

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Juzgado de Familia Número 6. La construcción de una representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la ley desde la experiencia personal autoficcionalada

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y producción escénica que presenta:

Tirso Jose Causillas Fonseca

Asesora:

Lorena Maria Pastor Rubio

Lima, 2022

RESUMEN

El siguiente texto busca dar cuenta del proceso de investigación desde las artes que tuvo como principales piezas la obra *Juzgado de Familia Número 6* y el presente texto escrito. La investigación se alineó con los planteamientos de la investigación desde las artes en donde el trabajo artístico se encuentra en permanente autorreflexión crítica para poder compartir el proceso creativo, sus premisas y descubrimientos con la comunidad artística y académica. La principal inquietud que articula lo anterior es la pregunta por la forma en que se representa una relación estructural desde el relato personal autoficcional. Es por esto que la relación entre la ley y la mujer es performada desde la experiencia autoficcional de la actriz/autora de la obra. Ahora bien, partiendo de que el “yo” se encuentra atravesado por lo social, esta investigación desde el arte busca afirmar la rabia femenina como una emoción política, la posibilidad de una relación creativa democrática (y, por tanto, que no niegue el conflicto) entre director y actriz/autora y, asimismo, la fragmentación del “yo” como premisa teórico, metodológica y creativa. Finalmente, el análisis del proceso creativo y de la obra se encuentra escrito de forma híbrida entre la redacción académica y el texto performático en un intento de dar cuenta de un tipo de conocimiento que se mueve en la tensión entre teoría y práctica.

AGRADECIMIENTOS

A mi hijo, por todo el tiempo papá/hijo que esta investigación (y esta carrera) me demandó.

A mi compañera de aventuras, tablas y vida; Nani, Nani, por la entrega, el valor, la comprensión y todo el amor que construimos día a día en tantos niveles.

A Ella, alguien a quien no conocí pero que me ha enseñado muchísimo como artista y hombre.

A Lorena Pastor, mi asesora, por la compasiva, crítica y respetuosa guía en este proceso tan lleno de vida y complejidad.

A Lucero Medina, por sus agudos, rigurosos y fértiles comentarios.

A todas las personas que colaboraron directamente con esta investigación entregando sus valiosos comentarios: Marissa Béjar, Gustavo Lopez, Mario Ballón, Ale Reto y a mis compañeros y compañeras de clase.

Una vez más, a Nani, por todo lo que ya sabes y por todo lo que aún no.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE	iv
ÍNDICE DE FIGURAS	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. ESTADO DEL ARTE	9
1.1. Lo personal es político en la creación escénica	
9	
1.2. La creadora ante el contexto	13
1.3. Cuerpo, narrativa y colectividad	15
1.4. Teatro, testimonio y autoficción performática	22
1.5. Límites de la autorreferencialidad y reflexiones finales	28
CAPÍTULO 2. SUSTENTO TEÓRICO/METODOLÓGICO	30
2.1. Sustento teórico	30
2.1.1. Narrativa	31
2.1.2. Autoetnografía	32
2.1.3. Autoficción, palabras y cuerpos	36
2.1.4. Autoficción, el “Yo” y la fractura	39
2.1.5. Autoficción performática	42
2.2. Sustento metodológico	46
2.2.1. Investigación desde el arte	46
2.2.2. Ante el rol del director	49
2.2.3. Eslabón/acumulación sensible	52
2.2.4. Serendipia	54

2.2.5. Escritura autoetnográfica y epifanía	55
2.2.6. Show and tell o Exposición de la Investigación	57
2.2.7. Proceso creativo y herramientas de trabajo	64
CAPÍTULO 3. JUZGADO DE FAMILIA NÚMERO 6 DESDE EL CUERPO Y LAS PALABRAS DEL DIRECTOR	68
3.1. Sinopsis	68
3.2. Escena 1 “El papelito”. Intervenir aquello que es difícil de contar	69
3.3. Escena 2 “Ella”. Encuadre autoficcional	79
3.4. Escena 3 “Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones”. Autoficción fantástica y multiplicación de la identidad	85
3.5. Escena 4 “Instituto de Medicina Legal”. Sujeción, poder y violación	92
3.6. Preludio a la escena 4. La rabia femenina como emoción política	104
3.7. Escena 5 “Juzgado de Familia Número 6”. Extrañamiento, autoficción y resonancia colectiva	116
CONCLUSIONES	135
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
ANEXOS	150

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Papeleo, fotografía intervenida	68
Figura 2: EL papel en blanco, escena participativa	71
Figura 3: Escena participativa 2	75
Figura 4: El papelito de la actriz/autora	76
Figura 5: Ella y el aro	80
Figura 6: Ilustración, Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones	86
Figura 7: El océano	89
Figura 8: Ella y el grito	93
Figura 9: Instituto de medicina legal	96
Figura 10: Ella ante el juzgado	105
Figura 11: El descenso	108
Figura 12: Atravesar(se)	115
Figura 13: El aro como maquillaje luminoso	117
Figura 14: Variación del aro	118
Figura 15: Variación del aro 2	119
Figura 16: Variación del 3	122
Figura 17: Variación 4	125
Figura 18: Ella, cerca del final	128
Figura 19: Ella, cerca del final 2	129

INTRODUCCIÓN

La siguiente indagación se realizó desde la práctica artística de creación de un montaje teatral y tiene como principal objetivo analizar, desde la práctica, la construcción de una representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde la experiencia personal autoficcionalada en el proceso creativo *Juzgado de Familia Número 6* y se alinea bajo el enfoque de investigación desde las artes (Borgdoff, 2010) en donde asumí el rol de la dirección escénica. Por representación, entiendo generación de sentido (Hall et al., 2013); acción que no refiere, necesariamente, a la “mimesis” de la realidad. Asimismo, al decir relación estructural entre la mujer y la ley estoy pensando en las implicancias sociales, culturales y simbólicas de ser mujer ante los mandatos de una sociedad eminentemente patriarcal. Ahora bien, partiendo de lo anterior, creamos metáforas escénicas, acciones, escenas, personajes, texturas, imágenes y conflictos que intentaron dar cuenta de dicha relación.

Sin embargo, desde mis intereses y creencias como creador, la representación en abstracto no es suficiente, es necesario convocar al cuerpo, a la vivencia y a la subjetividad. Es por estas razones que consideré el relato personal autoficcionalado como crucial para esta investigación. Ahora bien, ciertas consideraciones deben ser mencionadas: primero, desde la autoficción, el relato personal nunca es “objetivo” y siempre implica conexión con los otros (Blanco, 2018a); segundo, este se encuentra parcialmente condicionado por lo social (Rochabrún, 1993); y, finalmente, puede ser pensado como un “puente” entre individuo y cultura (Holman, 2016). El relato personal, lejos de “reflejar” una historia particular la interviene, impacta y transforma. Considero que, desde ahí, es posible pensar ciertas potencialidades políticas de este y su representación escénica. En este contexto, *Juzgado de Familia Número 6* supuso un viaje de investigación sobre la relación estructural entre la

mujer y la Ley y la posibilidad de dar cuenta de esta desde una perspectiva personal, encarnada y autoficcionalada.

En los siguientes párrafos exploraré posibles justificaciones teórico metodológicas para esta investigación. Sin embargo, antes de iniciar ese viaje hablaré de mis motivaciones. Como señala Borgdoff, la investigación desde la práctica artística “no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística”(2010, p.10). Lo que implicaría, desde mi perspectiva como investigador/creador, un tipo de escritura que dé cuenta del creador y de cómo la práctica lo impacta. Así pues, este apartado realizará un tránsito de lo individual a lo teórico. Me parece importante señalarlo porque dicho tránsito es uno de los principales intereses de mi práctica como creador escénico. Aunque me parece importante decir que se trata de una suerte de tránsito circular que regresa a lo personal para regresar a lo teórico y el de lo teórico a lo personal, de lo personal a lo colectivo y viceversa.

Por lo mismo, no diferencio claramente mi práctica artística de mi vida. Quizá, un testimonio de esto es que mi compañera de grupo de teatro es también mi compañera de vida. Y nuestras creaciones escénicas siempre han estado íntimamente relacionadas con nuestras historias; la forma en que inició nuestro amor y los miedos que este provocaba (en la obra *Como castigo por mis pecados*), mi padre enfermo de Alzheimer (en la obra *Financiamiento Desaprobado*) y la herencia simbólica llamada Utopía que ambos recibimos de nuestros padres (en la obra *Cómo Criar Dinosaurios Rojos*), son algunos de los temas que nos han unido como creadores y como individuos. En esta investigación artística particular, ha sido necesario recordar lo vivido en estas obras que menciono puesto que han tenido una fuerte dimensión autoficcional y, por tanto, nos han enseñado a buscar estrategias para cuidarnos, a estar atentos a lo que la obra pide, pero también a lo que nuestros cuerpos y emociones necesitan.

Esta investigación responde a una motivación conjunta (ella como actriz/autora y yo como director): explorar simbólicamente un sistema que intenta minorizar a la mujer; es decir, siguiendo a Rita Segato, representarla como “menor de edad”, desplazarla al lugar de “minoría” y pensar el tema de la mujer en la sociedad como uno “menor” (2016). Me refiero al sistema patriarcal que intenta instalar una masculinidad que lucha por su estatus en todo momento. En dicha contentida, se tiende a excluir y violentar masculinidades diversas con las que me siento identificado como hombre bisexual, inmigrante centroamericano y casado con una mujer varios años mayor que yo. Aunque, al mismo tiempo, soy consciente de que este sistema vive dentro de mí por las condiciones desde las cuales me socializaron como hombre y que tomar distancias de estas es un ejercicio interminable. Digo todo esto para intentar mostrar el lugar de enunciación que determina la forma en que observo y experimento el mundo y, por tanto, creo artísticamente. Los conocimientos situados, concepto propuesto por la pensadora feminista Donna Haraway, pueden ser una perspectiva válida para evitar el relativismo en la investigación artística como menciona José Antonio Sanchez (2013). Desde ahí, el pensamiento teórico feminista ha generado muchísimos aportes que me interesa explorar estética y reflexivamente desde nuestro proceso creativo.

En este punto me gustaría (re)centrarme por un último momento para hablar de mis motivaciones individuales: Desde mis primeros encuentros con al arte escénico, me interesó como este puede tener la capacidad de transformar perspectivas, alterar el orden establecido y, solo por unos instantes, lograr que aquello que se cree conocer se vuelva totalmente extraño, poco reconocible y, por tanto, transformable. La experiencia y los años como creador me han enseñado que esta dimensión política de nuestro que hacer es limitada, efímera y, por lo general, poco relevante desde el prisma del mercado que todo lo absorbe en nuestro tiempos. Sin embargo, me interesa que cada pieza y cada investigación en la que me embarco pueda aferrarse al potencial de extrañamiento político de nuestro oficio. Hay una

dimensión rabiosa ante la injusticia que, por más teoría, por más descubrir que la resistencia le debe casi todo al poder, persiste en el trabajo escénico. Me gustaría poder explorar esa dimensión en esta investigación tratando, al mismo tiempo, de escuchar la vieja interpelación de Grotowski: tú eres hijo de alguien. El arte escénico que amo me ha mostrado rabiosas alteraciones de la realidad como el trabajo de Yuyachkani, los textos de Brecht, Artuad, las performances de la Pocha Nostra, las antidanzas de Jerome Bel, las obras testimoniales de Lola Arias, entre muchas otras. Durante mi proceso creativo estuve acompañado por estos montajes y lo que he internalizado de ellos. Espero que estas palabras den cuenta de esas influencias.

Ahora bien, la presente investigación tuvo como principal objetivo la construcción de representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde la experiencia personal autoficcionalada en el proceso creativo *Juzgado de Familia Número 6*. Esto se analizará desde la práctica de la dirección escénica, rol que asumí yo mismo. Me parece posible establecer 3 premisas para, luego, intentar afirmar su relevancia política y teórica: primero, que la investigación desde el arte hace un énfasis en la reflexión que nace desde los procesos de creación artística para así generar un conocimiento desde la práctica (Borgdorff, 2010). Esto supone un mirar el arte desde el arte (Vicente, 2006) en donde el sujeto artista da cuenta de su propio proceso; segundo, que, desde la perspectiva de muchos pensadores del arte contemporáneo, es necesario pensar en los procesos en que el arte se produce para entender la forma en que opera políticamente sobre el mundo creando disensos y no, solo, en sus contenidos (Rancière, 2012) Y, finalmente, que la autoficción, según la entiende Sergio Blanco, da cuenta de un impulso que nace desde el yo pero que se dirige hacia el otro (2018). A mi juicio, esto puede interpretarse como un énfasis en lo común que refiere a lo social, cultural y político. En síntesis, las tres premisas me ayudan a situar mi trabajo de investigación como uno que intenta producir conocimiento *desde* la práctica artística y que

reconoce dicha práctica como política y, por lo mismo, dirigida hacia el otro. En ese sentido, las cercanías entre autoficción e investigación *desde* las artes me parecen relevantes y las siguientes palabras intentarán dar cuenta de estas y compartir sus cruces en mi proceso creativo.

Es importante señalar que estas 3 premisas encuentran una intersección en el análisis de la práctica creativa del director de una obra cuyo eje central es la relación entre la mujer y la ley. En donde el rol del director merece ser problematizado. En coherencia con lo anterior, esta investigación/creación pretende ser construída desde el principio de la creación colectiva latinoamericana de considerar el rol del director como construído por medio del debate y la creación en conjunto (Garzón, 2009). Asimismo, se alinea con la noción, propuesta por Miguel Rubio de actriz/autora (2014) para señalar no solo una actriz/creadora sino, también, la dimensión de responsabilidad sobre lo dicho y escrito por esta.

