue convirtiendo en desgano. Sentía que la inexperiencia de trabajar completamente sola me había superado. Aunque en ese momento lo que me impulsaba era una fuerte determinación por seguir adelante, la tensión y el llanto marcaron el proceso, diluyendo el deseo, ese motor fundamental de la creación. Esto es algo que no debo de permitirme, no puede volver a pasar.

En estas primeras aproximaciones, comencé a dudar por primera vez del rol de la dirección. No tenía mucha experiencia en lo que significaba dirigir, y estaba apenas empezando a nutrir esa noción, pero ya sentía dudas sobre el enfoque de mi compañero. ¿Por qué parecía llenarse de tanta frustración? Comencé a reflexionar sobre las expectativas, tanto las tuyas como las mías, en relación con la obra, mi actuación y la puesta en escena. Claramente, había mucha inexperiencia y mucha confusión sobre lo que implicaba actuar en esta puesta en escena y comprender el dispositivo que proponía el director, en el cual yo aportaba muy poco.

Las demandas y exigencias eran algo que yo no podía alcanzar, y ahora mismo creo que probablemente no era lo que yo requería hacer en el montaje. Además, como grupo, no sentía que teníamos una claridad sobre el cuidado de las personas que estaban dentro de un proceso de creación, sobre cómo enfrentar las dificultades de esa inexperiencia y cómo manejarlo, esto es algo que seguimos descubriendo y que vamos transformando, aún en nuestros procesos creativos. En ese entonces, en mi misma, predominaba un rigor que buscaba cumplir una autoexigencia de perfección, que nadie cuestionaba, sino que más bien, parecía que grupalmente, todas queríamos y buscábamos, o al menos esa era mi lectura desde mi experiencia.

Ahora, en retrospectiva, siento que el proceso que hemos vivido en *Muégano* ha sido un proceso colectivo de descubrir nuevas formas de relacionamiento, en un juego de fuerzas donde el “amo va perdiendo el control de su reino” (Ortiz 2008), y se encuentra en una posición inestable y cuestionada. En ese entonces, yo no tenía la capacidad de cuestionar el poder del peso del “El grupo”, los lugares de poder establecido, el director, la directora, la experiencia, etc.; al no estar puesto en duda, las posiciones de poder se ejercen con mayor rigidez.

Por más que intentemos reestructurar nuestras relaciones (y esto ha sido una pregunta muy importante para mi grupo) años de historia pesan en las prácticas y en las

construcciones simbólicas de las jerarquías que se establecen en el teatro. Porque el poder del amo-director (en masculino) no es algo a lo que renuncie quien lo posee, sino que cuestionan quienes lo viven. El director de escena es el sujeto fundador, dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado (Ortiz 2016) que pondrá los elementos necesarios sobre la actriz para que lo ejecute. Para reflexionar sobre estas experiencias junto a mi compañera Pilar Aranda, hablamos de su propia experiencia con la noción de dirección/autor. Señala:

La relación que aprendí en el teatro respecto a la figura del director es la de quien tiene, o a quien se le otorga, la perspectiva del saber y del hacer. Yo lo aprendí así en la escuela mexicana; y sigue siendo así, aunque quizás ya no tanto, pero aún es algo vigente. La imagen del director —ni siquiera de la directora, porque en mis tiempos había pocas mujeres directoras— era la figura todopoderosa; todo debía pasar por él. Desde el inicio sentí una tensión al percibir esta estructura. [...]

En los espacios feministas —aunque en ese entonces no siempre se llamaban así— escuchaba cosas que me interesaban, que me ayudaban a entender y a encontrar una respuesta a aquello que me incomodaba, en lo que no lograba sentirme cómoda o encajar del todo. Esta relación de la actriz, o más bien del actor, en disposición a la idea del director, donde el cuerpo está a merced de la idea de otro que sabe y espera ciertas cosas de ti, es una forma de ¿extractivismo?, por decirlo de alguna manera. Ahora puedo nombrarlo así, pero en ese momento, era una experiencia de estar siempre en disposición de resolver, de mostrar, de alcanzar los resultados que otro deseaba, y que yo debía acomodar a mis propios deseos y anhelos. (Aranda 2024)

Cuando Pilar me habla de su experiencia en el teatro mexicano hace más de 20 años, le comento que resueno profundamente con lo que describe debido a mi experiencia de creación de *Ulrike*, admiro su ímpetu constante por resignificar y disputar las relaciones jerárquicas en el teatro desde hace tantos años y en contextos tan complejos como el teatro mexicano. Le cuento que en mi experiencia no solo se trataba de una imposición por parte de quien dirigía, qué es y sigue siendo nuestro compañero, sino también de mi incapacidad para cuestionar ese lugar de poder. Me encontraba en una posición de obediencia, sin la capacidad de comprender y desafiar el rol del director, o de la mirada sobre la puesta en escena, era aún inexperta, me sentía incapaz, insegura, algo que años más tarde entendería que es algo que usualmente nos ocurre a las mujeres que hacemos artes escénicas, minimizamos nuestra propia potencia y la desplazamos al silencio y la obediencia.

Al escuchar a Pilar, percibo una trayectoria de tensiones y confrontaciones que, poco a poco, han permitido cambios en nuestro grupo. No solo son mis diez años de experiencia, sino muchos más, de una historia de un grupo que ya no es el mismo. “El grupo nunca es el mismo” dice siempre Santiago, y eso es materializable en la

experiencia. Sin embargo, no nos exceptúa de las posibles violencias que se han ejercido dentro de él, pero sí nos ha permitido cuestionar nuestras propias prácticas y los lugares que hemos ocupado en estas situaciones.

Santiago, desde su papel de director, ha ido entendiendo y asumiendo su rol, aunque no ha sido un tránsito fácil. Tú misma sabes que ha sido un trabajo arduo y, en algunos momentos, cuidadoso, aunque en otros ha faltado cuidado. Ahora que lo pienso mejor, en ocasiones ha sido incluso violento. Creo que, en ciertas prácticas, al igual que cuando era niña y hacía lo necesario para consolidar mi posición, también he ejercido cierta violencia sobre mis compañeras y compañeros para establecer un lugar o una autoridad. No era necesariamente una autoridad jerárquica, o al menos eso creía; quizás lo fue. Más bien, intentaba posicionarme como una voz autorizada y desplazar la voz todopoderosa de la dirección, mostrando que el trabajo tenía otras aristas igual de necesarias.

Esto me colocó muchas veces en situaciones de violencia que, en retrospectiva, no hubiera querido atravesar. Me hubiera gustado saber cómo resolverlo, cómo plantearlo, dialogarlo, negociarlo, o hacer consciente esa situación en mí y en los otros cuerpos, para evitar esos momentos tan difíciles. Recuerdo que, como autodidacta en el arte y en el estudio, siempre buscaba prácticas o referencias de otras artistas o maestros que hubieran reflexionado sobre estos temas, con la esperanza de encontrar mejores modos de relacionarnos en el trabajo. Sin embargo, siento que esas respuestas me llegaban siempre tarde, como si, al momento de enfrentarlas, ya hubiera pasado la oportunidad de aplicarlas. (Aranda 2024)

Cuando Pilar hace estas reflexiones, se abre una sensibilidad y honestidad que me llega a conmover. Admiro que pasemos por este ejercicio de autoevaluación, que nos coloca en lugares frágiles y difíciles. Las disputas y tensiones en torno a las jerarquías son procesos largos y complejos que nos han llevado a perder vínculos, modificar nuestras relaciones y han proporcionado nuevas formas de relacionamiento. Todo esto ha ocurrido a través de espacios de confrontación y reflexión, tanto colectiva como individual.

Más de una vez me he sentado a discutir con Santiago y Pilar sobre nuestros lugares en el grupo, mencionándoles mis incomodidades y limitaciones, así como la frustración de que, a menudo, se nos perciba como “el grupo de Santiago Roldós,” algo que también le incomoda a él. Lo he escuchado hablar de nuestro trabajo como una labor grupal, buscando salir del centro en el que socialmente se lo coloca, incluso cuando nosotras, sus compañeras nos acomodamos y cedemos ciertas responsabilidades, nos ha empujado a decirnos “yo no voy a decidir esto solo, lo haremos en colectivo”, pero también sé que eso no alcanza para cambiar una percepción social y cultural persistente, además de misógina, sin embargo, resulta esencial al momento de construir el grupo que somos.

De alguna manera, esto ha impulsado nuestra búsqueda de creación independiente, la idea de que cada una de nosotras debe abrir sus propios espacios creativos, afirmando

nuestra voz individual sin diluirmos, o en el peor de los casos, escondernos en la grupalidad.

Nuestras fricciones sobre la dirección, la dramaturgia y los roles dentro del grupo, no son conflictos personales y hemos sabido diferenciar esto; más bien, hablan de una disputa más amplia que las mujeres y las disidencias hemos llevado a cabo históricamente: ¿quién tiene el poder de narrar?, ¿quién posee la autoridad de transformar un texto en acción?, ¿quién decide cómo un cuerpo da forma a una idea? Esto no busca disputar un lugar de privilegio, sino dismantelar la dramaturgia y el rol de dramaturgo/director como pilar primordial del trabajo escénico, cuestionando su centralidad para abrir paso a la pluralización del lugar de la palabra.

En nuestro proceso como grupo, el conflicto ha sido una constante. Pilar, por ejemplo, percibía que cada vez que mencionaba el cansancio o la indisposición, era porque estaba considerando “salirme del grupo”, algo que históricamente había ocurrido en *Muégano* con otras compañeras, o en alguna de nuestras conversaciones con Santiago debido a diversas crisis grupales me decía “no quiero que te vayas del grupo”.

Más allá del gesto afectivo y el deseo colectivo de seguir siendo un grupo, personalmente, irme del grupo nunca ha sido una opción, con el tiempo he descubierto que mi forma de relacionamiento con el grupo y nuestro espacio es sentirlo como algo propio, como algo de lo que no me pueden o puedo desposeer, no es una otredad a la que me anexo, sino que es parte de mí misma. Las crisis que hemos atravesado no han sido señales de disolución, sino que son parte de procesos necesarios para sostenernos. Sin crisis, no hay crecimiento, ni hay colectividad que pueda sostenerse.

Produzco el recuento de esta experiencia para destacar el valor del conflicto como un proceso inherente a las relaciones humanas y un fenómeno fundamental en las colectividades. Los procesos de reparación y cohabitación sostenida, no se construyen en la ausencia de conflicto, sino en la ausencia de violencias (Galtung 1976). El conflicto, entonces, es una fuerza generadora que produce presentes más resistentes, permite resanar lo descolocado y abre nuevas posibilidades de coexistencia.

También, podemos pensar el conflicto desde la dimensión propuesta por Haraway, entendiéndolo como un medio de “sim-poiesis” (hacer- con) (D. Haraway 2019). Esto se plantea como oposición al postulado de autonomía y aislamiento asociado con la autopoiesis, concebida como acto de autocreación, y propone en cambio, destacar la interdependencia y la cocreación que exigen una capacidad para responder éticamente y de manera situada a los desencuentros comunes (respons-habilidad) (D. Haraway 2019).

Para Haraway, el conflicto no se resuelve completamente, o en todo caso de una manera armoniosa, sino que debemos de producir relaciones tentaculares que asuman las tensiones y las contradicciones como parte del proceso de hacer colectividades.

La primera puesta en escena de *Ulrike* estaba marcada por la ausencia de estas tensiones pero que con el tiempo las logramos ir articulando colectivamente, sosteniendo al disenso como eje central de nuestra práctica colectiva. También estuvo marcada por el peso histórico de la dirección, una figura que, al ser mayoritariamente masculina, ha mantenido un dominio basado en la expectativa de que todo se ajuste a su visión. A pesar de nuestros esfuerzos por colaborar, estas expectativas seguían imponiéndose. No dudo de que mucha de la frustración se haya centrado también en mis propias inexperiencias y desaciertos a la hora de crear, pero la funcionalidad del rol del director imponía un peso que era muy difícil de cuestionar.

Finalmente, dejamos de trabajar en la obra y no dimos más funciones. Aunque no recuerdo el momento exacto en que tomamos esa decisión, ahora pienso que soltarla debió haber sido liberador. Ahora siento que terminar ese proceso era necesario para preservar nuestra relación grupal. A pesar de mi resistencia a verlo como una derrota, siempre sostuve el trabajo, incluso cuando no me sentía cómoda. Sin embargo, en ese momento no tenía la capacidad de cuestionar los esquemas bajo los cuales funcionábamos, lo que limitaba mi capacidad de dar forma a la obra de una manera que me resultara más auténtica.

Con el paso del tiempo, empecé a estudiar la obra y a mí misma: lo que escribí, desde dónde lo hice, lo que ocurría con mi cuerpo, con los personajes y la historia, e incluso mi forma de actuar. Estudié nuevos métodos actorales, observé a otras actrices en escena, asistí a conferencias teatrales, hice otras obras, crecí. En ese entonces no había ni una sola cosa que viera, leyera o escuchara que no relacionara con *Ulrike*. Mi vida siguió, pero internamente sostengo la obra, nunca la dejo ir. Este es un ejercicio que he mantenido a lo largo de los años: seguir estudiando mis obras, incluso cuando ya no se montan.

3. Transformaciones del abordaje: Dramaturgia en primera persona

Después de dos años sin trabajar en la obra, ni en su puesta en escena ni en la escritura, decido que quiero retomarla. Soy otra, y quiero que la obra sea otra. “Escribir

una obra de teatro —igual que escribir una tesis— es estar en diálogo con lo que se ha escrito antes y, asimismo, creer en la propia voz y defenderla” (Katrin 2002, 13).

En esos dos años no solo yo he cambiado, sino también el mundo. El movimiento feminista ha ganado fuerza, salgo a las calles en cada manifestación, canto y bailo “Un violador en tu camino” (Las Tesis 2019), conozco nuevas autoras y accedo a nuevos libros sobre feminismo. Todo eso también se volvió material de estudio para la obra.

Cada aspecto de la puesta en escena fue revisado desde esta nueva perspectiva: la dirección, mi propia desconfianza, las jerarquías de trabajo, la forma en que mis propios textos terminaron volviéndose en mi contra porque me perdí en las expectativas. Sentía una deuda con mi voz, con mi cuerpo.

Volvemos a ensayar la obra. Empecé a escribir nuevos textos, creé nuevos personajes, potenciamos y descartamos algunos elementos, y otros se fortalecieron. El análisis de la obra, a partir de este momento, se enfoca en esta segunda versión. La obra ha ido transmutándose gracias a estas nuevas potencias políticas, que cada una de nosotras, con nuestras propias búsquedas y hallazgos en relación con el feminismo, insuflamos en *Muégano*.

Desde la dirección, la relación fue muy diferente. Trabajamos de una manera mucho más horizontal; a veces los ensayos no eran ensayos en sí mismos, sino momentos exclusivamente dedicados al diálogo. Comprendí también que mis procesos actorales requerían de mayor distancia, más que de la insistencia y necesidad, más pensamiento que fuerza. Pude enunciar esa necesidad y establecer límites. Parábamos cuando ya no podía más, especialmente cuando mentalmente no podía sostener más el personaje. La escucha se había convertido en una clave fundamental en nuestra relación y la valoración y aporte de cada una de las perspectivas de las partes era mucho más clara.

Nuestra relación personal, de colaboración y de trabajo, permitió que nuestro enfoque escénico se volviera más horizontal. Esto amplió las posibilidades del trabajo, abrió el espacio para el juego, diversificó la puesta en escena y multiplicó las opciones de montaje. Sobre esto escribí luego de un ensayo en el diario del 6 de marzo de 2019:

Hoy pienso en cómo nuestra relación, tanto personal como de colaboración y trabajo, sigue transformándose. No es un salto radical, sino un proceso continuo que siento comenzó en 2017 y sigue evolucionando. En este momento, puedo ver cómo este vínculo ha permitido que nuestro enfoque escénico sea cada vez más horizontal. Este cambio no solo enriquece nuestras dinámicas, sino que abre nuevas posibilidades creativas. El trabajo se siente más vivo: hay espacio para el juego, las puestas en escena se diversifican y las opciones de montaje se multiplican. Es como si esa confianza que tenemos en lo que

hacemos, en quienes somos juntas, alimentara todo lo que creamos. Hoy esa sensación me acompaña y me llena de ganas de seguir explorando.

Durante el proceso de reescritura de *Ulrike*, Santiago y yo adoptamos un enfoque colaborativo diferenciado, cada una de nosotras revisamos y trabajamos el texto de manera individual antes de encontrarnos de manera colectiva. Lo mismo pasaba con la puesta en escena. Santiago me propuso una estructura un poco más clásica (inicio, nudo, desenlace); la acordamos con mucha facilidad, porque sentí que permitía un desarrollo de los personajes con mayor claridad. Por mi parte, propuse una nueva introducción, añadí textos inéditos y sabía que quería un cierre de la obra completamente diferente. Ahora mis textos eran mucho más politizados desde una perspectiva feminista, no solo una crítica marxista, y emergían con más fuerza desde una escritura autobiográfica.

Existe el cliché de que las mujeres que escriben teatro lo hacen exclusivamente a partir de autobiografías. Esta percepción no es casual, ya que nuestra historia ha sido, en gran medida, ignorada y silenciada, y está buscando ser contada. Katrin (2002) señala que las mujeres que escriben sobre sus propias vidas en el teatro “no lo hacen con la intención exhibicionista de desnudarse o sobreexponerse, sino que están impulsadas por un instinto de sobrevivencia, ya que hablar de una misma puede constituir un acto vital que impida ahogarse o explotar”.

Esto sucede de manera similar en los estudios culturales, sociales o de género, donde herramientas como la autoetnografía permiten producir conocimiento centrado en la propia experiencia y en el cuerpo. Métodos como este no son meramente una exposición de lo personal, sino un proceso activo de reflexión crítica sobre cómo las narrativas individuales a partir de la experiencia pueden revelar estructuras de dominación históricas. El acto de contar una historia singular trasciende lo individual para situarse en un marco social que desafía la objetividad y neutralidad tradicionales de la investigación. En el teatro ocurre lo mismo, se desafían las nociones tradicionales de la narrativa, visibilizando la vivencia singular y convirtiéndola en un testimonio que resignifica y politiza la subjetividad.