Por otro lado, esta investigación *desde* las artes se trata de un proceso creativo escénico en que el director pretende generar las condiciones para la creación desde los impulsos, intuiciones, exploraciones e ideas conscientes de la actriz sobre su propia vivencia ante el sistema judicial. El proceso anterior puede ser pensado como un proceso discursivo y performático de representación, entendida esta como la generación de sentido atravesada por condicionantes sociales y culturales que no responde a un proceso de mimesis de la realidad, sino que también crea discursivamente aquello que se entiende por “realidad” (Hall, 2013). Siguiendo a Cornago (2006), la representación, es una de las principales preocupaciones del teatro contemporáneo (incluso cuando intenta negarla) y es importante señalar que esta se encuentra atravesada por relaciones de poder. Es por esto que se mantiene una atención particular a una estructura compleja, fragmentada y, hasta donde es posible, consciente de su lugar de enunciación.

Así pues, la pertinencia teórica de esta empresa podría proponerse de esta manera: esta investigación desde la práctica es un intento analizar el proceso en que se genera sentido desde una obra de teatro contemporáneo. Ahora bien, la representación que construye dicha obra tiene un objeto complejo; la relación entre la mujer y la ley. Además, dicha representación encuentra la condición de ser encarnada en las vivencias y el cuerpo de una mujer particular. La obra pretende partir de la experiencia autoficcional para pensar y performar la relación estructural entre mujer y la ley. Esta operación se encuentra íntimamente relacionada con la idea de Sergio Blanco de que la autoficción es “un intento de comprenderme como una forma de comprender a los otros” (2018, p.7) Intuición que, a primera vista, puede parecer ser una paradoja pero cuando se considera que la subjetividad se encuentra constituida por lo social (Burr, 2003) o que lo que llamamos sexualidad está constituido por el poder (Butler, 2001) el aparente contrasentido toma cuerpo y devela sus potencialidades simbólicas y escénicas.

Así pues, se pretende representar la relación entre el la mujer y la Ley desde un proceso de autoreflexión crítica de la actriz, esto que acabo de mencionar corresponde al nivel de la creación artística. Ahora bien, desde dicha creación artística se busca analizar la relación creativa entre actriz/autora y director. Es importante señalar que todo lo anterior encuentra sentido en la labor del director cuando esta se entiende como la creación de las condiciones para la producción artística de los actores (Brecht & Dieterich, 2010) y cuando se reconoce a la actriz como autora, como co-creadora que trabaja íntimamente con el director. Esta forma de pensar el trabajo del director encuentra una resonancia particular cuando se aborda una relación tan problemática como la de (mujer/ley) .

Ahora bien, en cuanto a la relación mujer/ley es importante señalar que el teatro permite un trabajo simbólico flexible sobre los significantes: en ese sentido la ley será pensada desde dos ángulos: la perspectiva psicoanalítica y la teoría performática desde el pensamiento feminista

de Judith Butler. Desde ahí, la ley tiene implicancias múltiples teniendo como eje central su carácter regulador de la vida en sociedad y un correlato subjetivo en el superyó (Freud et al., 1997). Dicha regulación de la vida influye directamente sobre las identidades de género (Butler, 2007). Es decir, la ley es entendida aquí como un complejo sistema que excede los límites del sistema jurídico/penal y que habilita al sistema patriarcal. En ese sentido me parece pertinente rescatar las siguientes ideas:

Para escapar de la emancipación del opresor en nombre del oprimido, es preciso reconocer la complejidad y la sutileza de la ley y desprendernos de la ilusión de un cuerpo verdadero más allá de la ley. Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones inesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado «natural» ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales (Butler, 2007, p.196).

En el texto anterior la Ley es entendida como el mandato social y cultural que moldea el cuerpo y la identidad, es infranqueable. Es decir, la matriz cultural que delimita lo posible en términos de identidad es siempre el espacio de relación, formación del sujeto y el espacio de la resistencia. Sin embargo, dicha casi omnipresencia del poder no genera, necesariamente, una situación pesimista y sin salida: la ley está por todos lados, pero nunca es totalmente efectiva en su ejercicio del poder; permite grietas, comete errores. En palabras de Foucault, “donde hay poder existe resistencia” (1998, p.57). En el Perú, tanto por la ausencia del Estado, como por su propia precariedad es posible percibir de forma tangible como la ley se vuelve contra sí misma y produce exactamente lo contrario a lo que *formalmente* tiene la intención de combatir.

Esta investigación desde la práctica pretende un proceso complejo e interdisciplinario que permita crear desde la subjetividad. Ahora bien, se reconoce que dicha subjetividad se encuentra estrechamente relacionada con lo social. Se trata de un intento de compartir los principios teóricos y políticos que influyen la práctica creativa de sus implicados. Asimismo, el estado del arte intentará situar dichos principios en un universo práctico-artístico latinoamericano bajo la siguiente pregunta: “¿Cómo opera la relación entre lo personal y lo político en el trabajo de creadoras escénicas contemporáneas?”. De esta manera, espero poder dar cuenta de aquellos referentes que alimentan, afectan, determinan y, al mismo tiempo, permiten que emerja algo nuevo en la escena, en medio de la tensión entre cuerpo, espacio y lenguaje.

Además, se trata de un intento de compartir el impacto de la creación sobre dichos principios; el cuerpo no puede ser pensado fuera del discurso pero, al mismo tiempo, no se reduce totalmente a él (Butler, 2007). Asimismo, la práctica de creación escénica necesariamente nos hace cuestionar nuestras ideas y poder performar sus contradicciones. Esta investigación en la práctica pretende compartir con otros, y otras, creadoras, creadores, investigadores e investigadoras los vericuetos de dicho impacto, de dicha búsqueda y sus implicancias subjetivas, sociales y políticas.

En coherencia con lo anterior, el cuerpo de análisis posterior a los apartados de estado del arte, sustento teórico/metodológico será escrito en un formato híbrido que parte de la idea de que la investigación desde las artes puede encontrar terrenos fértiles para la difusión del tipo de conocimiento específico que genera utilizando estrategias performáticas de escritura.

CAPÍTULO 1. ESTADO DEL ARTE

El siguiente capítulo responde a la revisión teórica y artística previa al proceso creativo que tiene como objetivo situar esta investigación *desde* las artes explicitando sus referentes y objetos de inspiración. Me interesa particularmente intentar dar cuenta de la articulación entre referentes artísticos específicos con una voluntad por trabajar desde la subjetividad como situada en entorno cultural, social y político. Asimismo, reflexionar en torno a la relación entre relato personal y política desde las artes escénicas. Finalmente, esta revisión es de carácter interdisciplinar y recoge influencias del teatro, la danza contemporánea y el arte de la performance para intentar situar esta investigación/creación como una que explora territorios liminales entre disciplinas e intenta permitir la contaminación del proceso artístico con otras formas de saber.

1.1. Lo personal es político en la creación escénica

Como ya he señalado, esta investigación se pregunta, desde la práctica creativa escénica, por la representación de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde el relato personal autoficcional. Para estos fines, decide aproximarse a este problema desde la experiencia subjetiva pero considerando que esta se encuentra condicionada por la cultura (y las relaciones de poder que la constituyen) y que, entre ambas instancias, existe una relación de mutua tensión (Holman, 2016). En una línea similar, quisiera señalar que la conocida máxima feminista “lo personal es político” da cuenta de una impronta, con implicancias tanto políticas como académicas, por una concepción de las estructuras sociales como íntimamente relacionadas con la narrativa individual (Hanisch, 2016). Esta investigación/creación se alinea con estas perspectivas. Es por esto que el estado del arte presentado a continuación se centra en investigaciones, desde y sobre el arte, que indagan en torno a la potencialidad reflexiva y transformadora del trabajo artístico de creadoras femeninas. Se ha delimitado lo

anterior poniendo atención sobre todo a creaciones escénicas que manifiesten una voluntad por comprender lo social y cultural desde la narrativa personal, comprendiendo eso como el trabajo artístico de creación que toma como punto de partida la experiencia personal desde lo personal hacia lo colectivo.

Para articular las experiencias que inspiran y delimitan esta investigación, me guiaré por la siguiente pregunta: ¿cómo opera la relación entre lo personal y lo político en el trabajo de creadoras escénicas contemporáneas? Entendiendo por “lo personal” las narrativas generadas en torno a la experiencia individual. Ahora bien, desde la investigación narrativa se reconoce la segunda ola del feminismo como un agente de profundo impacto en la investigación desde las ciencias sociales que puede servir de referencia para las investigaciones desde el arte. Como señala Susan E. Chase, “puesto que las feministas abordan a la mujer como sujetos en lugar de objetos, comenzaron a considerar su propia subjetividad, el papel que juegan los intereses de las investigadoras y las posiciones sociales en la relación de investigación” (2015, p.67). Considero que el énfasis que muchas creadoras escénicas dan a la relación entre subjetividad y contexto puede ser pensado desde lo anterior como una forma de elaborar e investigar desde el “yo” en tensión con lo social, en donde la reflexión crítica en torno al lugar de enunciación juega un lugar importante. Asimismo, pienso que existe un interés por la relación entre creación y afectividad que puede ser pensado desde el rol que ocupa la subjetividad en este tipo de investigaciones. Finalmente, esta autorreferencialidad crítica podría vincularse con la concepción de la autoficción como una acción que parte del *yo* pero apunta hacia el *otro* y, en ese movimiento, plantea la reconstrucción de un *yo emancipado* (Blanco, 2018b, p.13).

Ahora bien, históricamente es posible identificar la década de los 70s del siglo pasado como un momento de proliferación e impacto de muchos grupos de arte feminista en espacios como Nueva York, Chicago y Gran Bretaña con una fuerte impronta política muy cercana a

la performance y el body art en donde “la transgresión de los límites del cuerpo se vuelve metáfora de la transgresión del orden social, mecanismo de dominación y de control” (Ferrer, 2016, p.42) en donde el cuerpo es pensado como un espacio atravesado por el poder y no una realidad biológica (Butler, 2007). Por su parte, Richard Schechner, al pensar este momento histórico, señala que la conocida idea feminista “lo personal es político” se articula e influye las ideas de pensadores postestructuralistas y artistas de la performance. Y, por esto mismo, gran parte de la creación artística contemporánea:

La frase Lo personal es político prendió, convirtiéndose en un eslogan muy conocido en los círculos de activistas y de artistas. Mucho del arte del performance de los años sesenta y setenta era a la vez personal, político y sexual (...) Solo reconociendo que la identidad es construida, y no dada, puesta en entredicho, y no establecida, sujeta a la evolución histórica y política, y no determinada en la “naturaleza”, es cómo puede el arte personal ser considerado un hecho político (2012, p.263)

Como vemos, pensar lo personal en clave política implica pensar la identidad en términos culturales y sociales en donde ésta se encuentra en permanente negociación y construcción. Dicho proceso, a su vez, se encuentra atravesado de forma transversal por el devenir histórico y social. Ahora bien, siguiendo esa línea, antes de continuar me gustaría señalar que, al revisar estas investigaciones, no presupongo una identidad fija llamada “mujer”. Tampoco asumo una causalidad biológica que explique los puntos en común entre estas creadoras. Por el contrario, siguiendo a Butler, considero las adjudicaciones de identidad de género y sexualidad como el resultado de una serie de eventos performáticos en íntima relación con la contienda social, política y cultural (Butler, 2007). Partiendo de lo anterior, me interesa articular y comprender la forma en que dichos eventos y contiendas se manifiestan en el proceso de creación escénica de artistas mujeres.

Asimismo, considero que esto es relevante a los fines de esta investigación *desde* las artes por la forma en que estos procesos creativos impactan la figura del director como centralizador de la creación escénica. Como artista escénico me he encontrado muchas veces en espacios tanto de formación como profesionales con la siguiente idea: *en el teatro la democracia no funciona, el director manda*, idea que se manifiesta muchas veces en la práctica creativa. Por supuesto, este sentido común, este cliché si se quiere, se hace visible con diversos matices y grados de literalidad. Asimismo, me parece importante señalar como muchas veces se adjudica la etiqueta de *creador* sobre la figura del director. En el contexto nacional, esto se ha visto matizado por la influencia de la creación colectiva en donde el colectivo intentó desplazar el lugar del dramaturgo y el director transformado este último en un facilitador de la voluntad creativa de los y las actrices y no una especie de jefe creativo (Santistevan, 2020). Ahora bien, me parece que el trabajo de las creadoras que este capítulo explora se alinea con lo anterior, con una problematización del rol “dictatorial” del director, haciendo énfasis en la dimensión de negociación entre ambos roles.

Finalmente, me parece importante señalar que esta revisión no pretende la apropiación de la categoría “arte feminista” para esta investigación. Señalo esto dado que mi socialización masculina me previene de utilizar esta categoría que pertenece a las compañeras activistas y feministas que se encuentran en permanente trabajo por el cambio de estructuras patriarcales de dominación. Mi interés es sobre todo artístico y académico; considero que no es posible pensar las artes escénicas contemporáneas sin comprender la importancia y la herencia del pensamiento feminista. Asimismo, mi interés es político en el sentido de que asumo y creo en la potencialidad del arte escénico para transformar el status quo y habilitar la posibilidad de imaginar otros mundos posibles. Desde ahí, el trabajo de estas creadoras resulta una inspiración y un testimonio de la lucha, desde la práctica, por un mundo más vivible para todes.

1.2. La creadora ante el contexto

Caminar es un evento performático y se encuentra mediado y constituido culturalmente. Después de todo, no es posible para un ser humano caminar sin la existencia de una técnica de caminar (Butler, 2010) en la que somos entrenados, la mayor de las veces, por figuras afectivas muy cercanas. Así pues, uno de los eventos más cotidianos posibles, más “naturales”, se encuentra atravesado por lo social, por los otros. Partiendo de lo anterior, me gustaría mencionar la investigación escénica (*Un Ser en la ciudad: caminata escénica*) como un referente de exploración del caminar como experiencia social e individual. Marissa Bejar, creadora e investigadora de esta experiencia, señala que su aproximación al espacio urbano se da desde una perspectiva ecológica que supone pensarlo como un complejo entramado de elementos materiales y sensibles atravesados por acontecimientos y usos generados por los caminantes (Béjar, 2020). Desde mi perspectiva, esto implica concebir la calle, la ciudad, no como un espacio fijo e inmutable que condiciona la experiencia del caminante, sino como un entorno vivo que es, por un lado, parcialmente condicionado por las acciones y vivencias de los sujetos y, por otro, parcialmente condicionante de dichas acciones y vivencias. Me parece posible señalar como esto da cuenta de un evento performático en donde individuo y colectividad se encuentran en constante negociación y contaminación. Por su parte, Béjar nos cuenta que por *Ser* está pensando en una entidad sujeta a anhelos y necesidades que se hacen visibles en un contexto sociohistórico específico (2020). En consonancia con la perspectiva desde donde comprendemos el sujeto en esta investigación/creación.

Así pues, la especificidad del contexto implica la existencia de limitaciones y potencialidades que se materializan en los cuerpos y subjetividades. Esta perspectiva habilita una forma de comprender la relación entre cuerpo y espacio que influencia directamente el proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6*. Por un lado, la noción de *Ser* situado

corporalmente y, por otro, el espacio como entorno vivo y susceptible de ser afectado por el sujeto. Finalmente, la posibilidad de comprender el acto de “caminar” como un evento social habilita una perspectiva artística que, como creador escénico, se convierte en un terreno creativo fértil para buscar estrategias escénicas que hagan evidente que un acto cotidiano se encuentra atravesado por lo social.

Desde ahí, considero que el artículo reflexivo llamado *Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal del Perú* de Lorena Pastor y Silvia Tomotaki colabora con pensar el cuerpo escénico como condicionado por el entorno pero, al mismo tiempo, como espacio de agencia sobre la propia narrativa. En dicho documento, las autoras reflexionan desde su trabajo artístico en el Proyecto de Artes Escénicas en el Penal Modelo Ancón II, pensando sus procesos creativos como indagaciones que producen vínculos en permanente transformación (Pastor & Tomotaki, 2020). Me parece que esta investigación desde el arte produce conocimiento principalmente desde dos instancias: por un lado, establece la pertinencia del trabajo escénico para que los participantes puedan (re)construir su identidad excediendo el discurso institucional penitenciario, corporizando y reparando por medio de los vínculos afectivos que este tipo de trabajo produce. Y, por otro lado, problematiza el propio quehacer de las artistas al ser interpeladas por su contexto de trabajo: “somos las ¿facilitadoras? de la experiencia, experiencia a la que también pertenecemos porque también somos parte del grupo. Apostar por la sensibilidad, en un espacio como un penal, es una posición política”(Pastor & Tomotaki, 2020, p.57). A mi juicio, la sensibilidad, tradicionalmente relegada y excluida del proceder investigativo por personal y sesgada, encuentra en esta afirmación una reivindicación en su pertinencia política y la apuesta por integrar las emociones tanto al proceso creativo como al proceso de investigación.

De forma específica a esta investigación/creación, la (re)construcción identitaria desde el trabajo escénico y reflexión de parte de las investigadoras/creadoras en torno a su posición respecto al grupo creativo me parecen principios de trabajo a integrar en mi propio proceso creativo. Se trata, a mi juicio, de dos elementos íntimamente relacionados; dado que se trata de un proceso de (re)construcción identitaria se vuelve aún más urgente reflexionar críticamente en torno al rol de "facilitador" o "director". Asimismo, la atención al vínculo que las investigadoras reportan me parece un aporte a la reflexión crítica ante la ética del trabajo escénico y a la forma en que se diseñan laboratorios escénicos.

Ahora bien, considero que ambas investigaciones pueden ser pensadas como eventos específicos en donde opera la idea de que lo personal es político. Lo que se performa tanto al caminar por el centro de Lima como al caminar por los pasillos y patios del penal Ancón da cuenta de la tensión entre narrativa personal y espacio institucional. El gesto político consiste en colocar la subjetividad como un lugar que puede transformar los discursos institucionales fijos en torno a un sujeto o espacio particular. Como señala Lucero Medina, el saber que se produce y se encarna en el cuerpo es de carácter relacional (2020). Partiendo de ahí, me parece pertinente el señalamiento de Ana Sabrina Mora en su texto *Danza, género y agencia* en donde afirma que, siendo el cuerpo escenario de construcción y transformación identitaria, el estudio de prácticas centradas en el cuerpo (como las artes escénicas) permite aproximarse a un modo específico de este proceso y sus implicancias sociales (2009). Así pues, podemos observar cómo estas investigaciones *desde* las artes nos permiten acceder a reflexiones situadas que integran emociones a su forma específica de acción sobre el contexto.

1.3. Cuerpo, narrativa y colectividad

En este subcapítulo, me centraré en procesos escénicos que construyen desde el cuerpo y la autorreferencialidad teniendo en cuenta la dimensión colectiva del trabajo en artes escénicas. Me gustaría señalar que se trata de una revisión interdisciplinaria de

experiencias en danza, teatro y performance pues considero que una aproximación de este tipo genera una mirada múltiple del problema de investigación y permite generar las bases para un proceso creativo que permita explorar diversas estrategias de creación escénica. Finalmente, me interesa particularmente explorar cómo las narrativas personales pueden tener una voluntad colectiva y política en el trabajo escénico.

Siguiendo la línea anterior, el trabajo de Morella Petrozzi *La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer* nos coloca ante el carácter de contienda del trabajo escénico. Según ella, la relación de poder asimétrica entre los géneros masculino y femenino es replicada en algunas manifestaciones escénicas de nuestra ciudad. Ante esto, afirma que un análisis de corte feminista puede ser considerado peligroso para estas producciones hegemónicas (1996). A mi juicio, el trabajo escénico/reflexivo de Petrozzi comparte una voluntad emancipadora con otra creadora de la danza contemporánea, Mirella Carbone. Al respecto de su trabajo, Sandra Bonomini, crea un texto híbrido que, según la autora, es al mismo tiempo diálogo, homenaje y texto analítico de la performance *Paso doble* de Carbone (2020). Una vez más, se trata de un doble acercamiento al acontecimiento: por un lado, nos encontramos ante un reporte sensible y corporizado del trabajo autobiográfico y autorreferencial de la bailarina y performer Carbone. Y, por otro lado y de forma simultánea, se relata el profundo impacto que la performance tuvo sobre la que escribe el artículo, como la experiencia removi6 y permiti6 el entendimiento encarnado de su propia sexualidad excluida por la matriz heteronormativa. El artículo es un viaje por los ecos de una performance que articula fantasía, metáfora, cuerpo y política:

Paso doble se configura, siento, como un grito de denuncia cuyo eco continúa vivo en nuestra sociedad. Aquella manifestación de deseos no cumplidos podría quedar guardada en la esfera íntima, en un ámbito personal, pero

Carbone nos hace cómplices haciendo de sus miedos, frustraciones y tristezas algo colectivo. Aquí lo personal es político (Bonomini, 2020, p.68).

Como vemos la dimensión política de lo personal hace eco en diversas formas de arte escénico como la performance, el teatro y la danza contemporánea. Asimismo, dicha dimensión política se encuentra relacionada con la voluntad por producir disenso y hacer visibles deseos relegados al espacio íntimo e invisibilizados. Continuando con la revisión de esto desde la danza contemporánea, me gustaría mencionar algunos proyectos relevantes para este estado del arte y para esta investigación *desde* las artes que fueron mencionados en la mesa de diálogo *Danza y género* organizadas por la especialidad de Danza PUCP en donde participaron las creadoras Pachi Valle Riestra, Pamela Santana, Karin Elmore y Micaela Tavera (2018). Ellas coincidieron, con énfasis variados, en pensar la danza escénica como un espacio ambiguo que puede, tanto perpetuar roles hegemónicos de género, como cuestionarlos y transformarlos. Asimismo, se pensó al cuerpo como un territorio en contienda donde se inscriben y cuestionan dichos roles.

Pamela Santana, relató su proceso creativo en la pieza *Desgenerados* en donde dos performers masculinos exploraron vestimentas y esquemas corporales tradicionalmente signados como femeninos. Ahora bien, la creadora señala que, para prevenir que la creación sea guiada por una noción general y poco específica de lo femenino se trabajó desde recuerdos, ideas y elementos que construyeron la noción en el imaginario de los performers. De esta manera, el trabajo sobre la exploración corporal de un rol de género “opuesto” se encontró cargado de elementos, imágenes, recuerdos y emociones personales con el objetivo de generar una pieza que encarne un cuestionamiento al esquema binario de sexualidad. Por su parte, Karin Elmore, expuso su proyecto *Tu cuerpo, el mío*, (realizado en Barcelona, Madrid y Lima) proyecto en donde mujeres inmigrantes, en compañía de mujeres coreógrafas, crean piezas de danza desde la exploración de la poética de lo cotidiano y la voluntad de

compartir la propia historia. Finalmente, Micaela Tavera planteó reflexiones en torno a su pieza de danza/performance *La rebelión de las polleras*. Ella compartió una aproximación hacia la narrativa individual desde la historia de su abuela, la mujer que la crió: “una mujer migrante que llegaba a Lima con 8 monedas (...) Lima carnívora le arrancó las polleras. Entonces, en esta búsqueda entendí La rebelión de las polleras como mi propia rebelión” (Valle Riestra, Elmore & Santana, 2018, p.70). La creadora señala que la exploración sobre esta historia le permitió un espacio de resignificación y comprensión de sus propios procesos identitarios para, finalmente, organizarlos bajo la voluntad de rebelión, de cuestionamiento del orden establecido.

Los tres procesos artísticos anteriores dan cuenta de una autorreferencialidad crítica que, desde diversas estrategias creativas, indagan en la experiencia personal comprendiendo que esta se encuentra íntimamente relacionada a procesos colectivos como la migración o la construcción performática del género. Asimismo, dichos trabajos permiten experimentar la subjetividad como construida y, por tanto, sujeta al cambio. Y, de esta manera, se abre la posibilidad de pensar en la reconstrucción del “yo” desde la práctica artística. Perspectiva creativa que, a mi juicio, puede encontrar ecos con el proceso de trabajo y transformación del “yo” en lo que Mauricio Tossi ha llamado *autoficción performática* que supone una visión del trabajo creativo escénico como una acción centrada en el cuerpo/memoria del performer (2015).

Partiendo de lo anterior, me gustaría mencionar el trabajo de Cecilia Vilca y Lorena Peña llamado *Encaja/insert: S vs L ¿Cómo decolonizar los cuerpos jugando?* un dispositivo escénico y performático que confronta al espectador con las dimensiones internalizadas del mandato hegemónico de delgadez y “belleza” sobre el cuerpo de la mujer. Este trabajo reconoce el cuerpo como un espacio de contienda entre lo múltiple y la impronta por normalizar el cuerpo feminizado (Vilca & Peña, 2020). Desde ahí, el espectador es

confrontado con definiciones de desórdenes alimenticios y diagnósticos que encuadran una elección desafiante: se muestran dos fotos, una de ellas con el título “antes” y otra con el de “después” en una clara referencia a los infomerciales que lucran con el mandato de delgadez de nuestro tiempo. Cada foto retrata el cuerpo desnudo de la performer antes y después de su operación de banda gástrica. El cuerpo físico de la performer se encuentra presente, el dispositivo tecnológico nos traiciona al hacernos creer que podemos elegir, no hay elección posible por la misma configuración del dispositivo interactivo. A un nivel, esta performance nos confronta con la internalización de mandato por la delgadez y su entramado con lo que experimentamos como “bello” y, al mismo tiempo, nos confronta con la dificultad y la posibilidad de elegir dado que ya nos encontramos constituidos por ciertos cánones de belleza y “salud”.

Ahora bien, considero que un elemento transversal en el trabajo de las creadoras mencionadas es la conciencia de la tensión entre narrativa personal y el espacio de lo colectivo, social y cultural en donde el arte escénico puede ser instrumento para la resignificación y el empoderamiento. No se trata de borrar al individuo en un discurso sobre lo colectivo y tampoco se trata de pretender comprender los problemas colectivos, exclusivamente, desde la experiencia individual. Se trata de encontrar espacios que den cuenta de esa tensión, no resuelta, entre la narrativa personal y el contexto social y político. Se trata de comprender al individuo, por un lado, como inserto en la matriz social y cultural y, por otro, como capaz de crear, desde dicha matriz, alternativas a la forma en que se ordena el mundo. Y es ahí donde esta investigación/creación intenta situarse para el proceso creativo que analizaré en los siguientes capítulos.