En el prólogo de *Mujeres en la dramaturgia*, parte de la antología *Teatro, mujer y país*, María del Carmen García Aguilar reflexiona sobre los tipos de escritura desarrollados por mujeres en las artes escénicas. Ella distingue tres categorías: la feminista, la femenina y la de mujeres. Comenta que la escritura feminista:

Surge desde una conciencia feminista, adoptando el feminismo como postura ideológica. Para quienes escriben desde este lugar, es imposible actuar, escribir o ser sin mantener una visión crítica de género. Este tipo de escritura reivindica a las mujeres y rechaza el sexismo y el androcentrismo. (Carmen García Aguilar 2000 en Katrin 2002, 7)

Estas categorías ayudan a diferenciar los enfoques en la escritura de las mujeres: por un lado, las que tienen una postura feminista consciente y, por otro, las que hablan de mujeres sin necesariamente estar marcadas por una agenda feminista explícita.

Sin embargo, el hecho de escribir sobre sí mismas o sobre otras mujeres ya es, en sí, un acto transformador. “Son las circunstancias sociopolíticas o las experiencias personales las que empujan a una mujer hacia el pensamiento feminista, como si se tratara de un acto de autodefensa e incluso de supervivencia” (Katrin 2002). Enunciarse a sí mismas ha sido uno de los primeros logros de la escritura de mujeres en escena. Sobre este proceso de enunciación, Fernández (2003) comenta:

El teatro feminista se ocupó desde sus inicios de reescribir las tramas para situar a las mujeres-sujeto como personajes, actantes, actrices y directoras. El diálogo se reescribió como proceso ginocéntrico, apartado de la mimesis de un mundo lleno de discriminaciones que no se deseaba imitar, sino transformar. Las mujeres ya no son ecos, sino voces personales con entidad propia.

La escritura de *Ulrike* fue, en efecto, autobiográfica. Gran parte de mi historia aparece en el personaje de Ulrike, y también en alusión a los hombres que me han impregnado. Uso la palabra “impregnar” de manera deliberada y consciente. Esta era una historia sobre los hombres que han constituido en igual medida afectiva y violentamente, que han sido mis héroes, hoy degradados, y cómo mis propios procesos de politización feminista han contribuido al cuestionamiento y las violencias de esos ídolos. Eso se podía evidenciar en fragmentos de la obra como estos:

Escena Buena vista social club: Los héroes de mi infancia eran como los viejos automóviles de la hermosa Habana, digna y devastada, que siguen rodando con la misma ingeniería inverosímil, truculenta y llena de talento. De las pizzas hechas con el látex de los condones, y el sabor incombustible de esos viejos trovadores, que les hacían mover el esqueleto, mírenlos como andan... Siempre en busca del tiempo perdido.

El nombre de *Ulrike* no era gratuito;³ hace alusión a Ulrike Meinhof, quien murió en condiciones aún no esclarecidas en prisión, después de haber sido torturada. Ulrike, quien, desde nuestra lectura, fue una mujer de vida aparentemente resuelta, de clase

³ *Ulrike* tampoco es un nombre inusual en el teatro, Darío Fo, junto a Franca Rame, habían escrito y montado el monólogo *Yo, Ulrike, grito*, sobre el proceso de encarcelamiento, tortura y posterior muerte de Ulrike Meinhof.

media, ilustrada, quien renunció a todo ello, traicionó a su clase y tomó las armas en busca de justicia. En esta alusión encontré resonancia y un punto clave para cuestionar algunas hipótesis sobre la militancia.

En esta obra, no hacemos una alusión directa al personaje histórico; es más bien una inspiración. Esta Ulrike trata de encarnar y recordar una historia de militancia que la atraviesa, donde lo familiar, lo político y lo íntimo se confunden. A lo largo de este recorrido, Ulrike examina las figuras masculinas que han marcado su vida: personajes singulares como el hijo, el padre y el niño, y figuras universales como Lenin, Yuri Gagarin, Carl Sagan y Silvio Rodríguez.

En algún punto me cuestioné el por qué estaba, una vez más, hablando sobre hombres, pero mi constitución, mi micropolítica afectiva, se entrelazaba constantemente con la macropolítica: confundidas, mezcladas, envueltas en sí mismas. Si durante más de dos mil años los hombres han escrito sobre mujeres y nuestra historia, ¿por qué no podría escribir sobre los grandes hombres de mi historia y de la historia?⁴

La primera vez que escribí la obra, partí de una motivación mucho más nostálgica, un desencadenamiento afectivo y una sensación de decepción hacia una época. En esta nueva escritura de la obra, nos enfocamos más en el personaje de Ulrike y su recorrido, en cómo conectaba con esas masculinidades. Se trataba mucho menos de la militancia y la nostalgia de un tiempo, sino de los estragos que esos vínculos dejan en el cuerpo de esa mujer. Era una aproximación más singular, más micropolítica, buscando hablar desde lo particular en lugar de lo general.

El feminismo ya había potenciado y transformado y eso permitió un espacio más abierto para recibir que esta subjetividad se exprese en escena. En este recorrido, se articuló una voz femenina mucho más fuerte, una voz que, de hecho, en la primera escritura casi no existía. Sobre esta forma de escritura se escribió en una crítica de la obra:

No hay guiones escritos por dramaturgos muertos para que el actor solo los asuma. Acá, de lo personal, salen las historias impredecibles con la pluma autobiográfica, característica de Muégano, para volverlas parte de la política. Fuimos testigos de una obra donde el compromiso de la actriz estuvo al tope de una escalera muy alta. Es interesante ver la naturalización del cuerpo, expresada en habitar el espacio con pocos objetos en armonía para luego proponer la locura. Con el torso desnudo una parte de la obra, como potente enunciado feminista, más de uno se sintió incómodo. (El Universo 2019)

⁴ En la historia del teatro, Ibsen ha sido reconocido como uno de los más grandes dramaturgos, ejemplar por su capacidad de trazar el personaje de Nora en *Casa de muñecas* (1879) con una asombrosa empatía y sensibilidad hacia lo femenino. Este ejercicio continúa hasta el día de hoy con dramaturgos que al ser capaces de capturar la sensibilidad y la potencia de personajes femeninos son elogiados y aclamados, algo que no parece funcionar de la misma manera en las representaciones masculinas creadas por mujeres.



Figura 1. Escena de Ulrike “Hacerse cargo de una misma” (2019)
Fuente: Estefanía Rodríguez / Muégano Teatro.

En *Ulrike* se explora la relación entre lo personal y político desde el desafío de las concepciones tradicionales del sujeto histórico. Este cuestionamiento se materializa a través de la potencia que se explora en la obra a través del cuerpo, creando un espacio ambiguo entre la representación y la presencia actoral. El poder transformador ya no reside, entonces, únicamente en las ideas, sino en los cuerpos que las experimentan. Este es el giro esencial de esta nueva dramaturgia, resignificada en la segunda versión de *Ulrike*.

El concepto de sujeto histórico ha estado dominado por figuras masculinas que encarnan grandes narrativas y eventos macropolíticos. En esta *Ulrike* se buscaba desestabilizar esa noción, al presentar un personaje femenino que, aunque atravesada por estos sujetos históricos tradicionales del marxismo, emerge ella misma como un nuevo tipo de sujeto histórico por derecho propio. Por otra parte, integra la experiencia singular y personal del personaje como parte integral de la narrativa y desafía la hegemonía de las grandes narrativas masculinas, dando voz y protagonismo a las experiencias femeninas.

No se trata de reemplazar una narrativa dominante por otra, sino de multiplicar las voces y experiencias consideradas históricamente significativas. Es un intento por romper con la hegemonía de las grandes narrativas de los hombres y dar lugar a las mujeres como protagonistas de su propia historia.

Una de las primeras escenas que escribí al retomar esta segunda versión fue “Ellas”, un texto en el que comencé a descubrir mi tono, mi voz, y la dirección que

marcaría mi escritura de ahí en adelante. En este texto, bastante autobiográfico, trabajé en función de abrir sus posibilidades de conectar con una comunidad y de integrar vivencias que, aunque personales, evocan una multiplicidad de historias compartidas.



Figura 2. Escena de Ulrike “Ellas” 2019
Fuente: Estefanía Rodríguez / Muégano Teatro.

Escena Ellas: Ella está en una clínica dando a luz a los abortos que tuvo.
Ella se desdobra para no sentir su propia muerte a punta de penetraciones periódica y sistemáticamente.
Ella sueña con una niña insomne a la que le arrancan la cabeza y los brazos desde un rascacielos.
Ella se balancea en un columpio creyendo que su dulzura la va a salvar de algo; ignora que es su dulzura lo que les ofende y produce el placer de destruirla.
Ella no duerme desde los 7 años, cuando aprendió a defenderse de los depredadores familiares, que rondan sus sueños, cerrando muy bien el hocico.
Ella tiene fiebre y nadie sabe por qué tiene fiebre.
Ella no tiene memoria, pero le piden recordar.

En ese proceso, surgió algo esencial para mí, que era la violencia que articula mi escritura. En ese entonces intentaba, de alguna manera, amortiguar esa violencia o, quizá inconscientemente, no permitía que esa voz creciera. Sin embargo, esas imágenes ya formaban parte de mi imaginario y, con el tiempo, empezaron a definir la especificidad de mi escritura. Esta forma de escribir se consolidó con mayor claridad cuando abordé la escritura de *Hombres Fuertes* donde la violencia se desplegó con una intensidad desbordada. En cambio, en *Ulrike*, esta violencia apareció de manera breve y fragmentada, concentrándose en algunas escenas, como en la escena *Ellas*.

La repetición de la palabra *Ella* en la escena creaba un efecto de letanía, reforzando la idea de que se trata de una experiencia compartida, pero a la vez singular.

Mi escritura tomaba un marco específico que podría potenciar después: el de producir una voz directa, sin concesiones, que no le huye a la confrontación de la violencia y las heridas.

4. Cuántas somos

Desde la primera vez que escribí *Ulrike* no dimensionaba que lo que hacía era dramaturgia, ni que ese ejercicio tuviera algún valor para mí. Yo era una actriz con la necesidad de escribir, y me costaría muchísimo tiempo entender la dramaturgia como algo propio, que mi deseo era mayor que el miedo. Esos escritos en mis cuadernos eran inherentes a mí, y no podía simplemente olvidarlos; ameritaban compromiso. Era aceptar que esa facilidad para “escribir escenas en un santiamén” podía convertirse en una parte importante de mi profesión y que no necesitaba autorización de nadie para hacerlo.

Encontrar mi propia voz no fue lo más difícil; lo complicado fue admitirla, reconocer que esas escrituras, esas puestas en escena y las imágenes que yo creaba eran válidas y que esa voz tenía derecho a existir y a posicionarse. También, en ese entonces, implicaba admitir que tenía miedo y que prefería esconderme en la colectividad antes que enfrentarme a la exposición en soledad. Es que “hemos sido socializadas para respetar el miedo más que nuestras propias necesidades de un lenguaje y de definiciones” (Lorde 2016, 8).

La mayoría de las mujeres que escriben teatro están vinculadas a otra actividad escénica, y son muy pocas las que se dedican exclusivamente a la dramaturgia. Somos dramaturgas-actrices, dramaturgas-productoras, mujeres que han encontrado una necesidad de escribir. Mujeres que fueron descubriendo que existía una necesidad propia que las llevaba hacia la dramaturgia y la dirección. Esto es una constante: las mujeres que escribimos teatro no siempre fuimos convocadas por la escritura como tal, sino que la asumimos como una actividad paralela a la que creemos es nuestra verdadera vocación. A la mayoría de las mujeres de las artes escénicas se las relaciona principalmente con la actuación.

Cuando finalmente comprendí que la escritura podía ser algo propio, enfrenté el desafío de superar la vergüenza, de resistir la tentación de dejar esas escenas guardadas en un cajón porque pensaba que no eran lo suficientemente relevantes o “buenas”. Este temor hacia la escritura quizás no sea solo un miedo a la voz propia, sino una consecuencia de una historia marcada por el silencio y la ausencia de referentes.

Seguramente esas voces existieron, pero nunca han sido nombradas, nunca han sido publicadas, quizás firmaron con nombres de hombres o fueron simplemente anónimas, y no han tenido un lugar en la historia del teatro.

Cuando buscas “dramaturgas ecuatorianas” en Google, solo aparecen tres nombres: Gabriela Ponce, Carmen Heymann y Martha Ormaza. ¿Dónde están las mujeres que escriben teatro en Ecuador? ¿Existen registros de sus trabajos? ¿A quiénes hace referencia la historia del teatro ecuatoriano?

En el ensayo “Las escritoras mexicanas de hoy: invisibles a plena luz”, (A. Pacheco 2018) se menciona que en una encuesta aplicada a estudiantes universitarios, la mayoría sólo reconocía a Rosario Castellanos y Elena Poniatowska y apunta “¿Cómo habría de ser de otro modo si, en la misma encuesta, el 41,9% de los profesores universitarios entrevistados confesó no incluir a escritoras mexicanas en sus temarios?” Este fenómeno se repite en Ecuador con la dramaturgia. En el plan de estudios de Historia del Teatro Ecuatoriano de la Universidad de las Artes, consta únicamente la presencia de una mujer, Gabriela Ponce, ninguna otra dramaturga y ninguna propuesta de teatro sexodisidente.

En una conversación con Bertha Díaz, ex directora de la carrera de artes escénicas de la Universidad de las Artes, académica e investigadora señala: “La escritura ha estado súper asociada a la masculinidad. Porque el tiempo doméstico no deja escribir. Seguramente tampoco hay mucho material en términos concretos” (Díaz 2024).

Durante nuestra conversación, Bertha y yo notamos la ausencia de publicaciones de mujeres, la desconfianza que enfrentan los textos de las estudiantes mujeres cuando otros estudiantes consideran ponerlos en escena y la cantidad de nuestras compañeras, amigas y colegas que tienen múltiples escritos de dramaturgia, teoría, escrituras del cuerpo que no llegan a publicarse. También existen materiales históricos de actrices y de escritoras que, en muchos casos, se ignoran dentro de las academias.

Históricamente, el tiempo y el espacio domésticos, junto con sus tecnologías asociadas, como la máquina de coser hasta los dispositivos de escritura modernos han influenciado la vida cotidiana de las mujeres (Zafra 2013). Estos elementos han marcado y acentuando los lugares de producción doméstica, confinando a menudo la creatividad femenina a los márgenes de lo cotidiano, incluso cuando la acción de teclear era considerada una tarea esencialmente femenina, estaba diseñada principalmente para copiar, reescribir, anotar, y no para la creación artística o intelectual. Es así como las

posibilidades de tener un espacio para la creación han surgido en los intersticios de lo doméstico.

Es necesario hablar entonces de las posibilidades de representación y visibilidad. Si bien en esta tesis exploro un cambio estructural que no solo se limita a lo cuantitativo, visibilizar estas ausencias resulta relevante. La falta de mujeres y de voces sexo-disidentes en la dramaturgia ecuatoriana evidencia un sistema que ha restringido su participación y reconocimiento en la academia y en la historia del teatro. La ausencia de nombres femeninos y disidentes –trans, no binarios, de personas intersex, etc.– no solo limita las narrativas y perspectivas en la escena, sino que refuerza estructuras simbólicas de exclusión que requieren una transformación radical en sus cimientos.

5. Caracterización de una nueva dramaturgia

La escritura es, en mí, el paso,
 entrada, salida, estancia, del otro que soy y no
 soy,
 que no sé ser, pero que siento pasar,
 que me hace vivir -que me destroza, me
 inquieta, me altera.
 (Cixous 1995)

Me gusta pensar que la dramaturgia puede dejar de ser lo que ha sido, habitarla de una forma radicalmente opuesta a la escritura tradicional del texto dramático y pensarla desde las escrituras del cuerpo, el espacio, la danza y el movimiento. Sin embargo, admiro profundamente la creación de personajes, la estructura dramática, y esas formas que parecen definir lo que es una “buena obra”. Pero también sé que no me aferro a ellas; hay potencias más allá de la estructura, que empujan a la escritura y a diversas escrituras, sin importar las definiciones canónicas de lo que se considera una buena obra. La urgencia de escribir es primordial. Esto significa un desplazamiento de la dramaturgia, que implica, en primer lugar, cuestionar su autoridad sobre la puesta en escena y sobre el valor que le damos a la misma, y quien se lo da.

Como señalé anteriormente, desde principios del siglo XX el teatro se ha desligado de la literatura dramática y ha comenzado a definirse como un arte autónomo. Esto ha dado paso a nuevos conceptos, como partituras, composiciones y narraciones, y ha planteado la dramaturgia como un elemento que dialoga con otros aspectos de la puesta en escena, pero, sobre todo, con el cuerpo.

La dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. Una estrategia que asume el humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Esos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación es el cuerpo. Sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia. Sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama. (Sánchez 1994, 67)

En esta visión, Sánchez disuelve la dramaturgia tradicional, resignificando el lugar y la importancia del cuerpo en escena. Esto ha transformado significativamente la escena del teatro contemporáneo, posibilitando la creación de espectáculos que construyen sentidos desde un punto de vista que trasciende lo literario, explorando en otras narrativas basadas en el movimiento, la gestualidad y la presencia física, así como la integración de otras disciplinas en el campo escénico, como las artes visuales, el performance, etc. De este modo, se han expandido las posibilidades expresivas, permitiendo la construcción de significados de maneras más diversas y multisensoriales.

Sin embargo, si la dramaturgia continúa pensándose únicamente como una práctica del pensamiento desligada de la puesta del cuerpo y adelantándose al acontecimiento escénico, terminará cayendo en una forma de control encubierto, volviendo, sin decirlo, a las nociones de autoría, director y control en general.

En este sentido, friccionar con la dramaturgia tiene dos vías. Por un lado, está la transformación de las estructuras convencionales y formales de la escritura literaria (esto ya está en cuestionamiento desde hace algún tiempo), abriendo paso a nuevas formas y permitiendo experimentar con formatos no lineales, fragmentarios o híbridos, que no obedecen a las nociones clásicas de poética, conflicto, personaje, etc. Y, por otro lado, está la relación con la puesta en escena, en donde el texto se convierte en un material maleable que dialoga con otros elementos escénicos, como la corporalidad, el espacio, la luz y el sonido, ajustándose a las necesidades del proceso creativo colectivo, es decir, se va construyendo en el hacer.

Algunas de las teorías del teatro contemporáneo proponen incluso una disolución del texto, pensando en una escritura escénica que prescindiera del texto dramático o lo ausente por completo (Cassella 2015) donde ya no hay un radical interés por las ideas, ni por su comunicación, sino por la producción de gestos, perceptos y afectos. En este enfoque, el sentir y la presencia son lo primordial, así como la posibilidad de que la escena cree vacíos que inviten al espectador a integrarse en el discurso escénico y aportar su propia intervención.