Otra aproximación relevante en torno a esto, desde el trabajo mujeres creadoras escénicas, se encuentra en la investigación de Paloma Carpio, *Ser uno mismo desde los zapatos del otro: el teatro como estrategia para el desarrollo de capacidades desde el*

enfoque de Martha Nussbaum. Me detendré en dos de los casos estudiados; Proyecto Teatro en Casa y Tablas de mujer. El primero, responde a una iniciativa de mujeres entre 60 y 90 años en los barrios de La Balanza, El Pinar y otros en el distrito de Comas. Esta iniciativa se encuentra aliada con organizaciones culturales cercanas y emblemáticas como La Gran Marcha de los Muñeques y Lunasol (fundadores de la reconocida Fiesta Internacional de Teatro calles Abiertas- FITECA). Proyecto Teatro en Casa, genera montajes escénicos que son representados en las casas de los vecinos, estos tocan temas de interés para las familias a partir de los cuales se producen debates en torno a dichas problemáticas, visibilizándolas y colaborando con un espacio de empoderamiento identitario femenino (Carpio, 2018). El segundo caso, analizado por Carpio, que me gustaría mencionar es el de Tablas de mujer alojado dentro de la organización cultural Arena y Esteras de Villa El Salvador. Esta organización nace como una reacción ante el cruel asesinato de la lideresa Maria Elena Moyano por parte del grupo terrorista Sendero Luminoso, constituyéndose en como una alternativa cultural y afectiva al terror. Su trabajo se centra en teatro y circo, sobre todo con niños y jóvenes. Tablas de Mujer es un proyecto que habilita un espacio creativo y fraterno para mujeres del distrito en donde los juegos teatrales y la creación de montajes escénicos busca el empoderamiento y fortalecimiento del liderazgo femenino.

Según Carpio, en ambos casos, la posibilidad de recordar, socializar y transformar el dolor en arte puede ser pensado como una forma de crear un mensaje a la comunidad que presente una alternativa al individualismo contemporáneo (2018). Considero que es posible observar un punto de encuentro en el trabajo autorreferencial escénico revisado: es el de la potencialidad de las artes escénicas para resignificar el dolor, el trauma y convertirlo en un acontecimiento reparador tanto para la creadora como para aquel que experimenta la performance. De forma específica a esta investigación/creación, me gustaría señalar que estas

manifestaciones escénicas pueden ser experiencias similares al proceso de resignificación traumática que Sergio Blanco señala en la autoficción (2018).

Por su parte, Micaela Tavera, es miembro fundadora de la Asociación Cultura Trenzar, una colectiva cultural feminista interdisciplinaria. En el 2017 fueron responsables de un montaje teatral llamado Manta y Vilca inspirado en las atroces historias de violencia contra la mujer perpetradas por miembros del ejército en el contexto del Conflicto Armado Interno (CAI). Sobre el mismo caso, Ana Correa miembro del Grupo Cultural Yuyachkani dirigió el montaje teatral/performativo llamado Kay Punku en 2007, pieza cargada de simbolismo en torno a la violencia de género. Según Caminal Sastre, ambas experiencias “representan los deseos de echar abajo las estructuras que sostienen las desigualdades contra las mujeres” (Díaz, 2019, p. 60). Estos montajes teatrales generan un movimiento aparentemente inverso a los que he mencionado hasta este momento, no se trata de testimonios de las propias performers, por el contrario, las comunidades son corporizadas por las actrices en un intento por generar un espacio de construcción de memoria desde el teatro.

Ahora bien, en las experiencias anteriores podemos observar como la tensión entre la narrativa personal y la colectiva opera de forma que es en el trabajo creativo escénico que se negocia, rearticula y reordena dicha tensión. Cuerpo y colectividad encuentran espacios de reflexión performática en las artes escénicas y es a partir de estos diversos procesos creativos específicos que intenté diseñar mi propio proceso. Siempre atento a cómo el cuerpo construye comunidad. En coherencia con lo anterior, el teatro que trabaja desde testimonios es un referente crucial para pensar y crear desde el dolor hacia la colectividad en un movimiento similar al que mencionaba Paloma Carpio.

Ahora bien, es posible pensar el testimonio como un acercamiento a la historia personal que problematiza la memoria cultural hegemónica (Medina, 2018) y, en ese sentido, me parece que estos montajes son una manifestación de la forma en que opera la relación

entre lo personal y lo político. Quizá, una pregunta pertinente de investigación sobre estos casos estaría relacionada con los límites del trabajo sobre testimonios ajenos ¿Hasta qué punto la, o el, artista puede crear desde las historias de otros? ¿Qué implicancias éticas y metodológicas se desprenden de esto? Sin duda, la máxima de pensar a las mujeres creadoras como sujetos y no objetos (Chase et al., 2015, p.67) puede ser un punto de partida para futuras indagaciones y debates muy pertinentes para las artes escénicas. De forma específica a este proceso creativo, intenté construir la relación creativa entre actriz/autora y director teniendo esto en cuenta y tratando de internalizar premisas creativas que me permitan tomar decisiones que sean coherentes con lo anterior.

1.4. Teatro, testimonio y autoficción performática

En su texto “Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler”, Marta Fernández hace un señalamiento importante a luz de lo que he desarrollado hasta ahora: dado que el teatro testimonial es básicamente una forma dramática que pretende hacer explícita la relaciones público/privado, individual/colectivo y personal/político marcada por una pujante voluntad por el cambio social, es posible encontrar múltiples puntos de conexión y confluencia con el movimiento por la equidad entre hombres y mujeres; sobre todo con la idea ya mencionada de que lo personal es político. Este tipo de teatro permitiría generar visiones alternativas a la historia oficial o al sentido común sobre la vida contemporánea (2012). Por su parte, Lucero Medina, señala que es posible leer el teatro testimonial desde el planteamiento en torno a las prácticas liminales hecho por Ileana Dieguez: prácticas que cuestionan la oposición arte/vida en contexto políticos que desestabilizan el orden social establecido (2014). Considero que estas ideas me permiten articular los trabajos artísticos mencionados hasta ahora con obras teatrales testimoniales. Asimismo, los trabajos de mujeres creadoras mencionados hasta ahora se articulan como prácticas que difuminan o cuestionan oposiciones como individual/colectivo o arte/vida.

En ese sentido, el trabajo de Emily Mann resulta relevante como forma artística híbrida; el encuentro, en escena, de documentos periodísticos, transcripciones de juicios y documentos legales con testimonios y puntos de vista de personas involucradas en el proceso a representar puede ser pensado como una exploración teatral en torno a la relación entre archivo y cuerpo (Fernández, 2012) indagación también presente en el trabajo de la argentina Lola Arias o en el trabajo del grupo mexicano Lagartijas Tiradas al sol. El uso de documentos, ropa o fotografías signan la invasión de lo llamamos “realidad” en el espacio escénico tradicionalmente pensado como espacio de la ficción. A nivel local, en su investigación artística centrada en la forma en las vivencias de migrantes andinas en Lima, Ana Lucia Rodriguez, nos habla, desde su rol como directora, del potencial del cuerpo y la historia personal para generar vínculos emotivos con el espectador en donde el teatro es capaz de generar espacios de identificación que inviten a repensar la propia historia como una compartida (2020). En esta experiencia, el rol del documento en relación con el cuerpo y la subjetividad construyen un tejido sensible que apunta a la colectividad.

Ahora bien, me parece posible afirmar que el dispositivo teatral exige cierta transformación de lo personal en político, después de todo, en Shakespeare, por ejemplo, asistimos al drama de un sujeto individual (personaje) que, según palabras del mismo Hamlet, funciona como espejo de la realidad (Shakespeare, 1866). Es decir, un dispositivo crítico que colabora con entender los procesos que articulan la experiencia de lo real. Un acontecimiento individual (desde el personaje) que se conecta con lo colectivo. Por supuesto, en el teatro testimonial o en la autoficción performática, el personaje deja el centro para ser tomado por el cuerpo creador generando un fenómeno distinto pero que conserva esta tensión entre lo uno y lo colectivo. Ahora bien, cuando el relato individual se confronta con el teatro pasa por un doble proceso: por un lado, como ha señalado Sergio Blanco, el acto de pasar por el lenguaje la propia experiencia conlleva una intención de pensar al otro desde el yo (2018a). Las

palabras ficcionalizan la experiencia y permiten que esta sea compartida. Por otro lado, usando los términos de Jorge Dubatti la experiencia es configurada por el acontecimiento convivial. Entendiendo este como encuentro entre presencias, entre personas y como condición de posibilidad del acontecimiento poético mediado por el lenguaje, (Dubatti, 2003). Dicho de otro modo, el teatro exige que la experiencia sea articulada en forma de experiencia escénica para ser compartida con otros. Creo que este doble proceso es donde radica mucho del potencial político del teatro testimonial en donde el individuo, por más centrado en sí mismo que este su relato, se prepara para compartirlo con una comunidad.

Por su parte, Lucero Medina nos señala que el teatro testimonial puede ser un espacio en donde ficción y testimonio se entrecruzan. Entendiendo de forma compleja la ficción como una organización de la memoria dolorosa. Asimismo, señala como el teatro testimonial hace tambalear la oposición entre cuerpo y palabra en el debate sobre el trabajo teatral, ya que ambas, como instancias de trabajo y exploración, conviven íntimamente en este tipo de teatro (2018). Asimismo, Lola Arias, pionera del teatro testimonial en Latinoamérica que influyó significativamente en una de las principales creadoras de este tipo de teatro en Lima, Mariana de Althaus, nos comparte sus reflexiones desde su procesos creativos: “en el proceso mismo de trabajo, las historias -a veces dolorosas o traumáticas- se fueron convirtiendo en un material literario, y a lo largo de los ensayos los actores fueron tomando distancia, hasta que pudieron ver sus propias vidas como si fueran ajenas” (Arias, 2016, p.10), esta transformación de la experiencia en relato es precisamente a lo que me refiero con la articulación de la experiencia para ser compartida con el otro en el convivio. Esto implica articulación y resignificación. Lo que podría explicar el símil que hace Lola Arias “al principio, los ensayos eran como un grupo de terapia experimental” (Arias, 2016, p.11). Creo que esto es relevante no tanto por los supuestos valores terapéuticos del teatro, cuestionables sobre todo cuando pretenden reemplazar espacios especializados o no dialogan con

disciplinas centradas en la salud mental, sino por la potencialidad del teatro para simbolizar el trauma como una experiencia colectiva y de esta manera ofrecer lecturas críticas, corporizadas y alternativas al discurso oficial.

De forma similar, Junnior Condori, en una investigación que recoge la experiencia de actrices creadoras participantes de las obras *Criadero* de Mariana de Althaus, *El día que cargué a mi madre* de Paloma Carpio y *Cuando seamos libres* de Carolina Silva Santisteban, identifica en sus discursos el reconocimiento de una dimensión terapéutica en estos procesos resultante de los trabajos con la propia memoria y la emotividad de las performers (Condori, 2018). A mi juicio, lo anterior revela la necesidad de problematizar las implicaciones éticas del trabajo en teatro testimonial y de la necesidad de generar conocimiento *desde* la práctica del rol del director en este tipo de procesos creativos. Condori, nos retrata situaciones positivas de negociación y respeto en los procesos que analiza, pero es posible observar que el trabajo de resignificación de la propia experiencia creativa conlleva una potente carga emocional que no siempre es posible contener por parte de la dirección. Repetidas veces, las performers señalan que es necesaria cierta distancia de la propia experiencia (Condori, 2018). Es decir, cierto margen de resignificación por medio del lenguaje o del lenguaje teatral que les permita reelaborar. Ahora bien, en este contexto el rol del director como “creador” se ve seriamente limitado puesto que la creación se vuelve una responsabilidad colectiva en donde los impulsos creativos del director deben partir de las voluntades creativas de sus performers y, al mismo tiempo, deben ser negociadas con estas. Los lazos afectivos que se generan en este tiempo de trabajo teatral no implican una *negación* del conflicto que, muchas veces, puede ser el germen mismo del conflicto. Dicho de otra manera, la construcción de un espacio seguro no implica la represión del desacuerdo, por el contrario, implica la creación de marcos que permitan atravesarlo. Es por esto que el trabajo testimonial requiere negociación

constante, empatía y encuadres claros de trabajo. Más que nunca la figura del director como dictador creativo debe ser cuestionada en la práctica.

Considero que, tanto el trabajo de Mariana de Althaus como el de Paloma Carpio, pueden ser leídos como ejemplos de este repensar el rol de la dirección desde la práctica. En su investigación, Condori reporta que el proceso de *Criadero* se encontró transversalmente articulado por el respeto a la historia de las performers y a los límites que estas señalaban (2018). Las performers señalaban la cercanía entre este proceso y uno de creación colectiva. Sin duda, se comparte la máxima de abordar a la actriz como sujeto y no objeto, a la actriz como una actriz/creadora antes que una intérprete. Algo muy similar sucedió en el proceso creativo de la obra *El día que cargué a mi madre*, en donde Condori señala que las performers hacían énfasis en la necesidad de negociación del material puesto que no son intérpretes de un material externo (Condori, 2018).

Ante esto, me gustaría hacer un señalamiento: como artista escénico, muchas veces me he encontrado con lo que considero una errada comprensión del término “exploración escénica” en donde se espera que, después de una serie de improvisaciones diversas, el director articule aquello que “salió”. Sin duda, gran parte del trabajo teatral implica búsquedas intuitivas y físicas pero pretender que el trabajo de articulación pertenece exclusivamente al director colabora con la creación de una relación de poder asimétrica. No estoy pretendiendo señalar que no sea necesario un “ojo de afuera” que piense la totalidad. Lo que señalo es que, en el teatro testimonial y en la creación colectiva, el “ojo de afuera” debe dialogar, contener, respetar y empatizar. De forma específica a esta investigación/creación, estas reflexiones nacidas directamente de la revisión bibliográfica y artística de trabajos escénicos, reflexiones de las mismas artistas sobre su propio trabajo e investigaciones sobre dichos trabajos escénicos me permitieron encuadrar mi práctica como director en una posición teórica que responde la voluntad creativa y política de estas piezas y, al mismo tiempo, me inspiraron

para establecer estrategias creativas que respondan a un proceso que no niegue la necesidad de cuidado y autocuidado en la creación artística.

Continuando con la pregunta por la relación entre lo personal y lo político en la creación escénica, me parece pertinente situar la autoficción performática como una forma de pensar lo que sucede cuando la autoficción entra en relación con el hecho escénico. Como hemos podido observar, una dimensión importante de los trabajos escénicos y reflexivos revisados implica una voluntad por articular y organizar la experiencia personal para ser compartida en el convivio. Ahora bien, un elemento que atraviesa muchas manifestaciones autoficcionales es la desconfianza ante el “yo” o, dicho de otra manera, la comprensión del “yo” como en permanente construcción y negociación (Casas, 2012). Lo que implica pensar los procesos creativos como formas de construcción y reconstrucción de uno mismo.

Partiendo de lo anterior, considero que el concepto de autoficción performática me permite establecer ciertas coordenadas de diseño e implementación de lo que fue el proceso creativo de Juzgado de Familia Número 6. Las dimensiones teóricas de este concepto serán desarrolladas en el capítulo 3 dedicado al sustento teórico/metodológico pero me parece importante mencionar que el caso estratégico elegido por Tossi para este concepto es la obra *Mi Vida Después* de Lola Arias. Obra que suele ser analizada como teatro testimonial. Ahora bien, teatro autoficcional y teatro testimonial no se contraponen, no son mutuamente excluyentes. Como he mencionado, la transformación de la experiencia personal en hecho escénico requiere cierta reorganización que, desde la teoría autoficcional, podríamos considerar una forma de ficcionalización. En el caso específico de *Mi Vida Después*, Tossi identifica 4 mecanismos que problematizan el “yo” de la obra: “Collage de fragmentos autobiográficos disímiles e incompatibles (...) las digresiones subjetivas y/fantásticas (...) las ambigüedades e incertezas del yo (...) el azar y la fuerza heurística de lo imaginario” (2015, p.105). Para el azar como mecanismo escénico, el autor nos da como ejemplo la escena en

que una tortuga viva es usada para predecir el futuro revolucionario de Argentina. Como vemos, ficción, performance y narrativa fragmentaria se articulan con la reconstrucción de la experiencia en forma de metáforas escénicas.

1.5. Límites de la autorreferencialidad y reflexiones finales

Considero que el trabajo creativo y las investigaciones analizadas dan cuenta de una visión relacional del sujeto. Es decir, no se trata de pensar la historia individual como ajena al contexto, ni pensar la narrativa personal como explicativa de la totalidad social. Por el contrario, se trata de crear artísticamente con conciencia de cómo las condicionantes sociales atraviesan al sujeto corporizado y como dichas condicionantes no lo moldean por completo. Sin embargo, la variedad de acercamientos creativos y la aparente centralidad del individuo puede generar confusiones tanto en creadores como espectadores. Después de todo, como Foucault (1998) señaló, el análisis de uno mismo por medio de la confesión (terapéutica, pedagógica, tutorial, jurídica, religiosa, literaria) es uno de los mecanismos centrales de poder sobre los sujetos. Decir la verdad sobre uno mismo es algo tan naturalizado que no podemos terminar de identificarlo como parte del juego del poder. En ese sentido, cuando el relato individual en las artes escénicas no intenta pensar los propios límites sociales, culturales y políticos de su perspectiva cae en el riesgo de perpetuar el statu quo y servir a los intereses que pretende cuestionar. Ante este riesgo, habría que asumir conciencia de las condicionantes disciplinares, ideológicas, sociales, culturas, de género, etnia, etc. de nuestra práctica y la forma en que experimentamos nuestras vivencias dentro de estas. Y, a partir de dicha conciencia, generar formas de compartir el conocimiento que se genera desde las artes escénicas; un conocimiento corporizado y atravesado por formas de comprender el mundo y experiencias que, al mismo tiempo, crean el mundo.

Ahora bien, esta revisión ha sido orientada por la pregunta: ¿cómo opera la relación entre lo personal y lo político en el trabajo de creadoras escénicas contemporáneas? Me

parece que la respuesta se materializa en la serie de procesos creativos mencionados y en la forma en que navegan en dicha tensión desde el cuerpo escénico. Este último, se encuentra atravesado por vínculos afectivos que habilitan y sostienen procesos de reconstrucción de la propia narrativa. Dicho de otra manera, la creación escénica puede ser pensada como un instrumento para reconstruir y visibilizar aquello que el sistema patriarcal intenta someter. A un nivel, la especificidad del testimonio, del recuerdo y de la vivencia habilitan performances en donde los mandatos sociales encuentran variaciones insospechadas, en donde el discurso institucional es excedido por la multiplicidad de cuerpos y experiencias. No se trata, me parece, de pretender que lo personal olvide lo social, lo cultural, lo político. Por el contrario, se trata de pensar la creación escénica como agente de cambio de lo colectivo, pero, al mismo tiempo, condicionada por este. Y, es desde esta premisa que se diseñó, exploró y creó la investigación/creación de la que este texto intenta dar cuenta. Siempre tratando de observar el relato personal como una experiencia que es al mismo tipo individual y social; una experiencia que le pertenece a una sola pero que da cuenta de un malestar que, lamentablemente se comparte.

CAPÍTULO 2. SUSTENTO TEÓRICO/METODOLÓGICO

Esta investigación desde las artes tiene como principal espacio de trabajo la creación escénica desde relatos personales. En las siguientes páginas, propondré una serie de estrategias de investigación y me centraré en las premisas teóricas y metodológicas de estas en torno a la potencialidad creativa y política del trabajo desde relatos personales. Me interesa pensar estos relatos como espacios situados histórica, social y culturalmente. Es decir, condicionados por instancias que los constituyen y los exceden, pero, al mismo tiempo, me interesa pensarlos desde su potencial político para transformar dichas instancias. Para este fin, elaboraré en torno a los siguientes elementos: primero, el enfoque narrativo de investigación cualitativa que asume las narrativas personales como forma de construcción de la realidad que propone alternativas a los discursos hegemónicos. Segundo, la autoetnografía como estrategia de investigación que trabaja desde las tensiones entre individuo, cultura, arte y academia. Y finalmente, me centraré en la autoficción como indagación creativa desde el yo que reflexiona sobre la posibilidad de relatos sobre el yo “objetivos” y sobre la dimensión política de la autoficción escénica.

Por medio de estas elaboraciones espero poder encaminarme en el trabajo artístico creativo desde el relato personal confiando en su potencialidad política y crítica, pero, al mismo tiempo, manteniendo la conciencia de sus límites y tratando de evitar excesos de entusiasmo que supongan que estos no requieren ningún tipo de elaboración, distanciamiento y atención al hecho escénico para poder tornar dicho potencial en acto.

2.1. Sustento teórico

A continuación, señalaré algunas premisas teóricas que me acompañaron en mi diseño de proceso y en las decisiones de montaje centrándome en cómo la construcción de relatos desde el yo implica la atención a lo colectivo dadas las condicionantes culturales, sociales y

políticas de dicho relato. Asimismo, elaboraré en torno a la idea de autorreferencialidad haciendo énfasis en componentes de esta que considero cruciales para mi proceso creativo y para el análisis posterior. Como base, al hablar de autorreferencialidad me parece importante señalar que, como es sabido, no es posible dar cuenta de la totalidad de la experiencia y que el sujeto se encuentra siempre en relación con su contexto y es parcialmente constituido por este. Partiendo de lo anterior, la autoreferencialidad, a mi juicio, implicaría un proceso reflexivo en torno a la propia experiencia y al propio “yo”. Para expandir esta noción, transitaré por el enfoque narrativo de investigación cualitativa, la autoetnografía y la autoficción para terminar en la autoficción performática como una modalidad de la autoficción que establece la presencia corporal como una dimensión crucial en el proceso de deconstrucción del yo.

Y, desde las instancias anteriores, intentaré articular las bases para la noción de autorreferencialidad (específica a esta investigación desde las artes) que colaboró con mi proceso creativo y con el análisis posterior desde los siguientes componentes: primero, el reconocimiento de la tensión entre narrativa y cultura; segunda, la posibilidad de habilitar lo poético y lo performática como estrategia para sortear las limitaciones del lenguaje académico formal; tercero, la noción del “yo” siempre en construcción y acosado por lo real; y, finalmente, la relación entre memoria y cuerpo.

2.1.1. Narrativa

Por narrativa entiendo la construcción individual de un relato a partir de los propios recuerdos. Me apoyo en las premisas en torno a estas propuestas por el enfoque narrativo de investigación cualitativa. Ahora bien, como es sabido, la investigación cualitativa explora los fenómenos desde el punto de vista de los participantes en relación con su contexto (Hernández et al., 2014) lo que supondría elaboraciones desde la experiencia individual sobre fenómenos que la exceden. Por su parte, Creswell, reconoce a la investigación narrativa como

una estrategia cualitativa de investigación en donde las historias de vida juegan un rol central e impacta de forma colaborativa a la del investigador (Creswell & Creswell, 2017). Asimismo, el enfoque narrativo se coloca en una perspectiva socioconstructivista del mundo social que pone énfasis en los relatos personales.

Este tipo de investigación se inserta en el giro narrativo en investigación en ciencias sociales en donde la narrativa es comprendida como un tipo específico de discurso que construye, por medio del lenguaje, al sujeto. De forma más acotada, la narrativa colabora con la (auto)construcción del *self* (Chase et al., 2015). Ahora bien, por discurso entendemos, siguiendo a Norman Fairclough, una forma de acción y significación que colabora con la constitución discursiva de sistemas de saber y creencia, normas y estructuras sociales, convenciones, identidades sociales y tipos de *selfs* (1992). La narrativa es comprendida, para los fines de esta investigación, como un espacio que negocia entre la autorepresentación y la representación social. Por supuesto, cada narrativa, o cada pieza escénica, es pensada como una pequeña parte dentro del enorme entramado social y cultural de discursos, prácticas y relaciones de poder. Finalmente, cada narrativa construida se encuentra cultural y socialmente situada y responde a las condiciones que la hacen posible.

Señalaré entonces que este entramado entre construcción, autoconstrucción y negociación entre lo personal y lo social puede dar cuenta, en este marco específico, de una autoreferencialidad que no se agota en la “expresión” de la propia historia. Es decir, no se agota en el señalamiento de la propia experiencia o en una visión individualista de la memoria. Por el contrario, construye la misma realidad de la que da cuenta y, al mismo tiempo, se encuentra atravesada por esta. Esta relación tensa entre autorepresentación y representación social es un componente crucial para lo que estoy entendiendo por autoreferencialidad ya que implica un trabajo reflexivo adicional al mero señalamiento hacia

uno mismo y, al mismo tiempo, implica la potencialidad de esta estrategia para construir aquello que referencia, en este caso el “yo”.

Por otro lado, el enfoque narrativo, como mencioné anteriormente, se encuentra estrechamente relacionado con el impacto de la segunda ola del movimiento feminista en los estudios de historias de vida y narrativas personales. Sobre todo, por el compromiso por visibilizar las voces de sujetos subalternos y mostrar perspectivas alternativas a las hegemónicas (Chase, Denzin y Lincoln, 2015). El enfoque narrativo plantea comprender puntos de vista alternativos a los construidos y visibilizados por los focos de poder de alta circulación. Hace esto desde la valoración de las narrativas como fenómenos que dan cuenta de la realidad y, al mismo tiempo, la construyen. Este enfoque es recogido en esta investigación creación como una forma de situar el trabajo que supone construir una representación escénica de una relación estructural *desde* la experiencia personal autoficionada. Trabajo que es el objeto de la pregunta central de la presente investigación.

2.1.2. Autoetnografía

La autoetnografía se ha convertido en una estrategia de investigación sumamente significativa para la investigación desde las artes (Agreda et al., 2019). Por esta, entendemos una aproximación autonarrativa y crítica que pone en el centro la relación entre self y cultura (Holman, 2016). Esto supone situar histórica y socialmente la subjetividad y utilizar herramientas de diversa índole para poder dar cuenta de la forma en que el contexto condiciona y moviliza al sujeto. Es decir, el objeto de la autoetnografía no supone algo así como la experiencia individual aislada. Por el contrario, supone que esta se encuentra en permanente pugna y negociación con las estructuras que la exceden y presta especial atención a dicha negociación.

Como señala Judith Butler, todo acto que suponga dar cuenta de la experiencia individual, sobre todo aquellos que se enuncian desde el “yo”, ya se encuentra de antemano

inserta en una temporalidad social que lo envuelve, condiciona y constituye (2009). La autoetnografía reconoce esta situación y la convierte en su espacio de reflexión y acción, no se trata de intentar reflejar la experiencia individual sino de intentar dar cuenta de la imposibilidad del “yo” de pensarse fuera del entramado cultural que lo precede y lo excede. Y, por estas razones, reconocer su carácter de construido, como señala Denzin: “una vida es un texto social, una narrativa ficticia” (2017, p.83). Y, dicha ficción es construida en la pugna social, perspectiva que acerca a la autoetnografía a la teoría autoficcional como veremos más adelante.

Asimismo, la autoetnografía se encuentra inserta dentro del giro performativo que supone pensar a las personas en tanto “performers” y a sus acciones como “performances” (Denzin, 2017). Por performance, entendemos, por un lado, acciones que responden tanto a una matriz cultural que las condiciona y da sentido y, por otro lado, acciones que son observadas por el otro (Schechner, 2012). Es decir, la acción se encuentra situada culturalmente y, al mismo tiempo, la construye desde “dentro”. Por otro lado, cuando Butler hace referencia a la dimensión performática del género, señala cómo estas acciones y su constante reiteración crean la ilusión de una identidad de género (2007). Schechner, por su parte, afirmará que la perspectiva metodológica de los estudios de la performance, suponen comprender cómo tanto la propia identidad, como la realidad social, son construidas en gran medida mediante una serie de performances (2012). Esto supone apostar por un modelo relacional entre sujeto y cultura en donde la acción performática es colocada en lugar central.