El hecho de que la palabra en el teatro haya dejado de operar como dictaminador de la escena es una oportunidad para la textualidad del teatro mismo; el descentramiento del texto literario es una oportunidad para la lengua (Chevallier y Mével 2010). Se valora la presencia de los cuerpos y la materialidad del texto por encima de la representación tradicional de narrativas.

En mi práctica, en la segunda versión de *Ulrike*, aunque partimos de una estructura clásica, su constitución varió en la puesta en escena. Muchos de los textos creados no encajaban en esa estructura, y en lugar de descartarlos, resignificamos la escritura en la puesta en escena, para que estos textos se integren. No descartamos textos porque no cupieran en la estructura clásica, en cambio, moldeamos la estructura para adaptarla a los textos creados, estos contenían una potencia que era más necesaria que la estructura y nutrían la puesta en escena, este proceder es algo constante en nuestro trabajo grupal.

Esta flexibilidad en nuestro proceso creativo refleja una respuesta a la crisis de la representación en el teatro contemporáneo. *Ulrike* busca situarse en un espacio liminal de representación. En el teatro contemporáneo, se ha transitado de personajes dramáticamente estructurados, con voces definidas, composiciones corporales específicas y vestuarios distintivos, hacia figuras menos precisas y más cercanas a la presencia de las actrices. Este enfoque despoja a los personajes de máscaras, de composiciones corporales fijas, y la distancia entre personaje y actriz se ha acortado, es mucho más complejo determinar si quien me habla en escena es la actriz o es un personaje.

Lo maleable de la dramaturgia reside en su capacidad de juego dentro de la creación escénica, sin la clausura de sus diversas potencias, tanto en su estructura más clásica como en alternativas contemporáneas. No se trata de prescindir del texto en favor de un trabajo puramente corporal ni de relegar el cuerpo para centrarse en una dramaturgia estática y enfocada en la palabra.

La potencia de desanclar al texto de la literatura radica en ampliar la noción de dramaturgia hacia un proceso de creación y construcción que abarque imágenes, gestos, palabras, cuerpos y también la potencia de la literatura. Esta multiplicación de posibilidades es lo que da lugar a una escritura viva.

La escritura tiene una potencia única, una posibilidad de nombrar aquello que no se nombra, de dar cuenta de un contexto, un tiempo, especialmente cuando proviene de sujetos que históricamente han ocupado un lugar secundario en la escritura, lo cual subraya la importancia de darle valor.

En la conversación que sostengo con Bertha Díaz sobre la escritura y su relevancia. Le comparto mi fascinación por las estructuras clásicas, y también que me atrae desplazar al texto de su lugar de autoridad y jugar con otras escrituras. Bertha me señala: “El problema no es el texto, sino lo que hacemos con él”. Conversamos sobre dramaturgas y coincidimos en que, para muchas de ellas, no se trata solo de escribir para el teatro, sino de reconocerse también como escritoras más allá del teatro.

La escritura es una instancia en sí misma; no es necesario que luego obedezca a la escena. Hay una urgencia en la escritura, en esa materialidad física que no escribe para la escena, sino para la escritura en sí misma, aunque diga lo contrario. Ese deseo está ahí, sin que se sepa si se llevará o no a escena, pero la existencia del texto es lo central. Esto plantea preguntas sobre qué hacemos con los textos, con los directores, con los actores. Es un tema sobre nuestras relaciones, que son bastante complejas. [...] La relación no es necesariamente llevarlos a escena, sino cómo el texto me exige relacionarme con él de forma distinta. (Díaz 2024)

Esta urgencia de la que ella me habla es precisamente la que conecto al pensar en la autobiografía como lugar legítimo de la escritura para la escena. Es la urgencia que impulsa a dar voz a lo propio, al testimonio, que, en la puesta en escena, adquiere su valor, más allá de las formalidades que impliquen la puesta en escena, más allá de las estructuras. Se trata de enunciar esas experiencias, ese conocimiento ya sea desde las ideas, o desde el cuerpo.

La autobiografía no se limita a ser una reproducción verificable de la vida de una persona ni es solo un acto de escritura que configura una identidad; su esencia radica en un gesto ético y fundacional de compromiso con el otro. Mirarse a una misma implica también mirar a las demás y dar cabida a ser representadas, a poder vernos en otras.

La otredad también se dimensiona en la autobiografía, donde el narrador asume una responsabilidad frente al otro. El “yo” que habla en primera persona no es una entidad fija o meramente introspectiva, sino una construcción narrativa que permite explorar esa identidad en constante relación con las otras y con su contexto histórico y social.

Este enfoque abre espacios de producción de conocimiento artístico y posibilita una resignificación de las historias individuales, las cuales dejan de ser experiencias privadas para adquirir relevancia colectiva. En el caso de *Ulrike*, esta resignificación alcanza incluso a la historia “autorizada” y macropolítica, ofreciendo una lectura que cuestiona y reinterpreta las narrativas políticas en apariencia intocables. Al integrar lo personal con lo político, se genera una autobiografía que no solo revisa una vida, sino que

también transforma la percepción de los relatos históricos en un acto de resistencia y de creación de nuevos sentidos.

En este sentido, la defensa de la escritura para la escena, aun cuando no termine siendo una puesta en escena, o cuando solo sea un catalizador para la puesta en escena, es un potenciador de la experiencia artística. Bertha me habla de una experiencia con una de sus alumnas y su proceso de escritura:

Le sugerí que revisara y desmontara el proceso que la llevó a ese texto inicial. Pero ella insistía en que lo importante era la puesta en escena. Le dije: “Escribiste toda esa obra, ¿qué procedimientos usaste para esa escritura?”. Me decía: “Es que es como un texto inacabado”, como poniéndolo por debajo. Y yo me pregunto: ¿cómo llegamos a este punto en el que, por evitar una visión textocéntrica, ahora hasta parece vergonzoso decir que se escribe texto? Pina Bausch decía que ella trabajaba escribiendo mucho texto. Decía que luego ese texto se convierte en una expresión agónica en el cuerpo. (Díaz 2024)

La escritura escénica ha sido un territorio disputado para ser ocupado por mujeres y sexo disidencias en las artes escénicas, han sido luchas históricas de la cual está también constituida mi genealogía como autora. Se trata de seguir anunciándose dramaturgas, escritoras, autoras y defender esos espacios en las artes escénicas y que ante la urgencia de la escritura no podemos seguir poniéndonos por debajo de ella. La escritura abre espacios para resignificar las lecturas del mundo y expande las fronteras de lo representable.

De este modo la escritura escénica no sólo configura una posible puesta en escena, en la cual el texto puede usarse de manera fidedigna o no, sino que también genera una dimensión propia de conocimiento y otras formas de creación. Este conocimiento tiene el poder de modificar y ampliar nuestra comprensión del mundo, especialmente cuando proviene de personas históricamente desplazadas del uso de la palabra, como las mujeres y las disidencias sexo-genéricas.

En este contexto, la escritura no puede ser completamente desplazada, ya que es un espacio que continúa en disputa. Lo esencial es su resignificación, que cada vez más deje de ser un lugar de control y de poder absoluto sobre la escena otorgado exclusivamente a hombres, permitiendo que el texto se convierta en un elemento maleable que dialogue y fluya junto a los cuerpos, las voces y las imágenes en escena.

Capítulo tercero

Pequeña sociedad imposible: De *Hombres Fuertes* a *Lxs Cuervxs no se peinan*

1. De lo personal a lo colectivo

Desde el inicio de esta tesis, cada capítulo ha explorado un aspecto de mi trabajo escénico y su relación con las experiencias individuales, colectivas y políticas que lo atraviesan. *Ulrike* marcó mi primera apertura hacia la construcción de una teatralidad propia, atravesada por el feminismo tanto en su práctica como en su puesta en escena. En los años posteriores a *Ulrike* se fue transformando mi perspectiva del trabajo escénico, por un lado, las preguntas que el feminismo y las nuevas teorías teatrales abrieron en mi práctica y, por otro lado, la irrupción de la pandemia en 2020. La crisis de perder nuestro espacio se volvió tangible. Como grupo, comenzamos a cuestionar no solo nuestros roles artísticos, sino también nuestros roles como gestores. La pandemia nos obligó a interrumpir procesos creativos, como el montaje de nuestra obra *Lxs cuervxs no se peinan*, y a reflexionar sobre el agotamiento acumulado. La distancia física nos permitió poner en crisis la autoexplotación que habíamos normalizado, nuestra relación como grupo, y nos llevó a revalorizar nuestros propios deseos y necesidades. En ese mismo año, en el encierro, escribo en el 25 de mayo de 2020, en uno de mis diarios:

En 2018, el espacio⁵ atravesaba uno de los momentos más complicados, acabábamos de inaugurar nuestro nuevo espacio, debíamos de conseguir donantes para su equipamiento, para gastos de operación, sacar permisos, boletería, capacitar a pasantes que nos acompañarían en la gestión y además estrenamos una nueva obra, sin mencionar los trabajos que cada una de nosotras debía de realizar para subsistir. En estas condiciones, rápidamente sentimos agotamiento, no solo físico e intelectual, sino también anímico, quizás sentíamos que debíamos de responder a un deber ser por la obligación de tener un espacio, una necesidad de visibilidad y de posicionamiento que estaba movilizaba sobre todo por una exigencia social más que por nuestro propio deseo. Grupalmente siempre hemos valorado la reflexión política y menos el valor del posicionamiento, pero pese a eso, la magnitud y responsabilidad de tener un espacio se impuso, llevándonos a condiciones más precarias de trabajo, hiper explotación y agotamiento.

Desde aquel entonces, hemos repetido en el grupo “estamos haciendo demasiado” y pese a que la pregunta se instala y nos ha llevado a frenar procesos, el ritmo y exceso de trabajo se nos impone nuevamente y derivamos en la misma crisis y repetimos la frase de “estamos haciendo demasiado”, “no podemos más”.

⁵ Me refiero a la sala de Teatro que gestionamos con mi grupo llamada Espacio Muégano Teatro.

Estas crisis e interpelaciones fueron puestas en colectivo, lo discutimos, lo pensamos, nos empujó a transformar nuestra forma de hacer gestión y la forma en que trabajamos en los procesos creativos. Comenzamos a valorar mucho más nuestro tiempo personal y afectivo. Quizás fue el momento en que, como grupo, entendimos mejor el cuidado en una colectividad, y como individuos, el autocuidado. Lo personal, lo afectivo, dejó de ser relegado, dejó de ser entendido como algo menos relevante dentro de las obras o al espacio teatral.

En medio de estas crisis, mientras nos manteníamos físicamente distantes y nos reuníamos únicamente de manera virtual, decidimos crear Limbo Radioteatro, una reimaginación de cómo seguir siendo un grupo aún en la distancia. Esta propuesta consistió en transformar nuestras obras teatrales en radioteatro, forjamos una relación de creación más compartida y empezamos a experimentar otras formas de relacionamiento en el grupo, además en medio de este proceso, se despertó un interés en cada una de nosotras por trabajar desde lo singular.

En este capítulo, reflexiono sobre esa transformación de mi práctica artística: la distancias y proximidades que empezamos a producir en el grupo, la creación en soledad y la reconfiguración de una nueva forma de colectividad creativa. Para ello, abordaré dos obras, *Hombres Fuertes* y *Lxs cuervxs no se peinan*.

2. La potencia de la rabia: el preámbulo de una obra⁶

El 25 de noviembre de 2020, con mi grupo de teatro, lanzábamos *Antígonas*, un nuevo capítulo de nuestro podcast Limbo Radioteatro, en conmemoración del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. La noche de aquel lanzamiento recibí la noticia de que mi prima, Cristina Liliana Balcázar Ortiz, desapareció en Santo Domingo, donde vivía con su madre y hermana. Con ocho meses de embarazo, salió a un control médico y nunca regresó. Esa misma noche, su madre y su hermana alertaron a la familia sobre su ausencia y pronto hicieron pública la situación, iniciando su búsqueda.

⁶ Este apartado se construye desde una experiencia personal que, aunque aparentemente ajena al tema de investigación de esta tesis, se convierte en un eje significativo dentro de esta auto etnografía. El conocimiento se construye a partir de esta experiencia y afectos, como la rabia o el dolor, han permitido una reconfiguración de los espacios políticos y relacionales donde operan (Ahmed 2004).

Semanas de búsqueda, silencio, desasosiego y algo de esperanza concluyeron cuando encontraron su cuerpo en las afueras de Santo Domingo. En medio del dolor y desasosiego que sentíamos, su madre y todas las primas de la familia abrimos paso a un nuevo camino de lucha permanente por su feminicidio. En aquellos días, familiares y amigas nos unimos para difundir el comunicado que compartiré a continuación. Hoy lo incluyo en este espacio de escritura académica como un acto de resistencia y memoria, para seguir pronunciando el nombre de Cristina Liliana Balcázar Ortiz, quien hasta 2024, sigue siendo víctima de la impunidad. La violencia patriarcal se inscribe sobre los cuerpos de las mujeres y esta violencia es un fenómeno simbólico (Segato 2006) que debe ser visibilizado para resistir a la impunidad. El comunicado, era el siguiente:

Cristina tenía 37 años, y pensaba que era imposible poder quedar embarazada, le habían diagnosticado infertilidad genética. Cuando la asesinaron, llevaba en su vientre a un bebé de siete meses y medio. Fueron asesinadas Cristina y su pequeño, al que esperaba dentro de poco. Alguien le arrebató esa posibilidad cuando le quitó la vida, justo cuando su deseo de ser madre se cumplía. Asesinaron a Cristina y a su bebé, víctima de la crueldad de la violencia antes de nacer. Cristina desapareció el día 25 de noviembre, mientras el gobierno llamaba a un montón de paneles contra la violencia de género. Su familia reportó su desaparición enseguida. Cuando su cuerpo fue localizado, llevaba casi dos semanas muerta. La investigación forense estima que ella estuvo retenida con vida durante por lo menos dos días antes de ser asesinada.

Mientras el indolente gobierno de Lenin Moreno se veía obligado a dar una disculpa pública desde el Estado a Petita Albarracín, madre de Paola Guzmán Albarracín, tras 18 años de lucha en su memoria tras su violación y muerte, la familia de Cristina vivía esta pesadilla. Mientras el gobierno ofrecía una disculpa que no le devolverá la vida a Paola, era asesinada una mujer en Portoviejo. Igual que otra lo fue en Vinces, Igual que las mujeres que han sido asesinadas a lo largo y ancho del país este año, todos los años.

Las familias, las mujeres, se van uniendo en su dolor mientras los feminicidios van cubriendo de ausencias a hijas, hijos, padres y madres que quedan despedazados no solo por su pérdida, sino por la injusticia, la ineptitud escandalosa del Estado, la policía, y por una sociedad que no logra ver las dimensiones de la violencia machista que vivimos.

En memoria de Cristina, del bebé que venía a este mundo y que fue asesinado dentro de su cuerpo: JUSTICIA, por lo menos, JUSTICIA en su memoria.

A Cristina la torturaron antes de morir. La descripción detallada de la violencia a la que fue sometida nuestra familia es extremadamente gráfica, y esa brutalidad no dejará de acecharme los próximos años. Meses después, el caso de Cristina no avanza. La conmoción inicial se disipa. Sin embargo, quienes permanecen firmes en la lucha son su hermana Alexandra y su madre, María Herlinda Ortiz, ahora conocida como una de las “Madres Coraje” (Estrella 2022).

En el caso de Cristina, o Lily, como le decía su familia inmediata, el principal sospechoso es Cristian, quien presuntamente sería el padre del bebé que esperaba. Hoy esta persona está desaparecida. Aunque podría ser acusado de asesinato, la relación entre

ellos no se califica legalmente como una relación sentimental, y por tanto no puede tipificarse como feminicidio según las normativas vigentes. Sin embargo, nuestra familia insiste en llamarlo así. Esta decisión no es arbitraria, sino política.

El feminicidio no surge de manera aislada, sino que es la culminación de un entramado de violencias cotidianas contra las mujeres (Segato 2006). Es la expresión más extrema de una estructura de violencia sistemática.

Para mostrar la especificidad de los asesinatos de mujeres, retirándolos de la clasificación general de ‘homicidios’. Era necesario introducir en el sentido común la idea de que hay crímenes cuyo sentido pleno sólo se vislumbra cuando se piensa en el contexto del poder patriarcal. (Belausteguigoitia y Melgar-Palacios 2008)

Solo así podemos ver su sentido profundo, es que son crímenes que reafirman la dominación de género. Estos crímenes contra las mujeres están siempre vinculados al poder. Los cuerpos de las mujeres, sus vidas y las múltiples formas de apropiación que sufren, sustentan un sistema económico, social y político. El caso de Cristina implicó secuestro, tortura, asesinato y desaparición. En un primer momento, se describió el caso de Cristina como un “crimen pasional”, lo que revela otra estrategia de impunidad ya que cuando estos crímenes son empujados al ámbito de lo privado, la sociedad tiende a desentenderse, reforzando la creencia de que son asuntos íntimos en los que no se debe intervenir.

El Estado, secundado por los grupos hegemónicos, refuerza el dominio patriarcal, y sujeta tanto a las familiares de las víctimas como a todas las mujeres a una inseguridad permanente, a través de un período continuo e ilimitado de impunidad y complicidades al no sancionar a los culpables ni otorgar justicia a las víctimas. (Monárrez Fragoso 2019)

En este sentido, es crucial entender que existen estructuras materiales, sociales y políticas, respaldadas por instituciones, que permiten y toleran la impunidad de los feminicidios. Al llamar feminicidio a lo que le ocurrió a Cristina, estamos poniendo en evidencia estas estructuras y su responsabilidad en la perpetuación de la violencia de género. Su asesinato, la violencia y la impunidad que lo rodean no pueden entenderse como un evento aislado, sino como parte de una estructura de violencia patriarcal que afecta a todas las mujeres. Nombrarlo feminicidio desafía las categorías convencionales del sistema legal y social, que buscan encasillarlo como un simple crimen común y que nos demuestra que los márgenes de lo legal no siempre están relacionados con la justicia.

Dentro de este margen, surge la obra *Hombres Fuertes*, impulsada por una necesidad de hablar del feminicidio de Cristina por canalizar la rabia que me producía la

impunidad del caso y por pensar y re-imaginar nuevas formas de justicia, ya que las leyes no la garantizan.

3. La justicia es mi rabia: Hombres Fuertes y el feminismo en el discurso escénico

Es junio de 2021, han pasado ya unos meses desde la desaparición de Cristina, no hemos dejado de acompañar a su madre y hacerle seguimiento al caso. En medio de esto, en ese entonces, me encontraba dedicada a leer obras exclusivamente de mujeres, cuando di con el texto “Pongo mi espíritu” que se encuentra en *La Casa de la Fuerza (Liddell 2019)*, su potencia me conmueve y me trastoca y se activan todas mis pulsiones creativas, entonces decido realizar una escritura intertextual de ese texto y su puesta en escena.

Este acto de escritura hipertextual se da entre las imágenes que propone Liddell y mi realidad más inmediata, la de mi cuerpo, mi experiencia y mi propia rabia. El texto se volvía un material vivo, balbuceante, abrumador, que conectaba con las imágenes más oscuras de mí misma, mis relaciones con hombres y la violencia que me seguía envolviendo en torno al caso de Cristina. Lo que estaba escribiendo no era solo una obra, era una forma de canalizar la rabia instalada en mi cuerpo, transformándolos en palabras e imágenes.

Hasta ese entonces, yo no había escrito una obra desde una pulsión tan inmediata y visceral, las motivaciones de su puesta en escena surgían de esa misma necesidad y de construir un universo sensible y simple que permita la potenciación del hecho escénico. No hubo dudas ni vacilaciones sobre mis capacidades o limitaciones para la creación, incluso si las hubiese tenido, no correspondían en mi proceso creativo, porque lo importante era crear un lugar de fuga para esa rabia instalada y era menos determinante la experiencia estética de la obra que su potencia visceral, sin embargo, esta ya construía una estética en sí misma.

En esta performance, el temor a estar sola en la escritura, en la ideación, en la puesta en escena estaba ausente. Los miedos tangibles que habían acompañado mis creaciones anteriores se disiparon frente a la urgencia de desarrollar un ejercicio de reparación escénica. Es así, como no predominó un interés por adherirse a una estructura dramática formal, ni por seguir las convencionalidades de la puesta en escena o de la actuación.

Esta obra, sin premeditación, se alineó significativamente con un enfoque postdramático, en donde predominaban las imágenes, la presencia viva y latente del

cuerpo de la performer por encima de la representación tradicional de un texto dramático. (Lehmann 2015). El cuerpo no es el vehículo para representar a un personaje que esté contenido por una estructura, el personaje está casi ausente, no es claro si quien nos habla es la actriz o un personaje, predomina la violencia, la desnudez y el despojo, más allá de la acción dramática. “El teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información” (Lehmann 2015, 149).

Lo escénico no era solo una plataforma para representar, sino un espacio donde el cuerpo podía habitar, recordar y transformar lo no dicho y lo irresuelto. En esta dimensión y a través de esta obra, encontré una conexión más tangible con mis deseos y motivaciones tanto en la escritura como en la creación escénica. La experiencia de lanzarme a crear, confiando en las imágenes que construyó y en mi capacidad para sostenerlas en escena, me permitió generar un lenguaje propio en el ámbito teatral. En este proceso, también reconocí mi singularidad como creadora y la importancia de habitar un espacio intermedio: entre las estructuras tradicionales del teatro y la apertura a lo desconocido y ambiguo respecto a la representación, esto también me lo ha dado mi grupo, con quienes entendí con mucha claridad la ambigüedad, el limbo entre presencia - personaje. Aprendí a confiar en la potencia del presente escénico, en su capacidad de revelar significados y experiencias más allá de lo planificado o predecible.

En el performance *Hombres fuertes*,⁷ Hay una mujer llamada Jesusa García, quien sacrifica a los hombres fuertes con el fin de cumplir su venganza. Su acción comienza con ella siendo una mujer en un entorno cotidiano, convencional y arranca con la lectura de la historia de la mujer del Levita, un pasaje bíblico del libro de los Jueces, escena que en la obra se llama “El nacimiento de la justicia”. Este pasaje, uno de los más violentos de la Biblia hebrea, narra la brutal violación y mutilación de la mujer del Levita. Lo que es particularmente impactante es que dicha violencia no se percibe como una ofensa hacia ella, sino como una afrenta hacia el Levita. Cuando el Levita encuentra el cuerpo de su pareja, violada por los hombres que inicialmente querían violarlo a él, simplemente le dice: “Levántate y anda”; ella que yace casi muerta en el umbral de la puerta, no se

⁷ Las palabras y escenas descritas en esta sección pueden contener expresiones fuertes o imágenes de violencia que podrían herir sensibilidades. No obstante, es fundamental aclarar que este tipo de lenguaje y representación se enmarcan dentro del contexto específico de la puesta en escena teatral del performance *Hombres Fuertes*, en el no predomina una moral, ni es normativo. En el teatro, se exploran los límites de lo humano, lo ético y lo político a través de la creación artística, el uso de las palabras corresponde a la puesta en escena y al universo ficticio que se crea, sin la intención de causar daño a los lectores.

levanta, él la levanta y se la lleva para luego cortar el cuerpo de la mujer en pedazos que repartirá para demandar justicia para él.

Salmo responsorial de Hombres Fuertes: Al salmo respondemos todos: Levántate y anda.
 Levántate y anda,
 mientras se negocia con tu cuerpo y permaneces en silencio
 Levántate y anda,
 Aunque hayas vivido el año más mortal para ser mujer
 Levántate y anda,
 Aunque afuera cuelguen cuerpos y rueden cabezas como balón
 Levántate y anda,
 Aun cuando pares en un baño al hijo del mafioso del barrio
 Levántate y anda,
 Mientras caminas drogada en el colegio porque eres la mula de algún rufián
 Levántate y anda,
 Cuando no eres trending topic y solo crónica roja
 Levántate y anda,
 Porque tienes que alimentar a los hijos de tu padre, que también son tus hijos
 Levántate y anda,
 Porque de esta paliza saliste caminando
 Levántate y anda,
 porque que estés muerta no es prueba suficiente
 Levántate y anda,
 Porque tu cuerpo es el FMI,
 el Banco del Fomento,
 el lugar de transacciones relevantes
 Levántate y anda,
 Porque no hay cerro, ni selva ni desierto que te libre del daño que los otros preparan para ti.
 Levántate y anda,
 Entonces me levanto y ando.

Este acto de deshumanización, que reduce a la mujer a una mera posesión y a un objeto instrumental para el establecimiento de la justicia masculina, y en el que, según el performance, se basa la construcción de la justicia en nuestra sociedad es el eje crítico de este performance. En esta lógica se enraíza la ira y el deseo de venganza de Jesusa, quien decide apropiarse de esta violencia para subvertirla y reclamar una forma de justicia propia.

La imagen que se construye en el performance recrea la iconografía clásica del Jesús crucificado. La propuesta escénica se articula como un intento por desmontar la clásica fábula, para producir un collage de restos que activan nuevos relatos. Jesusa, desde su corporalidad de mujer pequeña, delgada e infantilizada, se presenta voluntariamente para ser violada por los hombres fuertes (Diéguez 2013). Su venganza radica en copular con ellos, cumplir sus fantasías más perversas y pedófilas para tener hijos con ellos, luego con sus propios hijos, y dar así inicio a una estirpe de “incapaces”; de esta manera no

volverán a existir hombres fuertes, desmontando desde sus raíces la perpetuación de un sistema que glorifica la violencia y el poder masculino.



Figura 3. Escena de Hombres Fuertes 2024 en UASB
Fuente y elaboración propia.

Este texto y puesta en escena representan una forma de expresar el sufrimiento que, por su magnitud, sólo puede ser articulado a través de la violencia. Una violencia poética, visceral, que deviene en la única vía posible para comunicar lo inarticulable, aquello que desborda los límites del cuerpo y que únicamente encuentra su salida a través de la escena.

Hombres Fuertes no solo se posiciona como mi trabajo más explícitamente feminista que abre algunas preguntas determinantes para mis procesos creativos, ¿cómo puede el teatro ser un espacio para dar cuenta de las violencias patriarcales y, al mismo tiempo, para imaginar distintas formas de justicia que no reproduzcan las mismas lógicas de dominación? También, esta obra permitió dar cuenta como esta genealogía feminista toma una presencia cada vez mayor en mis creaciones artísticas, y mis intereses en poner en entredicho los márgenes de lo que entendemos por justicia, abordando el feminicidio como detonante y cuestionando las nociones de la víctima, lo abyecto, y la moral.

Estas preguntas que han atravesado tanto mi experiencia personal como mi práctica artística se articulan para cuestionar, subvertir y repensar las estructuras del

poder, la representación y la justicia. *Hombres Fuertes* no solo aborda la violencia patriarcal como tema central, sino que se adentra en los márgenes de lo simbólicamente rechazado, así confronta lo que incomoda y desestabiliza.

La obra está cargada de una abyección que no solo emerge de la violencia explícita que denuncia, sino también de aquello que perturba la escritura misma. La escritura de este performance es en sí misma una escritura abyecta: “toda escritura abyecta, es intertextual: una trama de citas que intenta dar significado a aquello que parece carecer de él, que trata de hacer visible lo que ha sido excluido del orden simbólico” (Kristeva 2015, 11). En este sentido, la escritura de esta obra se construyó desde el texto pongo mi espíritu de Liddell, como desde mis propias construcciones simbólicas. La abyección, en este caso, no es un recurso, sino una estrategia estética y política.

El personaje de Jesusa y el performance en su totalidad pueden ser leídos como una concreción de un feminismo abyecto, anti redentor, abraza lo inasimilable. “Lo abyecto no es la ausencia de limpieza o de salud, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva 2015, 11). En *Hombres fuertes*, lo abyecto es tanto el rechazo como la confrontación directa con aquello que no se puede purificar ni neutralizar. Aquí la violencia, lo grotesco, lo inmoral y lo ambiguo, encuentra un espacio para manifestarse, y este lugar se presenta como una potencia feminista.

La obra no intenta suavizar ni embellecer las heridas que expone; al contrario, busca hacerlas visibles y hace palpable aquello que, por su naturaleza perturbadora, se mantiene al margen del discurso social. Es un gesto ambiguo, amoral y sospechoso. Es lo que desafía las categorías establecidas y lo que obliga a la espectadora a confrontar lo inarticulado, lo rechazado. En este contexto, la obra no solo hace evidente lo abyecto, sino que lo festeja como una fuerza disruptiva que permite desestabilizar las narrativas dominantes y abren paso a otras nociones narrativas, y a otras formas de pensar la justicia.

Tampoco habla de posibles escenarios reales, sino de deseos posibles, de la potencia de la fantasía y el deseo. Jesusa es una máquina deseante (Deleuze y Guattari 1977) donde el deseo no se reprime ni se moraliza, sino que actúa como una fuerza productiva en sí misma. Este performance se manifiesta a favor de las potencias deseantes como una forma de resistencia feminista en oposición a las producciones sensoriales hegemónicas, “el poder no se limita a reprimir, sino que se dedica a producir y moldear cuerpos y subjetividades (y también deseos); y así encarna en prácticas y discursos” (Silvestri 2014).

En este caso *Jesusa*, que encarna un estado liminal y espectral, es la concepción de ser “más deseante que deseable” (Despentes 2018); esto desafía las expectativas sociales sobre el comportamiento y sobre lo que se asume como deseos femeninos, ella revierte su lugar de objeto de deseo a un sujeto deseante exacerbado. No se integra en el sistema existente, sino que presenta su completa subversión y la transgresión del deseo de forma cruda. Este personaje encarna una figura que genera temor y sospecha en la sociedad, precisamente por esta condición.

Con el personaje de *Jesusa* buscaba que ella sea una defensa a las potencias deseantes perturbadoras, sospechosas, al encarnar este tipo de deseo sin restricciones, ella se convierte en un espejo que refleja los miedos y las ansiedades colectivas sobre el deseo femenino desenfrenado.

El cuerpo de *Jesusa* es presentado como un lugar de disputa, revela las tensiones de ser el lugar donde se juega el poder, pero también encarna una fuerza que se niega a ser reducida a una condición de víctima, y busca transformar su historia en una acción de justicia. Esta es una de las perspectivas que me interesaba llevar al terreno de la ficción, explorar cómo pensamos la justicia, la reparación y las formas en que nos ponemos frente a la violencia. De *Jesusa* me interesaba su capacidad para rechazar su destino de subordinación, reivindicando el poder de lo abyecto como un acto político. Esta perspectiva del feminismo era la que quería potenciar en la puesta en escena.

Jesusa no es un receptáculo pasivo de agresión, ella se convierte en el arma que destruye las bases simbólicas del dominio patriarcal y busca una reconfiguración del poder. De este modo, encarna la figura de la “mala víctima”, que es otra perspectiva feminista que me interesaba profundizar y visibilizar en esta puesta en escena.

La mala víctima (Silvestri 2016) no se limita a aceptar una narrativa convencional de la víctima, de la cual se espera sumisión, silencio y arrepentimiento. Por el contrario, se reconstruye a partir de su condición y se apropia de la violencia que le ha sido ejercida para transformarla en potencia. En la actualidad el ejemplo más visible de una mala víctima es Gisèle Pélicot, quien ha marcado una transformación de la perspectiva respecto a las víctimas con su frase “La vergüenza debe de cambiar de bando” (Pélicot 2024).

Escena Hombres fuertes: *Y de este modo hombres fuertes tan ansiosos de reglas y disciplina,
Gordos de mentiras y promesas incumplidas,
Apestados por la ambición,
Ventosas arrogantes.
Ustedes*

*Que cuando más culpables son más defienden su inocencia y le cantan a dios
 Ustedes
 Que cuanto más atormentan a aquellas que los aman, más defienden su inocencia y le
 cantan a dios
 Ustedes
 que cuanto más crueles y sucios son, más defienden su inocencia y le cantan a dios
 Ustedes
 que son capaces de prenderle fuego a una de sus víctimas ya carbonizadas y defender su
 puta inocencia y seguir cantándole a su puto Dios.
 Ustedes, cerdos egoístas de dientes blancos,
 Serán bendecidos con el fruto de mi vientre Jesús,
 Por unos niños apáticos y temblorosos.
 Y todo el dolor que han causado
 Se les será devuelto con la rabia de una tormenta.*

La mala víctima se rehúsa a avergonzarse de su sufrimiento o a permitir que este la degrade, la promesa de devolver el dolor ejemplifica cómo rechaza la vergüenza. Su respuesta no es el silencio ni el retraimiento, sino la exposición pública de su dolor, su herida no pertenece al ámbito de lo privado. Jesusa, en este caso, traslada su fantasía de venganza al espacio colectivo y visible, su cuerpo, su deseo y su acto de sacrificio se convierten en un gesto de resistencia política resignificando su condición de víctima.

Esta obra me puso a mí como creadora en un lugar esclarecedor sobre mis deseos e intereses y las formas de abordaje de lo político en la puesta en escena. La obra que pone en el centro al cuerpo subalterno como espacio de deseo, agencia y resistencia, me permitió ahondar la escritura desencarnada, que en procesos anteriores buscaba tamizar, marcando así un lugar significativo como creadora. *Hombres Fuertes* no solo representa, sino que encarna una perspectiva del feminismo que me interesaba particularmente, disruptiva, incómoda, que pone en tensión las preguntas más urgentes sobre el cuerpo, la justicia y el poder.

4. Nuevas formas de relacionamiento escénico

Es noviembre de 2021, ha pasado un año desde la desaparición de Lily. Ese año en *Muégano*, no teníamos preparada una propuesta específica para “Activando: arte, pensamiento y otras acciones para politizar la violencia patriarcal”, encuentro anual que realizamos en nuestro teatro. Sin embargo, yo estaba trabajando en mi performance *Hombres Fuertes* y decidí presentarlo por primera vez.

En ese momento cada una de nosotras atravesaba procesos artísticos individuales. Santiago impulsaba *El museo por venir*, mientras Pilar desarrollaba un proyecto en torno

a la voz y el texto *La violación*, de Franca Rame. Yo me encontraba cursando la maestría en Estudios de la Cultura, y mis reflexiones sobre feminismo, autoridad, autoría y las relaciones dentro del teatro me habían desprendido del núcleo del grupo y me impulsaron a crear un laboratorio de creación artística dirigido a mujeres y disidencias. Este proyecto me permitió ganar el fondo de escritura/ creación del IFCI. Este fue mi primer reconocimiento como dramaturga.

En ese tiempo, Pilar me propuso trabajar juntas. Así, creamos un espacio de encuentro que nació de manera orgánica, en el cual no contábamos con la participación de Santiago, quien habitualmente asumía el rol de director del grupo. Este proceso no respondió a una disputa de poder ni a la intención de sustituir algún tipo de “liderazgo”, sino a un deseo compartido de colaborar desde otros lugares. Esta ausencia marcó una reorganización espontánea, donde el poder dejó de centrarse en una única figura y se desplazó hacia un agenciamiento colectivo. En este sentido, el poder adquiere una perspectiva distinta, no es un lugar de control, sino capacidad de agenciamiento. Este desplazamiento no es conflictual, ni competitivo, es una movilización que permitió el surgimiento de nuevas dinámicas creativas.

En una colectividad, o en este caso, un grupo como el nuestro, las dinámicas del manejo del poder pueden ser conflictivas. Usualmente se plantean dos formas de manejo del poder por medio de la inclusión o la reversión del poder (de la Fuente Vázquez 2015), pero estas no son estrategias suficientes para pensar nuevas formas de relacionamiento en una colectividad; pueden refundar temporalmente las prácticas creativas, pero no transforman el sostenimiento de las prácticas hacia unas más horizontales de manera sostenida.

Ambas modalidades (inclusión o inversión) siguen operando dentro de un marco conceptual del poder como un estadio de dominio, se trata más bien de pensar el poder como una capacidad habilitadora, como una relación constitutiva de la subjetividad y que es constantemente inestable. El poder no se posee (Foucault 1979) sino que organiza las relaciones en constante transformación dentro de un grupo. En esta línea, se define el “Poder para” (Allen 1999) como la capacidad de actuar, operar y crear que habilita a las personas para participar activamente en un proceso. En nuestro grupo, este desplazamiento se dio gracias a los deseos y potencias individuales que cada una decidió explorar, otorgándose el espacio para hacerlo y asumiendo su potencia.