Ahora bien, esta relación se encuentra en permanente tensión. Aunque el sujeto sea producido por su contexto, este no es un reflejo idéntico de la norma social y aunque la cultura sea construida por relaciones de poder que se encarnan en los cuerpos de los sujetos, la capacidad del individuo de cambiarla es limitada. Es a partir de esta tensión que la autoetnografía asume formas deliberadamente opacas para dar cuenta de la dimensión

corpórea, emocional y política de la experiencia individual en donde cuerpo, emociones y trauma son elaboradas en un modo de escritura que no opone teoría y narrativa; teoría y práctica; arte y realidad (Holman, 2016). Para Denzin, esta elaboración suele articularse en torno a epifanías, eventos que marcan la vida de los sujetos y permiten espacios liminales de reestructuración y resignificación: “la autoetnografía interpretativa crea nuevas formas de escenificar y experimentar el pasado” (Denzin, 2017, p.85). Así pues, la dimensión poética, ficcional o performática de una autoetnografía tiene un doble movimiento: por un lado, permite dar cuenta de esa relación imposible entre el sujeto y cultura y, por otro, permite recrear de forma limitada la propia experiencia.

Desde mi perspectiva como creador, la autoetnografía entra en coherencia con el enfoque narrativo por su concepción de la relación sujeto/cultura pero haciendo énfasis en el encuentro entre teoría y narrativa. Asimismo, habilita estrategias performáticas que permitan corporizar el acto de escribir. Es precisamente este énfasis el principal aporte de la autoetnografía al proceso creativo de esta investigación/creación. Por otro lado, lo anterior da cuenta de otra dimensión de la autorreferencialidad (para mi proceso creativo) ya que no solo supone una concepción del sujeto y la cultura en tensión y negociación sino que, también, reconoce los límites del lenguaje académico formal para dar cuenta de dicha relación y habilita formas poéticas y encarnadas para tratar de señalar aquello que es difícil de decir.

Para esta investigación/creación específica, las premisas metodológicas y teóricas de la autoetnografía cumplen por lo menos dos funciones centrales: por un lado, son parte de los fundamentos del diseño de laboratorio y montaje sobre todo de la decisión de permitir y alentar la discusión teórica como *parte del proceso creativo* para encontrar relaciones escénicas y metafóricas entre reflexiones académicas sobre la relación entre la mujer/Ley y la experiencia personal de la actriz/creadora. Asimismo, inspira la voluntad política de esta

investigación/creación por generar un hecho escénico que sea emotivo, corporizado y reflexivo. Un hecho escénico que invite a la acción.

Finalmente, este tipo de estrategia investigativa asume un compromiso político al situarse como un intento de generar espacios en donde se escuche voces silenciadas y tradicionalmente construidas como subalternas. Es decir, un método que pretende no sólo comprender las estructuras imperantes sino también colaborar con su transformación en donde: “la rabia no es suficiente. El desafío(...) es transformar la rabia en una acción política progresista, en una teoría y un método que vincule política, la pedagogía y la ética como un accionar en el mundo” (Holman, 2016, p.269). Lejos de imaginar el acto creativo y reflexivo como un espacio de consenso, se pretende que este sea transformado en una forma de cuestionar, criticar, parodiar y desestabilizar que colabore con construir las condiciones para la viabilidad de la vida de todos, todas y todes. Considero que es posible pensar la autoetnografía como una estrategia de investigación/creación que se mueve entre las tensiones entre el individuo y la cultura; entre lo performático y lo académico tradicional; entre la creación y exposición de la investigación con una voluntad político-emancipatoria.

2.1.3. Autoficción, palabras y cuerpos

La autoficción es una aproximación creativa que toma como punto de partida recuerdos, imágenes, emociones, traumas y narrativas personales. En su reflexión en torno a esta, Sergio Blanco retoma un punto central del psicoanálisis: hay algo que desconocemos de nosotros mismos, no hay posibilidad de un relato total o certero de uno mismo (2018). Ante dicha imposibilidad, la autoficción propone la creación de narrativas como espacio de reconstrucción y resignificación del trauma por medio de la evocación:

La evocación funciona igual que en el encuadre analítico y terapéutico, donde el pasado es convocado constantemente por el analizado para poder volver a representarlo por medio del lenguaje. De este modo, la autoficción, en acuerdo

con el psicoanálisis, viene a confirmarnos la idea de que el pasado -lo vivido- al poder ser evocado por medio del lenguaje que lo va a representar ante nosotros, no pertenece a un tiempo pretérito, sino a un tiempo presente (Blanco, 2018, p.29).

El lenguaje tiene la capacidad de convocar la experiencia pasada y de reconstruirla. Es por esto que el proceso de autoficción supone un re-vivir la experiencia ofreciendo la posibilidad de rearticularla en una experiencia que puede ser compartida con el otro. Según Blanco, el otro es aquel que da sentido al acto autoficcional que, lejos de ser un acto narcisista con una finalidad que apunta sólo hacia uno mismo, es una forma de comprender al otro (2018). Quizá, se trata de un tipo alternativo de narcisismo (diferente de su carga peyorativa) que no supone olvidar el contexto. La misma práctica escénica y su naturaleza convivial descentra el relato individual, no se trata solo de autorepresentarse, sino de autorepresentarse para el otro. Algo similar es planteado por Amelia Jones al hablar de narcisismo en el arte corporal: “así, este narcisismo interconecta el yo interno con el externo, así como el yo con el otro” (2011, p.169). En el caso de la autoficción *para* la escena el hecho de que se construya para el convivio hace evidente este tránsito desde el yo hacia el otro.

Ahora bien, la autoficción escénica propone una especie de distanciamiento de uno mismo, una reconstrucción de la propia narrativa atravesada por la voluntad de compartir aquello que moviliza al sujeto. Este compartir se encuentra enmarcado en experiencias artísticas que lo condicionan y lo vuelcan necesariamente a un intercambio intersubjetivo:

Si escribes autoficción, como autor debes tratar los materiales de tu vida real y lo que te ha pasado como si fueran materiales ajenos a ti. La autoficción te permite trabajar sobre ellos pero como si fueran una historia externa que tienes que contar. Eso te permite tener una mirada crítica y, sobre todo, te ayuda a salir del ombliguismo (De Gondra & Simón, 2019, p.7).

Así pues, la autoficción se encuentra situada en la tensión entre evocación y distanciamiento. Por un lado, supone la representación de eventos dolorosos y cruciales en la vida del performer y, por otro, exige la articulación de estos en una estructura inteligible, suponiendo esto último no como una especie de relato totalmente comprensible y certero sino la posibilidad de impactar al otro emocional, cognitiva y corporalmente. Asimismo, es posible pensar la autoficción como un espacio que hace evidente la interconexión entre cuerpo y lenguaje. Como señala Stavrakakis desde una perspectiva lacaniana, “estamos obligados a alcanzar lo real a través de su simbolización, intentando representarlo, pero de esta manera lo perdemos para siempre” (2007, p.87) Y lo perdemos porque es el lenguaje desde donde se inserta la falta que se intenta revertir con la simbolización. Como señala Blanco, la puesta en lenguaje de la experiencia la “falsea” (2018) pero vale la pena recordar que para él no hay escapatoria de esto. La creación siempre se encuentra navegando por esta tensión que no es posible resolver, no hay en oposición al relato una forma “verdadera” de representar la experiencia. Así como no hay experiencia separada del cuerpo, no hay experiencia humana separada del lenguaje. Sin embargo, este último es incapaz de reconstruir la experiencia en su totalidad, el lenguaje, como sabemos, posee sus limitaciones. Y, por esto, los relatos autoficción suelen responder a un orden cronológico atípico, a narrativas fragmentarias y diversas estrategias de autorreflexividad.

Ahora bien, Ana Casas identifica 4 modalidades de la autoficción que permiten distinguir grupos de estrategias de construcción del relato:

1. La autoficción fantástica que coloca en el centro al autor pero narra hechos inverosímiles o imposibles.
2. La autoficción biográfica, donde los hechos narrados son verosímiles pero el autor construye una ambigüedad constante que toma la forma de mentiras verdaderas.

3. La autoficción especular, en donde el autor no se encuentra en el centro pero son constantes sus reflexiones metaliterarias.
4. La autoficción autorial, en donde el autor no es igual al personaje pero el relato se ve invadido por comentarios del primero (2012).

Para los fines de esta investigación/creación decidí centrarme sobre todo en las modalidades fantástica y biográfica, aunque es posible señalar que la modalidad especular es constante por la preferencia en la obra por el monólogo interior, como veremos más adelante en el análisis de *Juzgado de Familia Número 6*. Con respecto a la autoficción fantástica, Vincent Colonna elige como caso el cuento *El Aleph* de Jorge Luis Borges en donde el personaje llamado Borges se confronta a un objeto total; El Aleph que contiene todos los puntos del universo y que permite una experiencia omnisciente (2012). En este cuento se puede observar como el nombre *Borges* se encuentra en el centro de un relato en donde los hechos exceden lo que aceptamos como verosímiles, me parece posible afirmar que esta modalidad autoficcional da cuenta de la complejidad de la experiencia vivida y de la compleja tarea que supone articularla en una experiencia para el otro. Dicha dificultad encuentra eco en las otras modalidades mencionadas y puede ser observada en la construcción estructural de la narración autoficcional.

2.1.4. Autoficción, el “yo” y la fractura

Ahora bien, bajo la categoría autoficción existen múltiples y diversas manifestaciones en la literatura, el cine y el teatro. En ese contexto, un punto de coincidencia identificado por Ana Casas es el pensar el “yo” como construido y en permanente proceso de construcción, planteamiento que encuentra estrecha relación con la elaboración psicoanalítica del sujeto lacaniano (Casas, 2012). Es decir, un sujeto condenado a construir(se) ya que “la identidad sólo es posible como una identidad fracasada; sigue siendo deseable justamente porque es esencialmente imposible” (Stavrakakis, 2007). Y, dado que es imposible, es siempre algo

deseado y, dicho deseo (parcialmente) es el motor de la construcción identitaria. Esta concepción del sujeto deseado e imposible lacaniano es la que Casas identifica como un importante aporte a la teoría autoficcional dado que ser construido implica cierta cuota de ficción del “yo”, del mismo sujeto de enunciación.

Dicha construcción, se realiza sobre terrenos complejos en donde la memoria de una herida simbólica se articula de forma inestable, fragmentada y cuestionadora como señala Mauro Tossi al analizar autoficciones performáticas argentinas sobre la postdictadura (2016). Ahora bien, es posible observar puntos de coincidencia entre la autoficción y el enfoque narrativo y la autoetnografía pero el énfasis de la teoría autoficcional se encuentra en la creación artística. De forma específica a esta investigación/creación, la autoficción es la principal perspectiva teórica y creativa tanto para el diseño de laboratorio como para el montaje de la obra *Juzgado de Familia Número 6* debido a su énfasis en la creación y en su perspectiva del sujeto.

El término autoficción fue acuñado por Serge Doubrovsky a propósito de su novela *Fils* publicada en 1977 para definir su texto como una alternativa a la autobiografía y a la novela de ficción: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, autoficción” (2012, p.53) De esta manera, la autoficción se constituye en un espacio ambiguo entre la realidad y la ficción. Sergio Blanco, dramaturgo y creador autoficcional, señala que esta establece un *pacto de mentira* en oposición a lo que el teórico de la autobiografía Philippe Lejeune llamó *pacto de verdad* propio de esta última. Para Blanco, el pacto de mentira establece un espacio creativo que puede ser pensado como “el lado oscuro - u oculto de la autobiografía” (2018b, p.13).

Ahora bien, la ambigüedad que supone hablar de una ficción de hecho reales implica una relación compleja con la forma en que se construyen, artísticamente, dicho hechos en la

narración. Como señala Ana Casas sobre la autoficción, esta “proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización” (2012, p.34). En ese sentido, la autoficción puede ser pensada como una práctica crítica de la autobiografía sobre todo ante la pretensión de ser una representación *verdadera* del yo. Así pues, se trata de una práctica que hace evidente su propia imposibilidad y la convierte en el espacio de trabajo creativo. Esto, muchas veces, conlleva a una estructura fractal, diversa y polifónica.

Como señala Ana Casas, esta práctica ficcionaliza de forma invasiva (2012). Es decir, decide trabajar desde aquello que es difícil de contar y construye performativamente dicha dificultad. Ahora bien, en la autoficción literaria, la potencialidad polifónica de la novela puede generar múltiples perspectivas y voces que problematizan la unidad del sujeto (Casas, 2012, p.36). La narrativa fragmentada implica a un sujeto fragmentado que, siguiendo a Blanco, ya se encuentra desarticulado gracias al pensamiento psicoanalítico, marxista y estructuralista (2018). Así pues, en la autoficción, la narrativa no supone una lógica causal, ni unidad de estilo, ni temporal. Y lo anterior no responde a juegos formales caprichosos, por el contrario, responde a los límites del lenguaje o, de forma más específica, a las complejidades de la relación entre cuerpo y lenguaje. Y, además, dicha relación encuentra luces en el concepto lacaniano de “lo real”. Como señala Leonor Arfuch en su trabajo *Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura*:

Volviendo a nuestras autoras, es interesante ver similitudes y diferencias en los modos de asumir ese “yo” narrativo que puede deslizarse fluidamente en el terreno de la ficción sin perder el anclaje en lo biográfico –los hechos, los nombres, las fechas- y dejando que las palabras vayan más allá de sí mismas, indicando que hay algo más, que se dice y a la vez no se puede decir. Pienso que quizá ese límite, ese más allá, está en vecindad de lo “real” lacaniano, eso

que escapa a la simbolización, que asoma y se esconde detrás de alusiones y no termina de nombrarse: el horror y la muerte (2015, p.830).