Ese mismo año le propuse a Pilar que la edición de *Activando 2021* se enfocará en mostrar trabajos en proceso. Además, abrimos una pequeña convocatoria dirigida a

mujeres y disidencias. La respuesta fue abrumadora, y esta edición se convirtió en una de las más significativas para mí. Las participantes, mujeres y disidencias sexuales atravesadas por el feminismo, llenaron el espacio de vitalidad y energía política. Con el privilegio de contar con un teatro propio, sentí la necesidad de abrir ese lugar, invitando a quienes no se creen capaces de habitarlo a hacerlo suyo y cargarlo de potencia.

En este sentido, el poder se manifestó en términos de desplazamiento y agenciamiento, ganamos capacidad de encontrarnos con otras potencias. Este intercambio nos ofreció una perspectiva distinta sobre nuestras propias capacidades y sobre cómo nos relacionábamos tanto dentro como fuera del grupo. Vivir estas experiencias fuera de nuestras dinámicas habituales de grupo transformó nuestras relaciones internas, desplazando jerarquías implícitas y movilizándonos a nuevas formas de relacionamiento.

Desde este lugar de renovación colectiva, en 2022 decidimos retomar la obra *Lxs cuervxs no se peinan*, abandonada en 2020 debido a la pandemia. En este nuevo montaje casi de manera orgánica, asumimos un modelo de dirección compartida, Pilar, Santiago y yo nos convertimos en codirectores. Este gesto no solo marcó un cambio en nuestra dinámica, sino que también representó nuestra apuesta por nuevas formas de agenciamiento, reconociendo el poder colectivo como una herramienta habilitadora. Con Pilar recordamos el momento en que retomamos la obra:

Al entrar en el proceso de *Lxs cuervxs no se peinan*, sentíamos una efervescencia creativa compartida. Las tres, tuvimos la necesidad de introducir aquello que nos interesaba, de no evitar ni dejar pasar la oportunidad de incluir nuestras inquietudes personales en el trabajo colectivo. Este impulso fue muy enriquecedor, porque, aunque al principio parecía que no encontrábamos un camino claro, con el tiempo fuimos descubriendo algo que ahora considero una cápsula, un pequeño tesoro aún en proceso de producción. Este hallazgo se materializó al reconocer y potenciar las fortalezas creativas de cada una, construyendo una dinámica de trabajo donde el diálogo y el reconocimiento mutuo fueron esenciales para el desarrollo de la obra. (Aranda 2024)

Tanto para Pilar como para mí, el proceso de creación de *Cuervxs* fue transformador de nuestras prácticas internas como grupo. Este nuevo modo de relacionarnos nos permitió confrontar prácticas anquilosadas, tanto individuales como colectivas. Nos enfrentamos a dificultades para ceder, confiar y adaptarnos a las nuevas dinámicas. Sin embargo, a pesar de las disputas y los retos, logramos sostener el proceso y no dejamos de creer en la obra ni en nuestro potencial como grupo.

El proceso no había sido sencillo: pasamos de ser un grupo cerrado y estructurado a abrirnos a procesos singulares fuera del colectivo, para luego regresar con un enfoque renovado que desplegaba las potencias de cada una en el espacio creativo. Requirió que

todas nos comprometiéramos no solo a asumir nuestras ideas y potencias, sino también a trabajar desde la disputa, posicionándonos en el espacio creativo sin anular a la otra. Este equilibrio, aunque difícil, fue clave para sostener la creación y avanzar en el montaje.

De *Cuervxs* me interesa reflexionar sobre qué nos sostuvo como grupo durante este proceso, qué dinámicas logramos construir para darle forma a la obra, cuáles fueron las disputas más relevantes y qué prácticas resultaron más difíciles de desterrar tanto en lo colectivo como en cada una de nosotras. Estas preguntas no solo abren un espacio para pensar las complejidades del trabajo grupal, sino que también invitan a cuestionar las formas en que las jerarquías, las individualidades y las potencias pueden convivir en un proceso creativo compartido.

5. La dimensión afectiva del grupo

Las grupalidades y los colectivos estamos atravesadas por una dimensión afectiva, que resulta fundamental para entender sus dinámicas internas y sus formas de operar. Los afectos que son caóticos, desestructurados, no coherentes, ni lingüísticos, encuentran su expresión a través de las emociones, estas son las que moldean los cuerpos y las que atraviesan toda experiencia compartida en los procesos de creación en una obra y son tan constituyentes en el fenómeno relacional como el lenguaje o la política.

Las emociones funcionan como vínculos que conectan a las personas dentro de un marco social compartido y, a menudo, actúan como motivadoras de acciones artísticas con implicancias micropolíticas. Esta reflexión se inscribe en lo que se ha denominado el giro afectivo (Ahmed 2004).

El giro afectivo surge en gran medida de los estudios feministas, donde se reconocen las implicancias políticas de los afectos. Desde esta perspectiva, los afectos no son estados internos psicológicos o experiencias individuales, sino prácticas moldeadas por contextos históricos, sociales y culturales, que, a su vez, configuran las formas de producción artística. Este concepto se relaciona con el de atmósferas afectivas (Schmitz 2016), que se refiere al modo en que los afectos se configuran en las relaciones y encuentros entre los cuerpos y espacios, transformando tanto a las personas como a los espacios donde se manifiestan.

En el contexto de un colectivo teatral, los afectos actúan como un tejido invisible que da cohesión a sus integrantes, afectando la manera en que el grupo opera, crea y sostiene sus procesos creativos a lo largo del tiempo y que también está atravesado por el

espacio y las atmósferas compartidas. Este tejido posibilita todas las acciones ético-políticas en el espacio creativo, singularmente en los ensayos, que es en donde se articula con mayor claridad la relación afectivo- creativa. En este sentido, no se trata únicamente de identificar qué emociones están presentes en los procesos creativos, sino de saber cómo los afectos movilizan, operan y qué funciones cumplen dentro de una colectividad.

Darle valor a lo emocional implica desestabilizar la hegemonía cartesiana, que históricamente ha desvalorizado y poniendo en segundo plano a los afectos y feminizado las emociones, restaba legitimidad a lo emocional en los procesos de decisiones, todos estos claves en los procesos creativos. Reconocer la relevancia de los afectos implica aceptar la incertidumbre como parte inherente del proceso creativo y de toma de decisiones colectivas.

En los modelos tradicionales del teatro, la jerarquización de roles, propia de la modernidad teatral, establece una verticalidad que concentra las decisiones en una única figura. En contraste, nuestro grupo ha procurado la pluralidad de voces previo a la toma de una decisión, es decir, ese modelo tradicional en nuestro trabajo ha sido siempre tambaleante, pero en esta obra se asentó con mayor determinación. Decidimos darle espacio al reconocimiento y la confianza mutua en nuestras capacidades artísticas, y también en la fuerza del entramado afectivo que sostenía nuestra colectividad. Este entramado, construido a lo largo de años de trabajo conjunto, fue el elemento esencial que nos permitió atravesar un proceso arduo y a veces agotador. Los afectos se convirtieron en un recurso fundamental para sostener el diálogo, superar tensiones y alimentar la creatividad colectiva, demostrando que las dinámicas afectivas son tan esenciales como las habilidades artísticas o conceptuales en un grupo que busca construir algo en común. La noción de los afectos como motor de cohesión y transformación dentro de la colectividad está muy marcada en nuestro grupo. Esta dimensión, que tiene repercusiones simbólicas, económicas y sociales, me interesa pensarla en relación con la materialización de la creación de nuestra obra *Lxs Cuervxs no se Peinan*.

6. Proceso de creación de *Cuervxs*: dirección fractal y colectiva, dejarse dirigir

Lxs Cuervxs no se peinan es una obra escrita por la dramaturga mexicana Maribel Carrasco (2014) quien cultiva un teatro para infancias y juventudes con una escritura compleja y lúdica que se resiste a ser encasillada como "teatro infantil" en su sentido etimológico más restrictivo, que alude, que las niñas y niños carecen de voz. Carrasco propone una obra que no rehúye a abordar la violencia que sufrimos en nuestras etapas más tempranas y vulnerables, pero que tampoco se limita a exhibirla ni ofrece soluciones simplistas, sino que acompaña y fortalece.

Paradójicamente, aunque *Lxs Cuervxs* se presenta como una partitura escénica, es una dramaturgia sumamente textual. Su puesta en escena implicó un desafío creativo: no queríamos renunciar al texto, pero tampoco someternos a la literalidad del texto. Por ello, las escenas se construyeron a través de un lenguaje propio, integrando partituras físicas, coreografías, síntesis temporales (como comprimir días en segundos) y otros recursos escénicos.

La historia comienza cuando una mujer desea ser madre y, en un parque, un huevo cae sobre su sombrero rojo. Este huevo la sigue hasta su casa, y de él nace *Camilo*, un cuervo que la adopta como su madre y gradualmente asimila las costumbres humanas. La obra narra múltiples odiseas: la de la *Mujer del Sombrero Rojo* y su lucha contra la soledad y la búsqueda de afecto; la transformación de *Camilo*, que oscila entre su identidad como cuervo y su deseo de pertenecer al mundo humano; la travesía del *Escribidorx* que intenta sanar y reconstruir su memoria y la de su comunidad; y, finalmente, el conflicto ante el poder y la diferencia. En la vida de *Camilo*, todo parecía marchar relativamente bien... hasta que dejó de hacerlo. Quizá el detonante fue la pluma que brotó en su brazo, el día en que su madre contuvo su impulso de volar desde la cornisa, o su primer enfrentamiento con el maltrato escolar.

Esta obra está dedicada a nuestrxs pequeños-grandes afectos: Emiliano, Tomasito y a todas las niñas y niños que han pasado por Muégano, a las que están por llegar y a sus familias. A todas las niñas y niños que buscan su lugar en el mundo.

En esta obra, interpreté a *Camilo*, el niño que nació cuervo y se humanizó gracias al anhelo de su madre. Construir este personaje requirió un ejercicio sinuoso y meticuloso de conectar con la vulnerabilidad más íntima, reconocer la diferencia y confrontar las violencias de la infancia, de mi propia infancia y de reconocermé en la vulnerabilidad. Fue necesario abrir un canal que me permitiera liberar esas fragilidades. *Camilo* es un

niño complejo y sensible que formula preguntas complejas sobre su identidad, sus deseos y sus sueños: *¿Quién soy yo? ¿Todos lxs niñxs somos iguales? ¿Qué significa ser "raro"?* Él “conoce historias que nadie le ha enseñado, historias que casi nadie sabe escuchar.” Mi trabajo no solo implicaba “representarlo”, sino sostener estas preguntas con la ética, honestidad y verdad de la infancia.

La obra presentaba una doble complejidad, por un lado, exponía la fragilidad de sus personajes, lo que demandaba una conexión actoral profundamente vulnerable; por otro, las tres personas en escena también asumimos la codirección. Este doble rol de actuar y dirigir exigió un equilibrio constante entre la entrega emocional y la mirada externa necesaria para guiar la puesta en escena.

En el proceso creativo de esta obra, los afectos marcan nuestras prácticas relacionales, como menciona Pilar, entramos a ella con otra potencia, una que reflejaba el recorrido previo de nuestros procesos, la confianza y cohesión que sentíamos cada una de nosotras, y evidenciaba las transformaciones afectivas que habíamos atravesado como grupo. Esta potencia se manifestó en nuestra decisión de asumir colectivamente la dirección de la obra, participando todas de manera activa en las decisiones creativas, es decir, nuestra metodología creativa se subvirtió. Los afectos operaban como un tejido que sostenía las decisiones colectivas, la confianza, y facilitaba una lógica de apertura, ensayo y error. El proceso de creación consistía en que las ideas que cada una traía al ensayo eran exploradas de manera colectiva, transformadas o descartadas según su desarrollo, pero siempre desde una dinámica que priorizaba el compromiso con la escucha y la experimentación.

La metodología de creación que fuimos desarrollando consistía en construir la obra escena por escena, probando las propuestas de cada una en el espacio.

La obra, con un fuerte énfasis en el texto, buscaba tensionar esta predominancia desde el planteamiento de partituras escénicas. Aunque Santiago asumía mayoritariamente la edición de textos, el montaje, la modalidad actoral y sus posibilidades escénicas eran distribuidos de manera más horizontal. En montajes anteriores siempre probamos lo que nos interesaba a las actrices y a los actores, pero solía imponerse la visión y preconcepciones del director al finalizar el proceso. Esto se conoce como distintos métodos de dirección: la dirección permisiva (flexible y creativa), que era la modalidad en la que ya veníamos trabajando en *Muégano* y la dirección restrictiva (productividad eficiente) (Stratos E. 1988). Estos modelos, de alguna manera, siguen teniendo en su centro al director, quien es quien abre o limita estas posibilidades de

trabajo. En contraste, en esta ocasión nuestro proceso se desplazó hacia algo más cercano a lo que se denomina dirección en fuga (Ortiz 2016), una dirección que no impone, sino que potencia las propuestas del colectivo, encauzando las fuerzas creativas sin anular las singularidades:

Una dirección en fuga: volverse imperceptible, de manera que los propios intereses no hagan sordina a la voluntad del actor/actriz. Concentrar la pasión en el ámbito más frío: la técnica. La técnica que implica mostrar a los actores la altura de su desafío y encontrar los medios para trascenderlo. La técnica que implica encauzar y potenciar en escena los frutos que el actor va generando. En otras palabras, intentar que el actor entrenado sea responsable de su deseo mientras se permanece como un frío corrector de estilo. Cada movimiento, cada desplazamiento, cada objeto que el actor encuentra, puede ser potenciado, elevado a su máxima calidad, así como montado en el tiempo y en el espacio de manera que siempre tengamos con nosotros la atención del corazón del espectador. Esto al margen de un discurso, un tema o un mensaje. (Ortiz 2016, 141)

Esta metodología, aunque marcada por fricciones y patrones heredados, representa una de las exploraciones más importantes que hemos realizado al interior del grupo. Por un lado, la posibilidad de crear desde una lógica horizontal que valora el disenso y la diferencia y, por otro, dinamitar por completo las lógicas de exclusión de la autoría y la dirección. Los lazos de amistad, el afecto, el compromiso y la confianza permitieron la emergencia de nuevas dinámicas que desestabilizaron las formas relacionales dominantes. En nuestro caso, el afecto no solo nos cohesionaba, sino que potenciaba la escucha y nos daba paso a ser vulnerables, permitiendo que la duda fuera un lugar posible del que surgiera la creación.

Aunque en una primera instancia no encontramos un término que se ajustara a lo que estábamos haciendo, ya que exploramos con: “dirección coral”, “dirección fractal”, “dirección colectiva”, el término dirección en fuga parece ser el que más resuena con lo que intentábamos materializar: una forma de dirigir donde las singularidades no se subordinan, sino que se articulen en su propia potencia, confluyan o se contrapongan, pero habiten y posibiliten la creación. Sin embargo, como cualquier práctica emergente, no estuvo exenta de tensiones, ya que nuestras preconcepciones sobre las escenas y nuestras dinámicas previas, a veces se imponían sobre el trabajo colectivo. Sobre esto, resalto un acontecimiento importante en uno de mis diarios de ensayos de *Cuervxs* el 25 de mayo de 2022:

Santiago y yo conectamos claramente en el timing de la obra. Sabemos cómo insertar partituras musicales y cómo entrar en los tiempos; a veces, ni siquiera necesitamos llegar a acuerdos, ya que intuitivamente sabemos cómo hacerlo. A Pilar le está costando más; necesita más tiempo para poder sintonizar con lo que planteamos. De hecho, ha

manifestado su distancia y dificultad para hacerlo. Expresamente nos pidió que paráramos el ensayo porque se sentía arrastrada por nosotras y detuvimos el ensayo para hablar de este problema. Valoré muchísimo que lo haya hecho. Me sentía como una máquina arrolladora que avanzaba con un tiempo mental y de creación desconectado de mi compañera. Me sentí avergonzada por esta desconexión. Mis tiempos no son los tiempos de mis compañerxs, y aunque con alguien sintonicemos, no siempre significa que lo que estamos haciendo tenga sentido.

La decisión de Pilar de verbalizar con determinación su desintonización nos permitió reconocer una práctica desproporcionada de trabajo. Sin darnos cuenta, estábamos limitando su participación. Este desencuentro nos empujó a confrontar nuestras dinámicas, ser más conscientes y receptivas, y a resistir la tendencia de imponer ritmos que creíamos eran los adecuados, pero que no consideraban las necesidades de todas. Este espacio colectivo de aprendizaje y creación debía ser un lugar donde las diferencias no solo sean aceptadas, sino valoradas como partes fundamentales de un proceso.

La interpelación de Pilar nos ofreció una perspectiva crítica que enriqueció la puesta en escena y amplió nuestra visión del trabajo. Su mirada, desde una posición distinta, con mucha más experiencia en la actoralidad y con una subjetividad marcada por otro tiempo y otro nivel de ritmo escénico, nos permitió observar elementos específicos de la escena que Santiago y yo, al estar tan en sintonía en otro ritmo, no habíamos percibido.

El resultado de este primer desencuentro fue una reorganización de nuestros roles en el espacio creativo. Cada una de nosotras asumió su lugar de potencia, enfocando la mirada en aspectos que otras no veían y donde sintiese que su potencia se desplegaba. Esta dinámica subraya la importancia del disenso y el desencuentro (Ahmed 2004) como motores creativos. En esta lógica, el conflicto y la fricción no son limitantes, sino fuerzas productivas que permiten la emergencia de nuevas formas de relacionamiento.

El disenso fue el eje con el que pudimos consolidar esta dirección en fuga, y por otra parte la conciencia de que el consenso es la censura (Garcés 2018) y que neutraliza el antagonismo e imposibilita la heterodoxia y el pensamiento libre. Como grupo hemos atravesado varios años de trabajo para encontrar formas de salir de la homogeneización, del consenso, del discurso único como motor creativo. Esta dinámica de reorganización de roles y la asunción de lugares de potencia individual dentro del grupo, han sido intentos de crear espacios políticos no despóticos (Garcés 2018).

Muchas de las discusiones que ocurrían eran entre dos integrantes, pero siempre existía una tercera que introducía una mediación o planteaba lógicas alternativas, permitiendo que las tensiones se convirtieran en propuestas y que surgieran ideas que ni siquiera estaban contempladas en la discusión inicial. Este constante flujo de ideas, fricciones y posibilidades evitaba cualquier forma de acomodamiento que eludiese el conflicto. Esto modificó significativamente los tiempos de la producción de la obra. Lo que parecía improductivo bajo una perspectiva convencional donde el tiempo se mide en función de resultados era, en nuestra experiencia, una producción que generaba transformaciones relacionales y creativas más allá de los resultados escénicos.