Como es sabido, lo real lacaniano es un fenómeno poslingüístico fruto (o resto) de la imposibilidad del lenguaje de dar cuenta de la experiencia corporal (Ubilluz, 2006). Este concepto puede ser útil para pensar el progresivo abandono de la representación durante la década de los sesenta por parte de grupos cruciales en la historia del teatro como el *Living Theater* como plantea Jose Antonio Sanchez (2010). Desde una perspectiva lacaniana, lo real es aquello que no puede decirse, aquello que no termina de escribirse, aquello que testimonia la presencia del cuerpo en el lenguaje y viceversa, el resto incómodo de la experiencia humana nunca solo cuerpo, nunca solo lenguaje.

De forma específica a esta investigación/creación, el concepto de lo real influyó con intensidad en nuestro proceso creativo; hay cosas que no pueden decirse porque el lenguaje tiene sus límites pero dicha dificultad no es ajena al hecho de que somos seres que hablamos. Es decir, lo real es posterior a la tensión entre cuerpo y lenguaje. Y, por tanto, cuando como creador y creadora nos tratamos de acercarnos a esto, intentamos ser conscientes de que solo podemos bordearlo, sugerirlo. Dicho de otra manera, la representación se muestra impotente ante lo real. Desde ahí, la búsqueda de diferentes estrategias escénicas que tiendan a integrar (sin lograrlo) el relato personal en torno al trauma deviene en fractura, fragmento, performance, acontecimiento, multiplicidad formal y diversidad de estilo.

Retomando las ideas en torno a la autorreferencialidad crítica, un primer componente supone pensar, desde el enfoque narrativo, una relación tensa entre la autorepresentación y la representación social; en un segundo tiempo, me apoyé en la autoetnografía para señalar que, dados los límites del lenguaje para dar cuenta de esta relación, lo poético y lo encarnado pueden cumplir la función de señalar aquello que es difícil de decir. Ahora, me apoyo en la concepción del yo en permanente construcción que Ana Casas identifica en la teoría

autoficcional y que relaciona con el sujeto lacaniano atravesado por lo real. Es decir, eso que, en palabras de Leonor Arfuch, es “eso que escapa a la simbolización, que asoma y se escurre detrás de alusiones y no termina de nombrarse: el horror y la muerte” (2015, p.830).

Como veremos más adelante, parte de esto se manifiesta en la escena inicial y su actividad participativa en donde la actriz/autora invita a los participantes a escribir “algo difícil de contar” pero, también, cada escena de la obra responde a múltiples y diversas formas de acercarse a lo real.

2.1.5. Autoficción performática

De forma específica al arte escénico, la autoficción suele colocar el cuerpo del performer en un lugar central. Ante esto, se desprenden preguntas sobre la dimensión corporal del relato ya que aquel que relata se encuentra físicamente presente, razón por la cual su propio cuerpo se convierte en un territorio de creación de significado y de acción artística. En ese sentido, la tensión entre realidad y ficción presente en la autoficción se intensifica, así como la relación entre cuerpo y lenguaje. Si, como hemos visto, esta práctica “llama al referente (al yo) para negarlo de inmediato” (Casas, 2012 p.34) la llamada del cuerpo a la escena problematiza dicha estrategia tensionándola aún más al colocar el cuerpo del “yo” en presencia del otro.

Ahora bien, en el teatro contemporáneo es posible observar una tendencia hacia la corporización del hecho escénico. A nivel práctico y teórico, el cuerpo ocupa un lugar central en las obras y reflexiones sobre y desde estas. Asimismo, la noción de dramaturgia del actor establece una polifonía creativa presente en los planteamientos de la creación colectiva latinoamericana pero también en el teatro de Anne Bogart, por poner un ejemplo. Según Tossi, este contexto establece un suelo fértil para la creación y reflexión escénica desde la teoría autoficcional: “principalmente por la tendencia del actor contemporáneo a concebirse como un inevitable “autoficcionario”, ya que sin su carne/acción/poesía develada en escena

numerosas prácticas carecerían de vitalidad o rigor artístico” (2017, p.91). Siempre siguiendo a Tossi, me parece posible afirmar que, a un nivel, el actor/creador es también un agente autoficcional y que ese yo múltiple, fragmentado y en permanente construcción encuentra eco en muchas manifestaciones escénicas contemporáneas.

Partiendo de lo anterior, me gustaría integrar el concepto Autoficción performática a este marco teórico que cumple una doble función teórica y práctica para esta investigación/creación en donde he intentado generar puentes *desde* el arte para pensar/hacer la relación entre sujeto y colectividad. Como reflexiona Mario de la Torre-Espinosa, la autoficción performática tiene el potencial de establecer las condiciones para acciones político-artísticas que interpelen a la audiencia desde el cuerpo (2021). Esta modalidad escénica de la autoficción encontraría ecos con la función autoficcional que Sergio Blanco ha denominado expiación:

La autoficción en cierto modo obra -y abre- política y religiosamente el cuerpo, que es su materia prima. En primer lugar, la autoficción obra el cuerpo políticamente ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo a la polis: a la plaza pública (2018, p. 99).

Esta centralidad del cuerpo entregado a la plaza pública (una metáfora del convivio) nos permite entender más claramente la definición de autoficción performática que propone Mauricio Tossi en donde:

La relación de equivalencia en un hipotético teatro autoficcional podría ser: actor/dramaturgo = performer = personaje, estableciéndose una variante que podríamos llamar “autoficción performática”, quizás, la única modalidad posible de reconocer en el arte teatral” (2015, p106).

En esta propuesta, el actor no se distingue del dramaturgo y el performer. Asimismo, en el planteamiento de Tossi la autoficción performática se distingue del docudrama (variante

argentina del teatro documental) en que toma como referencia la memoria del sujeto y no una apelación a verdades objetivas y estructurales como en el docudrama (2015). Este desplazamiento, implica una corporización de la historia y, por lo mismo, un retorno de la imposibilidad del sujeto de dar cuenta de la propia experiencia en su totalidad. Así pues, dado que la memoria se encuentra en permanente reconstrucción el mismo proceso creativo puede ser pensado como un proceso de construcción de memoria. Por su parte, Tossi señalará que la creación escénica autoficcional (específicamente desde el análisis de *Mi vida después de Lola Arias*) puede ser pensado como un trabajo de la memoria, es decir “prácticas intersubjetivas forjadas a partir de las experiencias simbólicas y materiales del pasado, esto último, en plena tensión con lo autobiográfico y con un hipotético “yo plural” (Tossi, 2015,p.104), en donde la reflexión encarnada y escénica cumple un rol fundamental para trabajar sobre aquello que no se puede decir.

Como vimos en el enfoque narrativo, el relato personal no es un mero reflejo de la experiencia. Por el contrario, se trata de un espacio de construcción y punja del self y la realidad sociocultural. Corporizar la historia supondría dar pie al reconocimiento de que no es posible captar la totalidad de la realidad social y que, por tanto, formas complejas de creaciones escénicas intervienen construyendo *desde* dicha imposibilidad. Sin embargo, esto no supone que sea imposible dar cuenta de una situación específica; por el contrario, el trauma social suele articular una gran cantidad de autoficciones performáticas (nótese que el trabajo de Tossi se centra en la obra de Lola Arias) en donde son diversas las perspectivas en torno a un suceso o período violento pero estas se entretajan para construir una experiencia compartida.

Finalmente, esta tensión entre cuerpo y memoria y, al mismo tiempo, intercorporal suman un último componente a lo que este sustento metodológico entiende por autorreferencialidad en donde: primero, se reconoce la tensión entre narrativa y cultura;

segundo, se habilita lo poético y lo performático para dar cuenta de aquello que el lenguaje no termina de aprehender; tercero, se asume una concepción del yo en permanente construcción y atravesado por lo real, lo innombrable, que no es una instancia exterior al lenguaje, por el contrario, es un producto del encuentro entre este y el cuerpo. Y, finalmente, se reconoce la tensión entre cuerpo y memoria, entre cuerpo y el cuerpo del otro.

He querido señalar estos componentes para tratar de dar cuenta de qué considero que se encuentra en juego cuando se plantea un objetivo de investigación/creación similar al objetivo central de la presente: la construcción de representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde la experiencia personal autoficcionalada en el proceso creativo *Juzgado de Familia Número 6*.

2.2. Sustento metodológico

Este apartado busca compartir los principios metodológicos que se articularon con el proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6* haciendo énfasis en el intento de plantearlos desde el paradigma de la investigación desde el arte. Ahora bien, la investigación desde el arte supone un proceso autoreflexivo que, a mi juicio, supone una visión crítica del propio proceso y, asimismo, la voluntad de compartir con la comunidad artística y académica los hallazgos, dificultades y reflexiones producidas desde el trabajo artístico.

Ahora bien, una vez desarrollado el paradigma de la investigación desde el arte, que es la base de este proceso creativo, estableceré lo que comprendo por “el rol del director” para luego manifestar mis deseos en torno a esa posición en un intento por dar un paso más específico en dirección a lo que entiendo por investigación desde el arte. Asimismo, explicaré la forma en que la tensión entre eslabón y acumulación sensible guiaron mi trabajo y cómo la serendipia (el descubrimiento inesperado) puede ser considerada una instancia metodológica en este tipo de investigación. Sobre la serendipia, señalaré que es necesario crear las

condiciones para que el material del trabajo nos asombre y construir la apertura para reconocer aquello que no se esperaba. Finalmente, articularé el concepto de exposición de la investigación y el de escritura performática para situar la escritura híbrida y dialógica con que expondré el análisis del proceso y de la obra *Juzgado de Familia Número 6*.

2.2.1. Investigación desde el arte

Este proceso de investigación se alinea con la investigación desde las artes entendida esta como aquella que busca generar conocimiento desde la práctica artística. Siguiendo a Borgoff, se trata de un tipo de:

Investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística (...) Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final (2010, p.10).

A mi juicio, esto supone un proceso autorreflexivo y crítico que no niega la aparición de emociones, sensaciones e incertidumbre. A un nivel, como señala Vicente, “el objeto de la investigación artística es entonces: el arte mirado desde el arte” (2006, p.8). Pero me parece importante señalar que el arte es una compleja instancia que no se encuentra separada de la vida, de las experiencias encarnadas, del contexto inmediato y de la matriz cultural que le da sentido. Asimismo, el arte impacta la realidad. Así pues, el arte mirado desde el arte supone mirar también el contexto desde los lentes encarnados y reflexivos que este supone.

Ahora bien, en coherencia con Borgoff, Robin Nelson sostiene que la investigación desde la práctica tiene el potencial de construir formas específicas de indagación que toman

distancia de la tradicional división entre teoría y práctica para proponer una postura que entiende que ambas instancias se encuentran mutuamente imbricadas (2013). Asimismo, el conocimiento generado desde esta perspectiva tiene un potencial disruptivo pertinente para la investigación en contextos universitarios, como señala Sandra Silva-Cañaverl: “generar fisuras, desacomodos y reordenamientos conceptuales, simbólicos y creativos es parte del ejercicio de imaginarnos y de actuar como sujetos sociales de conocimiento en el marco de la universidad” (2016, p.59). En ese sentido, la investigación *desde* el arte viene a tensionar aún más los límites de lo que entendemos como investigación y productos de esta. Siguiendo a Nelson, es importante comprender que el texto resultante es un producto complementario que requiere leerse en relación a la pieza artística (2013). Por otro lado, es posible señalar las estrechas y fértiles relaciones entre la escritura performática y la investigación desde el arte como una estrategia metodológica para dar cuenta de la generación de conocimiento desde la no separación entre teoría y práctica.

De manera similar, este tipo de investigación niega la separación entre artista e investigador. Siguiendo a Alejandro León, hasta hace pocas décadas el terreno de la reflexión sobre el arte solía estar reservado para los especialistas que hablaban sobre las obras de arte (2019). Ante esto, la investigación desde las artes habilita al propio artista como experto en su propia obra. Se trata de artistas/investigadores que tienen el potencial de construir un espacio intersubjetivo de generación de conocimiento *desde* el arte, *desde* el mismo proceso creativo. Ahora bien, de manera más amplia podríamos decir que este tipo de artistas/investigadores indagan en:

La relación entre el lenguaje y la experiencia. Se diferencian así de quienes estudian el lenguaje exclusivamente como medio de codificación de experiencias no presentes o como huella-código-anticipo de las mismas. Y en lugar de hacerlo de una manera contemplativa, lo hacen de una manera

práctica, jugando con los archivos de formas simbólicas disponibles en la red o sus usos actuales en muy diversos ámbitos, desde la vida cotidiana a la ciencia experimental, pasando por los lenguajes de la legalidad y la política (Sanchez, 2011).

Al encontrarse este tipo de indagación entre el lenguaje y la experiencia es posible señalar que en ese encuentro siempre hay algo que se pierde. Como señalamos en el sustento teórico, el lenguaje no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia. Ahora bien, esta premisa podría pensarse como un fundamento de la escritura performática como estrategia metodológica para dar cuenta de investigaciones desde las artes. Asimismo, el encuentro entre experiencia y lenguaje habilita la posibilidad de reconstituir (parcialmente) la primera y, por tanto, generar un espacio de autoconstrucción. Siguiendo a Sandra Daza, en este tipo de investigación está en juego el sujeto artista mismo en un proceso en “donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, si no también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación” (2009, p.91).

Ahora bien, a mi juicio, lo anterior entra en coherencia con los planteamientos autoficcionales y autoetnográficos ya que se trata de instancias de creación desde la experiencia que asumen como premisa la dificultad de dicha tarea. Dicha dificultad supone pensar/imaginar los límites del lenguaje y, al mismo tiempo, reconocer su potencialidad para constituir y reconstituir eso que llamamos “yo”. Asimismo, hacen énfasis en la posibilidad de una palabra encarnada que permita el fragmento, el desorden aparente, las emociones y que, al mismo tiempo, las articule tanto como reflexiones teóricas como con voluntades político-emancipatorias.