Desde el esquema tradicional de producción, vinculado al teatro moderno europeo, la organización del trabajo se estructura en función de una jerarquía con divisiones de roles específicos, orientados hacia la eficiencia y la productividad. En nuestro caso, el tiempo se aproximaba más al tiempo de los cuidados y la reparación (Federici 2010), un tiempo que propone encontrarnos con otros ritmos y con otros modos de producir conocimiento y valor, colocando las relaciones humanas como elemento central. No operaba exclusivamente en función de lo que se materializaba, sino en función de lo que se transformaba en el colectivo.

En este proceso se consolidan intuiciones y prácticas que ya veníamos explorando como grupo, pero que en esta etapa se materializan como conocimiento y metodología, como la necesidad de desplazar la centralidad de la palabra y el lugar de quien decide y abrir paso a la proliferación de diálogos, disensos y de activar constantemente consensos conflictivos (Garcés 2018). Esto permitirá la existencia de acuerdos que surjan a partir de disensos previos, de negociaciones entre diferentes puntos de vista y de acuerdos que contemplen esos puntos de vista, que pueden ser parciales, provisionales, y que reconozcan que todo acto de consenso implica un acto de exclusión.

La palabra y el sentido, tradicionalmente monopolizados por la figura del director, representan un lugar de poder que subalterniza otras formas de conocimiento, como la intuición, la emocionalidad y lo afectivo. En la organización clásica del trabajo teatral, el director ocupa el centro de una pirámide jerárquica, simbolizando de manera exclusiva la racionalidad y la capacidad analítica, mientras que el cuerpo actoral y técnico quedan relegados a la ejecución.

En nuestro trabajo, Santiago, quien ha sido el director del grupo, ha sabido observarse cuando monopolizaba la palabra y ha encontrado maneras de autorregularse. Cuando esto no ocurría nosotras, sus compañeras, interveníamos. Este proceso no siempre

se daba desde la confrontación directa. A veces una broma, un chiste o un detenimiento sutil bastaban para interpelar este proceder.

La forma en que nos articulamos como grupo y cuestionamos las prácticas heredadas no ocurre únicamente en el terreno explícito de la interpelación, sino también en los matices más ambiguos del relacionamiento cotidiano. Un ensayo está cargado de estas dinámicas, y aunque en apariencia no parecen parte esencial de la creación de una obra, son elementos constituyentes en lo relacional.

“Jokes, gossip, and storytelling... can all be seen as important dimensions of the creative process, and what might appear on the surface to be a diversion or distraction may in fact be fulfilling a directly functional role in the work” (McAuley 1998, 76) En este sentido, los chistes y las bromas funcionan como estrategias de negociación, formas de construir conocimiento y formas de movilizar nuestras subjetividades para hacer tambalear las estructuras rígidas de nuestro relacionamiento.

7. Variaciones de estatus y los roles en el proceso creativo

La dirección teatral tiende a acomodarse a los deseos creativos de quien ocupa esa posición, centralizando la toma de decisiones en esa única figura. En este caso, trabajamos con los deseos creativos de tres personas: Pilar, Santiago y yo, y con las dificultades que implican negociar entre tres. La dirección no se centra únicamente en la organización del reparto de lo sensible, los materiales o las personas, sino que también tiene como tarea esencial sostener la tensión entre decidir avanzar en el proceso de montaje o devenir con el grupo en las dudas creativas y relacionales.

Esta tarea implicaba un trabajo de observación mutua, para saber cuándo era necesario continuar, o dábamos espacio para disgregar y replantear dinámicas de montaje. Esto derivó en negociaciones constantes y un cambio de roles en el trabajo, tanto en las interacciones grupales como en las creativas. Santiago asumió un rol predominante como actor, por lo que gran parte de su trabajo era ser dirigido por Pilar o por mí. Este desplazamiento era novedoso para él, ya que, aunque había actuado en otras obras del grupo, esta vez su carga actoral era significativamente mayor.

Este cambio de rol produjo varias incomodidades con las que tuvimos que lidiar en todo el proceso de creación, exponiendo cómo ciertas estructuras relacionales persistían incluso cuando buscábamos una redistribución de nuestros roles en el trabajo escénico. Santiago se encontraba en una posición en la que estaba desplazado de su lugar

habitual de autoridad como director y debía situarse en un lugar de subordinación y confiar en las directrices y miradas de sus compañeras que lo estábamos dirigiendo. Sobre esto escribo en uno mis diarios el 10 de junio de 2022:

Santiago no logra desvincularse de su rol de director. Incluso cuando está actuando, sigue pensando en la lógica de dirección. Cuando lo dirigimos Pilar y yo, nos dividimos el trabajo: Pil se enfocó en darle consignas actorales, y yo me encargué de observar la construcción del espacio y la puesta en escena. Es gracioso y, a ratos, frustrante ver la frustración de Santiago con las consignas actorales: se cierra, y creo que no solo no las entiende, sino que no está de acuerdo con ellas, lo que lo indispone. Quizás no confía o no logra soltar, queriendo imponer su visión de lo que cree que debe ser la escena o simplemente es una falta de experiencia y práctica en recibir y trabajar notas actorales.

Parecía que mi compañero se enfrentaba a una posición incómoda, en la que no podía decidir ni tener una visión totalizadora de la escena porque estaba dentro de ella, a veces se frustraba y buscábamos la manera más afectiva de contenernos en estos momentos. Santiago tuvo que confiar en nuestro direccionamiento y eso implicaba un acto de entrega y vulnerabilidad que resultaba difícil para alguien habituado a ocupar un rol de autoridad y control de la escena. La confianza forjada en nuestro grupo y en el proceso fue fundamental para sostener el trabajo, probablemente si no nos sostuviera un lazo afectivo sólido, todo esto hubiera fisurado nuestra relación creativa, pero pese a las dificultades y desbordes mantuvimos el trabajo. Incluso en medio de la frustración o el desacuerdo, la convicción que sentíamos sobre las capacidades de cada una de nosotras y los afectos mutuos fueron, y siguen siendo, cruciales para el sostenimiento de nuestro trabajo como grupo de teatro.

Esta experiencia mostró que el rol tradicional del director, que se percibe como aquel que tiene una mirada superior y objetiva (Pavis et al. 1998), es limitante, y que es cuestionado desde un enfoque político. Al asumir el rol de actor, Santiago se vio obligado a reconocer los límites de su mirada exteriorizada como director y a enfrentarse al desafío de poner en juego su propio cuerpo como creador (Sánchez 2013a), en donde debía de confiar en la perspectiva ética y estética de sus compañeras. Este cambio no era funcional, sino político, ya que cuestionaba la jerarquización del saber dentro del proceso teatral.

Sin embargo, las tensiones no sólo surgieron con Santiago, aunque estas implicaron un poco más de dificultad debido a que él siempre había sido el director. A pesar de ello, Santiago supo ir más allá de esas tensiones. Colectivamente, aprendimos a demandar guía unas a otras desde la autoimplicación y el rigor artístico, colocando el

proceso creativo por encima de nuestros propios egos. No renunciábamos a la disputa; aprendimos a sostenerla.

El conocimiento producido en esta experiencia es el entendimiento de que el conflicto, la confianza y los afectos compartidos moldean nuestros modos relacionales, el estatus y también el resultado artístico de este proceso. Sobre esto, Pilar me comenta:

Yo siento que lo que hemos encontrado en esta pequeña sociedad imposible de tres es que las jerarquías o los estatus están en juego todo el tiempo, como debe ser. Es decir, esas jerarquías están lavadas, no se sostienen, y eso permite un constante movimiento. Prefiero hablar del estatus como un juego, un juego que no está fijo. No hay una estructura rígida que determine quién tiene poder o quién no. Eso significa que yo puedo aceptar mi no poder, puedo aceptar mi ignorancia, puedo aceptar mi deseo y decir: 'Bueno, yo no le entro', o 'Bueno, yo sí le entro'. Pero siempre desde la libertad de decidir, sin miedo a decir 'no', sin miedo a que eso sea visto como un error o como que cause conflictos innecesarios. (Aranda 2024)

En nuestra práctica colectiva, fluidificar los estatus y las jerarquías facilita reestructurar las formas en que se ejerce el poder. Ya que el poder no es únicamente opresivo o restrictivo (Foucault 1979) sino una red de relaciones dinámicas y productivas. Estas dinámicas evidencian que, en una colectividad, puede haber una predominancia del disenso por sobre la coincidencia para la construcción de un saber.

Aunque persiste la dificultad de desinstalar códigos previamente aprendidos en las prácticas escénicas, el espacio de ensayo artístico se presenta también como un lugar para ensayar nuestras relaciones, dinámicas y deseos. "There is no final 'truth' to be told or extracted from the account of any rehearsal, only a more and more profound appreciation of the complexity of the processes involved". (McAuley 1998) Es decir, el ensayo no arroja verdades objetivas, pero sí evidencia la complejidad de los procesos creativos y cómo las relaciones de poder se reorganizan, dejando de ser un elemento de control para convertirse en una fuerza creativa.

8. Sobre los modos de producción y la autoexplotación

Con el paso del tiempo y la práctica escénica, uno de los aprendizajes que he adquirido es que los largos periodos de ensayo no garantizan que la producción de una obra ni que la inversión de recursos y tiempo produzca un capital económico y que muchas veces sea solo simbólico. En la lógica del teatro comercial y las narrativas hegemónicas, una obra debería de posibilitar una recaudación de dinero que genere plusvalía. Sin embargo, en nuestro caso, siendo un grupo de teatro independiente y

produciendo obras principalmente experimentales, este enfoque mercantil no es aplicable. Nuestros modos de producción no responden a las exigencias de rentabilidad. Trabajamos desde otros afectos, deseos y formas de valorización del tiempo, recursos y energías, que, desde el punto de vista hegemónico, podrían calificarse como improductivos.

A pesar de esta claridad en nuestra decisión de disentir de esta vertiente productivista, tendemos a someternos a intensas autoexigencias. Es una demanda individual que se instala en el colectivo. En nuestras prácticas existe una línea delgada, difusa y peligrosa, entre el rigor y la disposición artística hacia un proceso intenso, y la autoexplotación. En este sentido, operamos dentro de las lógicas de la sociedad contemporánea, en la que hemos transitado de una sociedad disciplinaria (Foucault 1991) a una sociedad del rendimiento (Han 2012), donde el poder se ha internalizado al punto de que cada persona es su propio explotador o explotadora. Esto nos ha hecho propensas a caer en lógicas productivistas, incluso en espacios que aparentemente son alternativos, y aun cuando nos hemos planteado la pregunta sobre cómo estas dinámicas tienden a instalarse en nuestra práctica. Sobre esto, comparto un mensaje con mi grupo de teatro el 20 de junio de 2023:

Debido al nivel de agotamiento me resulta muy sintomático que, por ese mismo cansancio, incluso yo, que jamás olvido textos, me haya olvidado de los míos. Eso habla de un nivel de desgaste muy grande. Me preocupa, por ejemplo, que todavía no nos sepamos los textos, a pocos días de estrenar, que queden pendientes cosas de producción por comprar y terminar. Son demasiadas preocupaciones acumuladas, y hacer un pase sin placer, en este estado como de estar nubladas, perdiendo hasta los cues, se vuelve todavía más agotador para nuestros cuerpos y mentes ya cansados.

En ese sentido, me pregunto: ¿cuál es el objetivo de mañana? ¿Qué trabajaremos mañana? Porque, sinceramente, siento que hacer un pase solo por hacerlo, empujándolo porque “sí o sí hay que hacerlo” [...]. Creo que necesitamos escuchar las necesidades de la obra en este punto. Y no sé si esa necesidad es realmente hacer pases empujándolos en este nivel de agotamiento, que al final solo resulta más desgastante. Sé que lo que digo puede ser problemático, pero necesitaba verbalizarlo. No estoy diciendo que no ensayemos o que no hagamos un pase, lo que digo es que deberíamos cuestionar cómo lo estamos haciendo y para qué lo estamos haciendo.

Me gustaría que lo pensemos juntas ¿qué es realmente lo que la obra necesita ahora? Tal vez lo que necesitamos es descansar, estudiar los textos y darnos tiempo para estar con la obra, pero desde otro lugar, sin la presión de la precisión inmediata. [...] Nuestros cuerpos nos están diciendo que no pueden más o que lo que estamos haciendo no está funcionando. Más bien preguntarnos: ¿qué es lo que realmente nos está pidiendo este proceso ahora?

Esta conversación deja en evidencia una tensión constante entre la exigencia creativa y las demandas autoimpuestas a nuestros cuerpos, mentes y emociones. Este proceso nos permitió transformar nuestros modos de producción, pero también nos llevó

a enfrentar una crisis sobre nuestras dinámicas de autoexplotación y esta ha sido una de las crisis más difíciles de solventar. En las prácticas creativas, especialmente en las independientes, el entusiasmo y la entrega al trabajo pueden derivar en formas de precarización voluntaria (Zafra 2017), donde el deseo y la pasión por la creación terminan funcionando como motores de autoexplotación. Esto puede derivar en mecanismos violentos que erosionan tanto el cuerpo como los propios procesos creativos.

Había una constatación física del agotamiento y una fragilidad evidente en mi salud, lo que me obligaba a demandar pausas. Sobre todo, este proceso me enseñó a escuchar las necesidades de una obra y a establecer límites claros de cuidado. No se trataba de abandonar el rigor ni la determinación, sino de reconocer cuándo estos se convertían en excesos autoimpuestos que ni siquiera estaban en sintonía con lo que la obra demandaba. Se trataba, entonces, de darle espacio al detenimiento, de resistir las lógicas de precisión forzada y del desgaste. El cuidado emerge, entonces, como una respuesta ética y política: poner en el centro nuestra integridad, entendiendo que un proceso extenuante no garantiza la calidad de la obra. E incluso si lo garantizara, no vale el costo emocional, físico y psicológico de quienes hacemos la obra y como esto merma nuestras potencias y deseos.

Escuchar las necesidades del proceso implicaba también desafiar el tiempo productivista, ir más allá de la calidad, la exactitud y la precisión. Este es un aprendizaje en el que todavía estamos trabajando colectivamente: seguimos ensayando otras formas de producir saberes, donde el tiempo se expande y se organiza en función de los cuerpos y los sentires de quienes construimos una obra. Las lógicas de control no solo son externas, sino que también se instalan en nuestros propios cuerpos (Foucault 1979). Debemos confrontarlas para dar espacio a la pausa, al descanso y a la atención a los afectos y a los cuidados.

9. Lo que nos queda

Algunos de los hallazgos del proceso de creación de *Cuervxs* han sido: en primer lugar, la constatación de que el desplazamiento de la centralidad de la palabra abre un marco común para la escucha y la reflexión; en segundo lugar, que la proliferación de diálogos y disensos no solo democratiza la creación, sino que permite reconocer y valorar las diferencias como componentes esenciales de una obra. Y tercero, que la valoración

del tiempo y de los modos de producción no son un aspecto secundario; determinan y transforman la materialidad de una obra.

Y quizás lo más relevante de todo, es que todo esto ha ocurrido dentro de un marco afectivo, en donde el afecto opera como fuerza movilizadora de los sujetos, y también como la capacidad de afectarse unas a otras.

Cuando terminamos *Lxs cuervxs no se peinan* y su temporada, como grupo decidimos cerrar la obra con una conversación y diálogo que nos permitió evaluar el proceso creativo y todas las implicaciones de esa experimentación. En esta evaluación crítica, lanzamos nuestras preocupaciones, miedos, heridas, y todo lo que quedó por construir para futuros procesos. Estos son algunos de los hallazgos y preguntas que surgieron colectivamente; algunas de estas siguen siendo parte de un proceso de búsqueda, esbozan una guía que nos interesa seguir explorando colectivamente.

En primer lugar, nos preguntamos qué implicó para nosotras una dirección en fuga (Ortiz 2016) ¿realmente existió algo que pudiera categorizar el tipo de dirección que exploramos en la creación de *Cuervxs*? Probablemente esta pregunta seguirá apareciendo a lo largo del trabajo grupal, ya que la idea de dirección en fuga se mantiene en construcción, pero algo que realmente logramos experimentar es la transformación de las jerarquías tradicionales del teatro, los roles estaban menos definidos, lo cual de entrada estableció una transformación en la forma de relacionamiento.

Una de las dificultades claras de esta borradura de jerarquías, es que no acontece sin fricciones, es una disputa, quizás afectiva y consensuada, pero una disputa en la que las negociaciones constantes entre las tres personas del grupo demostraron que la redistribución del poder es un ejercicio complejo que requiere de ajustes constantes y reflexión crítica. No existe una metodología que marque como es este camino, no hay una dinámica concreta, una delimitación, quizás si existen preguntas constantes que nos empujan a transformar las dinámicas adquiridas y posibilitan otros encuentros, y a no temerle al disenso. Probablemente es esencial sostener algunas de las preguntas que nos plantea Marina Garcés sobre los colectivos:

Los colectivos tienden a los falsos acuerdos y a la homogeneidad, cuando impera el miedo al disenso y a pensar por una misma. ¿Sabríamos abrir espacios de encuentro expuestos al conflicto, a la disidencia interna, a la disparidad estética y al imprevisto? ¿Sabríamos sostener verdaderos espacios para la heterodoxia, la libertad de pensamiento y el desbordamiento de las identidades? ¿Sabríamos ser herejes de nosotros mismos? (Garcés 2018, 378)

Es por esto por lo que quizás otra dimensión significativa en este proceso ha sido saber sostener las crisis, tensiones y discusiones desde los afectos, la vulnerabilidad compartida no solo sostuvo esos momentos de crisis, sino que también permitió la emergencia de nuevas formas de relacionarnos y de crear, aprendiendo a asumir y delegar. Es así como el disenso se presenta, desde la práctica, como una fuerza productiva.

Sin embargo, aún queda pendiente la tarea de sistematizar este conocimiento práctico: ¿qué fue lo que hicimos en este proceso? ¿Qué metodologías nos resultaron funcionales y cuáles no? Y, sobre todo, ¿qué podemos cambiar o mejorar para futuras producciones teatrales?

Por otra parte, también nos enfrentamos a los peligros de la autoexplotación y el agotamiento. La reflexión sobre nuestros modos de producción nos llevó a cuestionar las lógicas productivistas que, incluso en espacios alternativos, pueden infiltrarse y erosionar tanto el proceso creativo como nuestro bienestar, sin embargo, esto ha sido una constante en nuestro trabajo y que probablemente es una de las características más difíciles de erradicar de nuestra práctica. A tal punto que en la creación de esta obra llegamos a pensar cómo fue que llegamos al límite de hacer las cosas sin placer o con displacer. Aún estamos construyendo nuevas formas de escucha sobre las necesidades del cuidado, descanso, de nuestros cuerpos que son tan cruciales como el rigor artístico para que no se repita la sensación que estuvo muy presente cuando llegamos al estreno de la segunda versión de la obra, la de agotamiento y de auto extractivismo.

Estas preguntas no son solo reflexiones sobre lo que hicimos, sino también una invitación a repensar cómo queremos seguir trabajando, para que sea posible seguir siendo un grupo, con la capacidad de refundarnos en nuestras crisis. Nos impulsan a cuestionar nuestros límites, nuestras formas de relacionarnos y los modos en que el proceso creativo puede encontrar un equilibrio entre la exigencia y el cuidado.

No tenemos respuestas definitivas, más bien un horizonte compartido: seguir experimentando, buscando equilibrios y potenciando nuestras capacidades individuales y colectivas, seguir ensayando, cómo vivir juntas.

Conclusiones/ Manifiesto

Ya no hay amistad, para nosotros, que no sea
política
(Tiqqun 2003)

Esta investigación, tuvo una pregunta que marcó el comienzo de este proceso: ¿qué deja de ser y qué empieza a ser el teatro con el feminismo?, esta pregunta no sólo cuestiona, sino que desafía y abre una grieta en la tradición teatral.

Desde la perspectiva de Barba (2012) la tradición es el ejercicio del rechazo; él plantea que se trata de una mirada retrospectiva sobre la profesión y la historia que nos precede y de la que elegimos alejarnos a través de la continuidad de nuestro trabajo. Para las mujeres y disidencias, este rechazo a la tradición no es una mirada retrospectiva nostálgica, o un continuar un camino sobre la tradición para construir otras cosas, sino una necesidad, una ruptura y puesta en crisis de la tradición, no solo formal, sino principalmente desde las prácticas y la materialidad más concreta, es una urgencia, para que nuestros cuerpos, potencias, escrituras y voces sean desplazadas. Interpelar la tradición ha sido imprescindible porque estamos implicadas (Garcés 2013) en esa tradición.

Nuestras acciones y decisiones cotidianas en las prácticas escénicas tienen repercusiones políticas y sociales. Este planteamiento nos permite pensar una práctica artística que reconoce la imposibilidad de separar la creación escénica de las relaciones de poder y las estructuras sociales en las que se produce. Así, el proceso creativo es en sí mismo un acto político, donde las decisiones sobre quién dirige, quién actúa, qué historias se cuentan y cómo se cuentan, son todas manifestaciones de posicionamientos políticos y éticos.

Podría parecer que estas disputas no son necesarias porque ya han sido superadas, como si el ejercicio de poder no se siguiese ejerciendo en los espacios creativos, como si el fascismo no resurgiera en las políticas internacionales y nacionales, como si las academias no censuraran la disidencia política y feminista, y como si eso no permeara nuestros espacios más cotidianos y espacios tan frágiles como los de la creación teatral. Por ello, quizás hoy, más que nunca, sigue siendo necesario proponer paradigmas diversos de creación y producción escénica y que estos espacios disputados, sean espacios de otras comunidades posibles, otras formas de vivir juntas.

Las estructuras de la dramaturgia, la dirección, la puesta en escena no son categorías estáticas, requieren ser resignificadas y seguirán siendo necesarias de resignificar. Este trabajo ha sido una exploración en esa dirección, replantear las prácticas teatrales desde una mirada crítica y feminista, donde la experimentación artística impida que la creación teatral y sus procedimientos sean inamovibles.

Las modalidades actuales del capitalismo, el patriarcado, la heterosexualidad como régimen, el colonialismo y otros sistemas de dominación han exigido nuevas configuraciones en las prácticas artísticas. Escuchar al tiempo en el que vivimos implica reconocer que todas las prácticas sociales, políticas y artísticas se van reconfigurando, no son estáticas, ni están aisladas y cabe preguntarnos cómo se sitúan estas prácticas en un mundo que se torna cada vez más violento contra las mujeres, disidencias, personas racializadas, migrantes e infancias.

El feminismo ha redefinido los términos del arte en el último siglo (Reckitt 2004), transformando las presunciones establecidas sobre lo que significan el género, las diferencias sexuales, la politización de lo privado y lo público, así como las dinámicas de clase, raza, edad. Estas transformaciones responden a artistas que, interpeladas por los feminismos, han vinculado sus procesos creativos con las demandas políticas y debates propios del movimiento feminista.

Por ello, me interesa cerrar esta investigación con algunas políticas feministas aplicables al campo de las prácticas escénicas. Estas emergen como tentativas articuladas a partir de la experiencia adquirida de mis procesos creativos, pero también desde las luchas dadas de mis antecesoras, las complicidades de mis contemporáneas y el legado colectivo de las mujeres en las artes escénicas.

Enunciar políticas feministas, implica reconocer que, en todos los ámbitos, no solo en el público, se generan ejercicios de poder, como señala (Mouffe 2009), ahí donde puede existir una relación de poder hay una relación política que puede potenciarse o interrumpirse. Estas propuestas no pretenden ser un modelo acabado ni mucho menos cerrado, sino aproximaciones que dialogan con teorías existentes, experiencias previas, conocimiento de otras prácticas artísticas, feministas y críticas. Al ponerlas en este espacio, intento esbozar lo que considero que podría constituir una política feminista aplicada a las artes escénicas, entendida como una construcción en permanente evolución, nutrida por la práctica, la crítica y el intercambio colectivo.

I. El cuerpo no es un instrumento, es un territorio político

Al hablar del cuerpo, considero tanto su dimensión material como su capacidad de agenciamiento. Este enfoque reconoce las múltiples dimensiones desde las que se puede abordar el cuerpo, partiendo de sus condiciones materiales de existencia, vinculadas a categorías diferenciales como el género, la clase, la etnia, la orientación sexual, edad y otras marcas sociales. Así, existe una conexión entre los cuerpos y los contextos históricos, sociales, económicos y culturales que los configuran, respondiendo a dinámicas específicas de cada tiempo y lugar.

El cuerpo es un territorio de poder, atravesado por la cultura y sometido a procesos de regulación, control y consumo, especialmente en las sociedades capitalistas contemporáneas. El desarrollo tecnológico ha producido nuevas maneras de disciplinamiento que atraviesan a la salud, los ideales estéticos, la intervención médica y tecnológica. El cuerpo es el lugar donde se inscriben las normas sociales, pero también es el lugar desde donde esas mismas normas pueden ser subvertidas (Butler 2015).

En las artes escénicas, el cuerpo es el elemento central de investigación y creación. Es el único, hasta ahora, que ha sido imprescindible dentro de la escena, es el sitio de producción de subjetividades. Sin embargo, muchos discursos escénicos lo definen como un “instrumento”, término que lo objetiviza y niega su materialidad y límites. Esta conceptualización del cuerpo como instrumento, ha conducido a menudo a la exigencia de un sacrificio en nombre del arte, ignorando los límites y necesidades del cuerpo real.

El cuerpo de las personas que realizamos artes escénicas, experimentamos como nuestros cuerpos son disciplinados y sometidos a largas horas de entrenamiento en la búsqueda constante de desarrollar capacidades extraordinarias, se trata de la búsqueda del perfeccionamiento técnico y la búsqueda del cuerpo virtuoso, como lo anota Sánchez (2016).

Lo que se admira del virtuosismo es que se muestra con unas habilidades radicalmente distintas a las del resto de humanos mortales: puede hacer aquello que casi nadie puede. Se dirá que el suyo ya no es un cuerpo humano, se aproxima a la perfección de las máquinas, una máquina sensible, una máquina creativa, pero una máquina, para la que no cabe el error. El virtuosismo lo es porque los años de preparación técnica y psicológica le permiten estar seguro de que su ejecución será siempre impecable. (Sánchez 2016, 117)

La educación de las artes escénicas se rige por una política de los cuerpos del bienestar, como si fuera la única vía de potenciación de la expresividad. Las normas tradicionales

del teatro crean fronteras que determinan qué cuerpos están habilitados para la práctica escénica y cuáles no. Dejando así sin acceso a las prácticas artísticas a los cuerpos fuera de estos marcos disciplinares. Este cuerpo idealizado parece responder al régimen patriarcal y capitalista del estado de la “salud” como condición de bienestar, que se encuentra marcado por los paradigmas hetero normados desde los privilegios (Hedva 2016). El bienestar está asociado a una condición privilegiada, blanca y masculina, (Actualmente lo vemos en el apogeo del “Hombre Alfa”) que fija la salud como norma y coloca en el espacio de lo anormal todo lo otro que no se ajuste a esos estándares, invisibilizando las experiencias subjetivas y los procesos psico- emocionales de las personas, quienes además estamos marcadas por las violencias sociales que nos atraviesan. Así los cuerpos se disciplinan y se naturalizan lógicas de rendimiento y de violencias para alcanzar esos estándares.

Proposición 1

El cuerpo de la actriz no solo representa subjetividades ajenas; es en sí mismo un disparador para transformar las dinámicas y jerarquías, que se hacen visibles en los procesos de creación artística, donde lo político se encarna. Se trata de desmontar la lógica del cuerpo- instrumento/ cuerpo virtuoso/ capacitista y que debe de obedecer al mandato dado por un director o directora, quien, en su práctica, no coloca a su propio cuerpo a los riesgos de las actrices. Estos pilares de la tradición teatral reducen lo escénico a un ejercicio de dominación.

Estas políticas abogan por una conciencia profunda de nuestra corporalidad, reconociendo tanto su dimensión de subjetividad e intersubjetividad. Esto exige interpelar las concepciones arraigadas en la pedagogía y tradiciones teatrales, validando las experiencias corporales, emocionales y cognitivas de las personas que constituyen la escena. Esta reconfiguración busca desestabilizar la obligación del virtuosismo.

El director, no puede seguir siendo un disciplinador de cuerpos, sino un agente que escucha la escena y se relaciona con esa materialidad. **El cuerpo en escena se expande en el campo de la imaginación, en el encuentro colectivo, no se pliega al campo de la fantasía del director.**

Quienes hacemos artes escénicas, sabemos de la importancia de trabajar con nuestro cuerpo, de la necesidad de explorar sus límites, sus potencias; el rigor artístico, la exploración psico- física, el entrenamiento actoral y/o dancístico, tan esenciales para construir una presencia escénica, no pueden imponerse como regímenes disciplinares que

nieguen la diferencia, que nieguen nuestras procedencias, historias, y nuestras marcas que nos constituyen. La homogeneización no crea, anula e invisibiliza. El virtuosismo, como categoría que empuja a creadores a la búsqueda obsesiva de la excelencia, despoja al cuerpo de su propia humanidad y singularidad, una vez agotadas las capacidades extraordinarias, ¿Qué queda del cuerpo?

Salir de la exigencia no solo apertura la singularidad, sino que paradójicamente, habilita “ser otra”, “hacerse un cualquiera”, poder habitar la voz ausente, la voz muerta, la voz silenciada, este acto, es también una aproximación ética a la representación.

II. Representación y mirada: Nada sobre nosotras sin nosotras

En el campo escénico se observa una resignificación y politización de la representación, vinculando las nociones de política, ética y representación. En esta política, propongo plantear como base el lema “Nada sobre nosotras sin nosotras”, una frase que tiene su origen en el movimiento de personas con discapacidad en Estados Unidos durante los años ochenta y noventa, utilizado como una demanda de autonomía y participación directa en las decisiones que afectan sus vidas. Esta premisa apunta a la necesidad de que quienes no han tenido la oportunidad de enunciarse encuentren espacio para hacerlo.

Proposición 2

El silencio de quienes históricamente han sido subalternizadas no se debe a una ausencia de voz, sino al resultado de una carencia sistemática que haga posible su enunciación. El teatro ha reproducido esta lógica al ser históricamente excluyente, capacitista y que se ha atribuido la tarea de representar a otras sin muchos cuestionamientos. “Hablar por otros, por lo general, lo que hace es construirse como una práctica de dominación en la que se ocultan los propios privilegios de quien la administra” (Osías, Massacese, y Lang 2016, 187).

Desde la perspectiva de la representación, sabemos que esta está cargada de riesgos y estos deben de asumirse como un compromiso político constante durante todo el proceso creativo. La representación no es problemática en sí misma; el verdadero desafío radica en que, incluso desmontando las nociones tradicionales de representación, las prácticas artísticas pueden continuar reproduciendo violencias sistemáticas. Por ello,

si el ejercicio escénico parte de un cuestionamiento ético y busca transformar las formas en que se decide representar, podemos evitar la arrogación de identidades ajenas y, en cambio, construir potencias representativas.

Es importante no reemplazar a aquella persona con la que se empatiza y re-conocer nuestro papel en esa dinámica. La pregunta ética que podría ordenar un sentido para una empatía política, para mí, sería: ¿puedo acompañar sin protagonizar o sin suplantar al otro? (Osías, Massacese, y Lang 2016, 187)

No ha sido suficiente con “incluir” voces alternativas en escena, requerimos un cuestionamiento estructural de la participación de las subalternidades. “Integrar”, “dar espacio”, “dar permiso” no es suficiente, ya existen obras que permiten que ciertos cuerpos y relatos aparezcan, de manera momentánea en sus monumentales obras, como una pieza “disruptiva” “inusual” que solo alimenta una lógica extractivista, elementos decorativos en narrativas ajenas. Se trata de propiciar espacios de devolución de poder a aquellas cuyas experiencias se ponen en escena y crear espacios de investigación rigurosa y sensible con lo que se busque representar. **Se trata de producir autonomías y desplazar los lugares de poder de la creación, dejarse dirigir, dejarse enseñar, volver a aprender a actuar, a escribir y dirigir con otras. Se trata de redistribuir el poder de decidir que se cuenta, cómo se cuenta, como se monta, como se inscribe en la arquitectura teatral, en los cuerpos, en las relaciones.**

Desde este mismo lugar se define el punto de vista, es decir, el campo de la mirada. Este es un campo de poder que define lo que entra en el marco visual y lo que queda fuera. Esta exclusión visual es un posicionamiento activo. Lo que está ausente queda por fuera del marco que lo representa, al quedar fuera del campo de percepción, se convierte en una exclusión estructural. En las artes escénicas, la mirada que organiza y configura lo visible e invisible está otorgada al director de escena, que es quien construye la organización visual mediante la disposición de la luz, la escenografía, y la presencia o ausencia de los cuerpos, es decir, la práctica escénica es un espacio donde confluyen acción y pensamiento, en donde se investiga y experimenta con materiales sensoriales y físicos.

Proposición 3

Plantear una política de la mirada en las artes escénicas, implicaría ampliar las posibilidades de lo visible y una conciencia definida de que existe lo no visible, una exclusión, algo que decididamente se ha dejado fuera. Esta definición resuena con los planteamientos de Rancière (2014), quien plantea que existe una distribución

preestablecida de lo que es visible, audible y pensable en toda comunidad, sociedad, o espacio colectivo, esto determina quién puede participar en lo común y quienes no.

Se trata de mantener una plena conciencia de esta relación y que esté atravesada por una mirada crítica sobre el marco escénico y nos preguntemos qué normas visuales se siguen repitiendo en nuestros procesos de montaje. Esta reconfiguración supone un reordenamiento de lo sensible, dando espacio a cuestionar y dudar de nuestra propia mirada.

Reclamar el derecho de mirar implicaría reorganizar los materiales sensibles y la materialidad de las imágenes que se construyen para la producción de significados. Esta transformación abre espacios a proponer formas alternativas de subjetivación y agenciamiento que cuestionan los modos dominantes de percepción. La reconfiguración de lo sensible también implica que la política y la estética están ligadas y constituyen nuestra mirada, ambas implican una redistribución de esta partición de lo sensible.

Este proceso entonces implica una rearticulación de lo sensible, nos plantea una transformación en la manera en que percibimos y damos sentido a la realidad a través de la experiencia estética. Al exponer a creadoras y a espectadoras a nuevas formas de representación y expresión, se amplía el horizonte de lo posible y se amplía la posibilidad de producir una sensibilidad más heterogénea. También esta modificación de la mirada nos permite crear comunidades desde otra aproximación.

Necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente, aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros. Necesitamos encontrar modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas. No se trata hoy de pensar cómo hacer participar (al espectador, al ciudadano, al niño...) sino de cómo implicarnos. La mirada involucrada ni es distante, ni está aislada en el consumo de su pasividad. (Garcés 2013, 111)

Requerimos miradas que desobedezcan el régimen de lo representable y de cómo colectivamente desaprendemos la distribución jerárquica de lo sensible para hacer surgir, en su lugar, una politicidad en el acto mismo de mirar.

III. Diferencia y multiplicidad. Hacerse cargo

El cuerpo evoca remotas escrituras que lo habitan y esas marcas, heridas o padecimientos se reescriben constantemente sobre él. Así, estas inscripciones nos

invitan a asumir esas experiencias en el marco de los ensayos o procesos de creación, abriendo un diálogo directo con la forma en que creamos y la representación, cuestionando sus límites y renovando sus posibilidades.

Planteando que nos desprendemos de la noción del cuerpo virtuoso, se configuran las posibilidades de cómo ponemos y disponemos nuestros cuerpos en las prácticas escénicas, en sus distintas dimensiones, frágiles, fuertes, con otras potencias a las universalizadas por las artes escénicas tradicionales. En este proceso escuchamos sus límites y abrimos espacio a otras potencias que trascienden la idea del virtuosismo.

Proposición 4

Se trata de **reconocer y visibilizar la vulnerabilidad en lugar de suprimirla o negarla, permitiendo que esta irrumpa con toda su singularidad en el espacio creativo.** La potencia de la diferencia y de la multiplicidad de potencias, —incluyendo la fragilidad como oposición a la fuerza masculinizante y al ideal de salud—, así como la inmovilidad, deben tener espacio para replantear lo que entendemos como un cuerpo potente y sus marcos normativos.

Esta vulnerabilidad permite que podamos acompañar y escuchar la pluralidad de los cuerpos en escena: cuerpos no normativos, cuerpos que al envejecer pierden, aparentemente, sus capacidades físicas de virtuosismo, sin que por ello desaparezcan su talento ni su rigurosidad artística, cuerpos irruptores del género y de la heteronorma. No se trata de eliminar o anular el virtuosismo o a los cuerpos que tengan unas potencias y talentos, sino de pluralizar el campo de lo corporal en las artes escénicas.

Otras de las formas de pluralización de las prácticas es la emergencia y centralización de los cuerpos desestabilizadores del guion heteronormado: diversidades, disidencias, personas no binarias como agentes políticos, expandiendo así los espacios en las artes escénicas e irrumpiendo con la noción de representación y de quienes ocupan la escena y generan conocimiento dentro del arte.

Cada vez hay más disidencias de género y sexuales en las prácticas escénicas, y eso ha implicado un reto pedagógico que debemos de asumir y colectivizar, pues desestabiliza la concepción cisnormativa de los cuerpos en escena, que previamente cumplían con asignaciones sexuales preestablecidas de las cuales, la mayoría de las veces, derivan sus roles y personajes. Esto ha implicado una importante redefinición de estructuras esenciales del teatro como del personaje y sus construcciones psicosociales, el vestuario y otros elementos fundamentales de la puesta en escena. Estas preguntas, son

pasadas por alto por la academia formal de las artes, perdidas en la burocracia y necesidad de resultados y rendimientos. Pero **las prácticas independientes, la pedagogía** que construimos y propiciamos en los espacios de creación, en los grupos, en los colectivos efímeros, no pueden otorgar el mismo tratamiento, **debemos quedarnos en la dificultad y torpeza de no saber que hacer, de preguntarnos y dejarnos, una vez más, situar por nuestras compañeras que irrumpen con las categorías de género, de que nuestro marco heterosexual y cisgénero muestre sus carencias y nos hagamos cargo de ellas.**

IV. Cuidado, comunidad y ética relacional

Una de las indagaciones esenciales de esta investigación es como la tradición del teatro se ha configurado en torno a posiciones jerárquicas que definen las relaciones en la creación escénica. En este sistema se ha consolidado la idea del director/autor genio, una figura cuyo estatus se respeta por la posición de poder que ocupa. Es vista como el eje creativo y, en su inscripción como autor o director, se delimita como inamovible. Su visión artística predomina sobre cualquier otra, imponiéndose como la portadora exclusiva del conocimiento y la creatividad, anulando muchas veces los aportes de otras voces en el proceso colectivo de creación.

El director de escena se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor. (Ortiz 2008, 14)

El teatro moderno ha engendrado la postura del director por medio de unas políticas de los cuerpos y los gestos, los cuales son moldeados de acuerdo con esas políticas. Desde esta perspectiva, el director ha sido un disciplinador de cuerpos (Ortiz 2008) Como lo hablamos anteriormente sobre el virtuosismo, el entrenamiento físico actoral, no sólo tiene una dimensión estética sino también cumple una función de control.

Proposición 5

Frente a este modelo, se busca expandir las prácticas de cuidado y resistencia, entendidas siempre desde el ámbito de lo doméstico, pero que debe de materializarse como una nueva relación con los cuerpos y un saber que debe de entenderse colectivamente, fuera de la asignación al género sobre los cuidados, (por lo tanto, asimiladas, casi siempre, como inferiores), Este conocimiento es más bien una expansión que permite producir formas de escucha, rutas de confianza, resistencia y entendimientos

de la diferencia. Se trata de un hacer colectivo que se construye en el proceso y comprender como todas somos capaces del cuidado. Una posibilidad de ir haciéndose con las otras, pensar lo colectivo, en términos de *hacerse haciendo*, como el feminismo comunitario lo plantea: que sea un pensamiento acción (Comunidad Mujeres Creando Comunidad 2014), o como “una práctica que altera los modos normados de relación” (Ponce 2018).

Lo colectivo, no está exento de tensiones. Uno de sus problemas es la disolución de la singularidad en la conformación de lo común. Al integrar una colectividad, con frecuencia existe un *deber ser*, implícito, una expectativa cargada de significación simbólica que descarta la singularidad, el desacuerdo y más bien homogeniza y demanda adhesión.

La pertenencia a una colectividad a veces implica, para muchas artistas⁸ representar y cumplir exclusivamente con el rol asignado (actriz, suplente, asistente, técnica, etc.), el cual se define por las expectativas de la creación, y se espera una especie de creencia ciega a estas expectativas. Esto tiende a invisibilizar las violencias y conflictos que atraviesan a las singularidades en el colectivo. Cualquier duda o negación de estas expectativas pueden considerarse como una cerradura y un rompimiento de la cohesión.

Para lograrlo, propongo la consigna de devenir traidora: no como un acto que niegue lo común, sino como una práctica que permita construir lo colectivo sin suprimir las diferencias. Un espacio donde se dispute y renegocie constantemente el sentido de lo compartido.

El traidor es muy diferente del tramposo: el tramposo pretende ampararse de propiedades establecidas, conquistar un territorio, e incluso / instaurar un orden nuevo. El tramposo tiene mucho porvenir, pero no tiene ni el más mínimo devenir. El sacerdote, el adivino, es un tramposo. El experimentador es un traidor. (Deleuze y Parnet 1997, 51)

Deleuze resignifica la traición desproveyéndola de su término antagónico, a saber, la fidelidad, y del binarismo que le entraña, fiel (bueno) vs. traidor (malo), y propone asumir la traición como el lugar del devenir, de la sospecha, que nada tiene que ver con lo que se obtiene sino con lo que se pierde, con aquello que se deja y luego se reconstituye a partir de la mirada de sospecha. Es la conformación de una presencia disruptiva, que

⁸ Especialmente para quienes son más novatas en las prácticas escénicas y están construyendo experiencia.

discute las asignaciones históricas y sospecha de lo que se le presenta, de esta manera debemos de operar en nuestras colectividades.

Esta resignificación de la traición plantea una potencia que surge de la incertidumbre, y que nos coloca en un lugar que no es el desprendimiento de lo común, ni que desarticula la confianza de los agentes que conforman una colectividad, sino que inserta la posibilidad de traicionar lo que aparentemente, y quizás nosotras mismas creemos es inamovible. Es una reelaboración que permitirá nuevas capacidades afectivas y de agenciamiento.

Por otra parte, esta noción ética se alinea con lo que Jean-Luc Nancy llama una comunidad inoperante, presentándose como aquellas que aceptan la singularidad de sus integrantes sin exigir una unidad absoluta, es principalmente un estar-en-común. **Así, el estar en común se define por estar en relación con las otras, en fragilidad y con conciencia de su finitud.**

Finalmente persiste una relación más que articula el poder dentro de las comunidades de las artes escénicas. Un supuesto del trabajo corporal, la fantasía de trabajar sin pudor, sin tabúes, de “libertad absoluta” en las prácticas físicas, que ha producido unos marcos ambiguos que no permiten identificar y poner límites a prácticas violentas o de abuso.

Frente a esto, es necesario construir, una ética de los cuerpos y sus interacciones en los procesos de creación, al igual que en los espacios de pedagogía, en donde las relaciones de poder se acentúan con mayor intensidad y en donde las prácticas sexualizadas se desterritorializan del espacio de lo íntimo y se vuelven prácticas públicas colocadas en el espacio creativo y pedagógico.

Podríamos partir de un enfoque que priorice las relaciones eróticas sobre las sexualizadas, una distinción así redefiniría nuestros modos de relacionamiento, entendiendo el eros como como una potencia creativa:

El término erótico procede del vocablo griego eros, la personificación del amor en todos sus aspectos; nacido de Caos, Eros personifica el poder creativo y la armonía. Así pues, para mí lo erótico es una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas. (Lorde 2016, 9)

Se trataría de concebir las relaciones eróticas como fuerza de intensificación de los vínculos creativos, una pulsión vital que nos mueva hacia la curiosidad artística y las

relaciones de los cuerpos en escena sin traspasar los límites propios, que nos posibilitan crear espacios seguros de relacionamiento, o al menos, la producción de un terreno donde el cuidado sea parte de la exploración estética.

Más de una vez he escuchado afirmar que el “teatro no es un espacio seguro ni tendría por qué serlo” esta concepción podría ser acertada parcialmente, pero requiere ser problematizada y desarticulada, para comprender su complejidad más allá del lugar común. Desde las prácticas escénicas que he producido, reconozco que el teatro no constituye un espacio apacible. Es más bien un dispositivo crítico que observa rigurosamente nuestras estructuras internas y sociales, que nos desestabiliza, transforma, confronta y devela. Esta operación genera necesariamente un terreno de incertidumbre e inseguridad, donde la falta de certezas es una de las bases para la producción creativa.

Sin embargo, y aquí radica la distinción crucial, esta desestabilización debe de circunscribirse al plano creativo y conceptual. Actuar, escribir, dirigir, montar necesariamente implican una vulnerabilidad, un riesgo creativo. Pero precisamente para que esta desestabilización se produzca, no puede ponerse en riesgo nuestra integridad física o psicológica. **Sólo mediante una base de seguridad y confianza radical en la preservación de los límites personales, es posible habilitar la desestabilización y rigurosidad que demandan las artes escénicas.**

El feminismo nos da un marco para entender más claramente cuáles son las prácticas que están fuera de las relaciones creativas y se convierten en espacios de abuso de poder y de violencia porque históricamente, las feministas se han encargado de desnaturalizar estas violencias y exponerlas. A partir de esto junto a la validación de la singularidad de cada persona, es posible **articular una ética de los cuerpos y los relacionamientos**. Esta ética opera de manera singular, vinculándose directamente con la **autonomía y con la capacidad de decisión que cada persona puede ejercer**. Aunque este poder se configura por medio de nuestra potencia crítica y de decisión, también se sostiene por medio de las redes de apoyo que nos permiten fortalecer y ejercer nuestra autonomía y el poder de decisión con confianza.

Cada persona tiene el derecho y la responsabilidad de definir, ya sea de manera colectiva o singular aquello con lo que se siente cómoda, escuchada y validada. Los límites son establecidos por cada persona, es decir, por quien porta y expresa su singularidad. **Validar la singularidad implica, en esencia, reconocer y respetar la experiencia única de cada persona.**

Si las políticas feministas nos permiten tener un marco teórico y experiencial sobre qué son las relaciones de poder y ejercicio de abusos de ese poder, **el límite que marcamos se construye en la práctica.** Se define en las conversaciones que tenemos en los espacios creativos, en las vivencias y experiencias que nos atraviesan, y en **el reconocimiento de saber qué y con quien sentimos que podemos desplegar nuestras potencias.** Es en ese ejercicio cotidiano donde realmente se transforman las estructuras: en la capacidad de articular nuevos modos de creación que posibilitan otros tiempos, otras dinámicas y otras formas de encuentro. La escena no es solo un espacio para la representación y presentación teatral, sino un terreno en disputa donde **el acto de crear es también el acto de refundar nuestras formas de relacionarnos.**

Obras citadas

- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Allen, Amy. 1999. *The Power of Feminist Theory*. Westview Press. Boulder, CO.
- Aranda, Pilar. 2024. Entrevista. Grabación de audio.
- Aristoteles. 1982. *Aristotle's Poetics*. Editado por James Hutton. New York: Norton.
- Badiou, Alain. 2014a. *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- . 2014b. *Rhapsodie pour le théâtre: court traité philosophique*. Perspectives critiques. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barba, Eugenio. 2012. *La esencia del teatro*. Vol. 22. Ciudad de México: Ediciones y producciones escénicas PASODEGATO.
- Belausteguigoitia, Marisa, y Lucía Melgar-Palacios, eds. 2008. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. 2. ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Programa Universitario de Estudios de Género.
- Butler, Judith. 2015. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Carrasco, Maribel. 2014. *Los cuervos no se peinan*. Ciudad de México: Conaculta.
- Cassella, Mariastella. 2015. "Escritura escénica y Posmodernidad". *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33: 45–56. https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48349.
- Chevallier, Jean-Frédéric, y Matthieu Mével. 2010. "Texto fuerte/ texto débil". Bogotá: *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 2010.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- Comunidad Mujeres Creando Comunidad. 2014. *El tejido de la rebeldía ¿Qué es el feminismo comunitario?* La Paz: Moreno Artes Gráficas.
- Danan, Joseph. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Ciudad de México: Ediciones y producciones escénicas PASODEGATO.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1977. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. 1997. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Despentes, Virginie. 2018. *King Kong Theorie*. Traducido por Barbara Heber-Schärer y Claudia Steinitz. KiWi 1611. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Díaz, Bertha. 2024. Entrevista a Bertha Díaz Martínez por Estefanía Rodríguez. Mp3.

- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/ Escénicas.
- Dort, Bernard. 1986. "L'état d'esprit dramaturgique" Revista Theatre/public, n.º 67
- El Universo. 2019. "Militancia teatral: Simplemente intenso". El Universo. 8 de septiembre. <https://www.eluniverso.com/larevista/2019/09/08/nota/7505971/militancia-teatral-simplemente-intenso/>.
- Estrella, Vanessa. 2022. "La justicia es injusta con nosotras". *Silenciadas* (blog). <https://silenciadasproject.com/cristinabalcazar-femicidio-ecuador/>.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficante de sueños.
- Fernández, Marta. 2003. "El teatro como práctica ideológica. Violencia de género / violencia política en la escena estadounidense contemporánea". España: Universidad de Oviedo.
- Foucault, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. 2.ªed. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- . 1991. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Reprint. Penguin Social Sciences: Psychology. London: Penguin Books.
- Fuente Vázquez, María de la. 2015. "Ideas de poder en la teoría feminista". Revista Española de Ciencia Política, noviembre de 2015. <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/38504>.
- Gabriele, John Philip, y Lidia Falcón. 1997. *El teatro breve de Lidia Falcón*. Madrid: Espiral.
- Galtung, Johan. 1976. "Three approaches to peace: Peacekeeping, peacemaking and peacebuilding". *Impact of Science on Society* 26, n.º2: 103-15.
- Garcés, Marina. 2013. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- . 2018. *Ciudad Princesa (Ensayo)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Edición Kindle.
- Hall, Stuart, Eduardo Restrepo, Víctor Vich, y Catherine E Walsh. 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional/ Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Han, Byung-Chul. 2012. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Hanisch, Carol. 1970. "Lo personal es político". En *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt. Nueva York: Radical Feminism.
- Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- . 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres. la reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

- Hedva, Johanna. 2016. "Teoría de la mujer enferma". Los Ángeles Jaurria Ediciones.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, Juan José Díaz Sánchez, y Max Horkheimer. 2006. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. 8ªed. Madrid: Trotta.
- Jaramillo, María Mercedes. 1992. *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Katrin, Dorte. 2002. *Feliz nuevo siglo dramaturgas*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Kristeva, Julia. 2015. *Poderes de la perversión*. 8ªed. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Lehmann, Hans-Thies. 2015. *Postdramatisches Theater*. 6ªed. Frankfurt: Verlag der Autoren.
- Liddell, Angélica. 2019. *La casa de la fuerza: Te haré invencible con mi derrota Anfaegtelse*. 5ªed. Segovia: Ed. La Uña Rota.
- Lorde, Audre. 2016. *Lo erótico como poder y otros ensayos*. Valencia: Bocavulvaria ediciones.
- Mayer, Mónica. 2004. *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México*. Ciudad de México: Conaculta/ Fonca/ Avj Ediciones.
- McAuley, Gay. 1998. "Towards an Ethnography of Rehearsal". *New Theatre Quarterly* 14 (55): 75- 85.
- Miralles, Alberto, y Joseph Chaikin. 1974. *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Salvat Editores.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. 2019. "Feminicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores". *Estado & comunes, revista de políticas y problemas públicos* 1 (8): 99- 120. https://doi.org/10.37228/estado_comunes.v1.n8.2019.99.
- Mouffe, Chantal. 2009. *En Torno a lo Político*. Montevideo: Fondo de Cultura Económica.
- Muégano, Teatro. 2019. *Dossier Ulrike*.
- Ortiz, Rubén. 2008. *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ciudad de México: Ediciones y producciones escénicas PASODEGATO.
- . 2016. *Escena expandida teatralidades del siglo XXI: el amo sin reino: velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Osías, Yanov, María Julieta Massacese, y Silvio Lang. 2016. "Conmoverse en grupo: métodos queer, arte y variables para el futuro / Being Moved as a Group: Queer Methods, Art and Variables for the Future". *ArteBA*.
- Pacheco, Adriana. 2018. "Las escritoras mexicanas de hoy: invisibles a plena luz". *Letras Libres* (blog). <https://letraslibres.com/revista/las-escritoras-mexicanas-de-hoy-invisibles-a-plena-luz/>.
- Pacheco, Verónica. 2021. "Theatre and politics: Suffragist theatre in the United States".

<https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.6135>.

———. 2024. “Del escenario al parlamento: El teatro sufragista británico como discurso político”. *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral*, n.º 41: 11–32.

<http://orcid.org/0000-0002-6561-9571>.

Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Proaño, Lola, y L Verzero. 2017. *Perspectivas Políticas de la Escena Latinoamericana. El teatro de grupo como disidencia: El caso Muégano*. Buenos Aires: Argus-a.

Rancière, Jacques. 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Reckitt, Helena. 2004. *Arte y Feminismo*. Londres: Phaidon Press.

Sánchez, José A. 1994. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

———. 2013a. “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro*.

———. 2013b. “In-definiciones el campo abierto de la investigación en artes”. *Artes: La revista*.

———. 2016. *Ética y representación*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana: Paso de Gato.

Schmitz, Hermann. 2016. *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. 1. Auflage. Baden-Baden: Verlag Karl Alber. <https://doi.org/10.5771/9783495860960>.

Scott, Joan. 2002. “El género: una categoría útil para el análisis.” *OP.CIT. Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, n. 14: 9- 45. <https://revistas.upr.edu/index.php/opcit/article/view/16994>.

Segato, Rita Laura. 2006. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana.

Silvestri, Leonor. 2014. *Foucault para encapuchadas*. Buenos Aires: Queen Ludd.

———, dir. 2016. *La Teoría de la mala víctima*. Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=2MvMmMeCsqo>.

Stratos E., Constantinidis. 1988. “Rehearsal as a Subsystem: Transactional Analysis and Role Research”. *New Theatre Quarterly*, 4 (15): 195- 08.

Vicente Hernando, César de. 2013. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Ciempozuelos: Centro de Documentación Crítica.

Zafra, Remedios. 2013. *(h)adas: mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Madrid:

Páginas de Espuma.

———. 2017. *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.