2.2.2. Ante el rol del director

Creo que una reflexión en torno al rol del director en un proceso de investigación desde el arte tiene mucho de manifiesto, tiene mucho de declaración de intenciones, tiene mucho de movimiento autorreflexivo. Y, por estas razones, podría ser considerada como un planteamiento metodológico propio de una investigación desde el arte. En donde el rol mismo es pensado desde una perspectiva crítica. Así pues, mucho de lo que diré responde a mis propias delimitaciones para mi práctica artística y, por tanto, no pretende ser manual o diagnóstico de la práctica del director, pero, al mismo tiempo, intenta escapar de la imagen de un artista aislado del mundo, conectado de manera casi sobrenatural con su intuición, que no tiene nada que decir sobre su proceso y que no tiene nada que escuchar tampoco. Ese director que, ante la complejidad del hecho teatral, pide que se confíe en él, pero olvida que es su responsabilidad construir dicha confianza.

Como mencioné, Vicente ha señalado que “el objeto de la investigación artística es entonces: el arte mirado desde el arte” (2006, p.8) y me parece que ese movimiento implica tratar de volver extrañas las propias herramientas. La investigación desde el arte habilita la posibilidad de construir críticamente estrategias de creación. Por un lado, porque esto supone no naturalizar y no utilizarlas de forma automática y, por otro, porque esto supone entrenar la capacidad de asombro antes ellas. No naturalizar las prácticas escénicas y sus herramientas permite cuestionar las formas en que producimos arte y entrenar el asombro ante estas permite uno de los más maravillosos potenciales del arte en general: que el orden de lo que experimentamos como realidad se tuerza, se reconfigure. Claro, de forma efímera y local, pero dejando un testimonio de que es posible pensar, sentir y vivir de forma diferente. A mi juicio, la investigación desde el arte potencia y hace énfasis en esta dimensión de quehacer artístico.

El trabajo de dirección confronta a aquel que asume ese rol con todas sus preconcepciones en torno al arte escénico y, por consecuencia, con muchas de sus preconcepciones respecto al mundo y respecto al lugar del arte escénico en este. Y, además, dicha confrontación se da en medio de un trabajo eminentemente práctico e intuitivo en donde la serendipia, entendida como “un descubrimiento o hallazgo afortunado cuando se está buscando una cosa distinta” (Anaya & Cózar 2014), juega un rol muy importante. Ahora bien, en las obras de teatro existen en las relaciones entre creadores, incluso en procesos tradicionales que “representan” un texto dramático, la obra no existe hasta que se entrecruzan las relaciones entre los actores, el director y el público. Y, como no existe hasta que las relaciones se entrecruzan, toda la preparación del director es siempre insuficiente. Recuerdo una anécdota de Peter Brook en *El espacio vacío*: cuando trabajó en la obra *Trabajos de Amor Perdidos*, según él su primer montaje importante, este preparó la primera escena de forma exhaustiva con maquetas, notas, direcciones, etc. pero, una vez en el ensayo, la complejidad y multiplicidad de energías, ritmos y propuestas lo empujaron a leer y construir desde lo que se descubre en el espacio habitado por cuerpos creadores. Para Brook, “ensayar es pensar en voz alta” (2015, p.106), es decir un pensamiento que aún da vueltas, reelabora, toma caminos inesperados, repite, descubre. Pero, sobre todo un pensamiento que se comparte y se ve impactado por el otro o la otra.

Elijamos decirlo de otra forma, ensayar es como conversar. Sin embargo, un diálogo no supone permanente consenso. Un diálogo no es un monólogo partido en pedazos. El diálogo, como el teatro nos enseña desde hace muchísimo, implica conflicto. Quizá, por esto la aguda reflexión de Anne Bogart en torno a la violencia necesaria en el acto escénico creativo. Bogart nos habla de cómo tomar una decisión y fijar una acción del actor/creador, o la actriz/creadora, anula el resto de las posibilidades alternativas a esa acción (Bogart, 2008). Efectivamente, por más vida que se suponga en el teatro y sus procesos, la partitura esconde

posibilidades canceladas, algo que no va. Esto se complejiza cuando el trabajo escénico se construye desde el relato personal. La negociación se torna aún más urgente. Es por esto que, como director, me gustaría imaginar el proceso de ensayos como una construcción conjunta.

Para seguir aclarando lo anterior, voy a señalar una figura hipotética: el director extractivista. Ese que considera que es su labor extraer imágenes del otro, organizar el relato del otro, estructurar sus emociones. Este director que supone que la distancia que le da su rol le permite comprender mejor la historia de su actriz, o actor, que él mismo. Ante esto, desde mi experiencia como creador, me gustaría señalar que esa distancia supuesta es muchas veces un velo, una ilusión. No hay distancia real, no hay protección en el rol del director. Dirigir un proceso creativo nos confronta con no saber, con la incertidumbre y, finalmente, con el asombro ante un descubrimiento que depende de las condiciones de trabajo pero que suele ser inesperado.

Es por eso (creo) que el director debe confrontarse con su propia ignorancia ante el proceso creativo, perspectiva que se alinea con la investigación desde el arte; la producción de conocimiento implica asumir que este se construye, que es algo que se desea pero que antes del proceso de investigación aún no se conoce por completo.

Ahora bien, como señala Bogart, los estereotipos son una especie de contenedores de verdad (2008). Es decir, no son “ciertos” a secas, pero esconden experiencias compartidas. Desde ahí, me parece posible pensar que el estereotipo del director que hace pataletas y ejerce su rol con violencia es un síntoma de la enorme vulnerabilidad que este rol genera. Ante esto, intento que mi práctica como director reconozca mis limitaciones, desconciertos y los haga explícitos. La serendipia y la multiplicidad de energías y ritmos en el espacio crean una realidad para el director: nunca se puede saber qué saldrá en el proceso creativo y toda preparación es insuficiente. Hay que descubrirlo. Pero es un descubrimiento conjunto, que pasa por la negociación, que pasa por el diálogo, que pasa por el desacuerdo. Ahora bien, se

me dirá que he planteado dos estereotipos, dos imágenes: por un lado, el director genio creativo dictador extractivista y, por otro, el director dialogante y vulnerable que reconoce sus limitaciones. Se me dirá que ninguna de esas figuras existe, que son estereotipos. Efectivamente, la verdad de la experiencia suele estar en el medio, en los grises, en la tensión entre los extremos. Quizá, ahí reside uno de los valores del conocimiento que se genera desde la investigación artística, un conocimiento tensionado, contingente y corporizado.

Este proceso en particular hace que ese rol del director sea radicalmente un rol, una especie de personaje para mí. Debo tomar una serie de decisiones, debo trazar una serie de estrategias de creación, debo rechazar partes de una historia que no me pertenece. Al mismo tiempo, dicha historia le pertenece a mi compañera de vida, a la madre de mi hijo, a aquella persona que conoce mis propias historias dolorosas y que ha sabido acompañarlas con amor y dedicación en la vida y en la escena ¿Qué clase de dirección he de tomar? ¿Qué es eso que estoy “dirigiendo”? Gracias a procesos como *Financiamiento Desaprobado* o *Cómo Criar Dinosaurios Rojos*, en donde ambos nos hemos aventurado a trabajar sobre nuestras propias historias creo que me queda claro que, en primer lugar, no hay forma de dirigir desapegadamente. Suponer eso es una trampa. Y esto no supone un espacio ajeno al conflicto y de total consenso, todo lo contrario, supone articular la experiencia de forma democrática, es decir desde el abrazar el desacuerdo, la negociación como uno de los motores centrales de la creación. Desde mi punto de vista como creador, son estos elementos los que construyen un espacio seguro.

Mi rol como director supone poner en primer lugar a mi compañera. Mi rol como director supone hacer que mis intuiciones creativas respondan a aquello que ella construye en el espacio. Mi rol como director implica leer cuánto tiempo es necesario parar y dejar respirar al material (y a ella y a mí mismo). Mi rol como director supone escuchar. Saber escuchar, en el sentido que los actores y actrices le damos en el quehacer escénico, saber escuchar de

forma activa, escuchar con todo el cuerpo. Es decir, escuchar para hablar. Hablar escuchando. Accionar desde la escucha. Ceder. Recibir mientras doy. Accionar desde aquello que acontece en el espacio para aquello que acontece en el espacio desde aquello que acontece en el espacio. El mismo que está vivo porque lo ocupamos, esta vez, Nani y yo.

Ante mí, en escena, veo a una mujer que admiro y amo enfrentarse a sus propios dolores, a sus propias historias cargados de pesar, a sus propias reflexiones en torno a su propio lugar de enunciación y realizar elaboraciones y (re)construcciones, evocaciones, revivir, repensar, resentir, reestructurar. El espacio escénico la convoca al pasado, el espacio escénico convoca a las emociones, convoca a las sensaciones ya elaboradas y las convierte en presentes. Frente a mí, veo a una mujer cuestionar su propia historia, leerse a sí misma críticamente. Confrontarse con la enorme, gigantesca, dolorosa e incomprensible masa amorfa de absurdo e injusticia que supone la relación entre la mujer y la ley en nuestro país. Y, saberse parte de esa relación, saberse mujer ante un sistema que destruye, ningunea, violenta y promueve la impunidad. La veo rabiar, gritar, llorar, respirar, contener, sostener. Me acerco, la abrazo. Y me siento agradecido.

2.2.3. Eslabón / acumulación sensible

La premisa que me guía en esta sección es que la creación escénica responde a cómo los creadores experimentamos de manera singular una tradición de saberes performáticos propios de lo que llamamos “teatro”. A partir de lo anterior, propongo visitar el concepto metodológico “eslabón” usado por el grupo teatral Yuyachkani para hacerlo dialogar con mi propia práctica. Asumiéndolo, no como parte de una “receta” de creación sino, por el contrario, como una herramienta flexible y dúctil a ser interpretada desde aquello que sucede en el espacio escénico. Dicho esto, como punto de partida, sigo la definición propuesta por Miguel Rubio:

Cuando creemos encontrar algo que intuimos que funciona, lo guardamos en lo que llamamos eslabón: una pequeña unidad que tiene principio, medio y fin y que espera ligarse a otro eslabón para así seguir construyendo una cadena. Cada eslabón debe ser independiente y puede ser cambiado de lugar. Llamamos eslabón madre a esa unidad que tiene vida y fuerza suficiente para acoger pequeños eslabones, los que sueltos parecen no tener lugar y aparentemente no pueden crecer (2014, p.264).

Me parece posible señalar el eslabón como una unidad de acción; algo que sucede, algo que motiva sensaciones e ideas. Asimismo, me parece que esta aproximación de trabajo asume desde ya una postura de creación de la experiencia, lejos de intentar construir una experiencia predecible que respete unidades de tiempo, acción y espacio se opta por la construcción de fragmentos que funcionan por sí mismos. Esto se articula con las formas de construcción narrativa que toma la autoficción y con representación del sujeto como fragmentado y múltiple.

Por otro lado, la libertad que supone el ordenamiento de los eslabones invita a que este sea una búsqueda creativa en sí mismo. El orden construido modificará necesariamente la experiencia. Lo importante es que el orden responde al proceso de creación escénica y no a la proyección de verosimilitud realizada por un dramaturgo antes del trabajo en el espacio. Finalmente, el concepto eslabón invita a la concatenación; por más que el eslabón sea construido para funcionar por sí mismo, por más intercambiable que sea, este ha sido creado para articularse con otros eslabones, ha sido creado para ser parte de un todo.

Siguiendo dentro de los planteamientos metodológicos de Yuyachkani me gustaría apoyarme en el concepto de acumulación sensible:

Llamamos proceso de acumulación sensible a ese momento del trabajo en que nos lanzamos a jugar, explorando sensaciones, reconociendo imágenes y demás

impulsos que nos puedan sugerir el tema o la idea sobre la que empezamos a trabajar. Es un espacio de libre asociación, que solo requiere atreverse a jugar con libertad; es un dejarse llevar sin que gane la autocensura ni la racionalidad. (Rubio, 2014, p.263)

Me parece interesante y metodológicamente útil la oposición entre las estrategias metodológicas del eslabón y de la acumulación sensible. Mientras el primero responde a la unidad, a algo que permanece y colabora con la construcción de sentido, la acumulación sensible, por su parte, responde al juego libre, intuitivo y sensible. Por supuesto, podríamos entender ambas estrategias como complementarias, pero me parece útil entenderlas más bien como una tensión, como dos espacios que no se resuelven, pero se necesitan y contaminan entre sí.

Eventualmente, la lógica del ordenamiento adquirirá protagonismo, sobre todo a medida que el compartir con los otros se acerque. Pero eso no supone que la acumulación sensible pueda continuar incluso después de la confrontación con el público. Como señala Anne Bogart, desde la perspectiva del director, hay momentos en los que se debe observar con atención y, otros en que hay que tomar decisiones con el riesgo que estas suponen (2008). Ambos momentos responden a la relación tensa entre eslabón y acumulación sensible. Y será el acompañamiento del proceso, de aquello que acontece en el espacio de creación y las necesidades de la actriz/creadora las que señalarán en cuál de los dos momentos nos encontramos.

Asimismo, Miguel Rubio hace un señalamiento de la importancia de que en este proceso se permita la aparición de lo que él llama “cultura personal”, refiriéndose al complejo entramado de estímulos de diversa índole que construyen eso que llamamos identidad (2014). Me parece que, una vez, este planteamiento metodológico encuentra articulación con los planteamientos teóricos en torno a la relación entre sujeto y cultura en la autoetnografía y la

autoficción. La acumulación sensible, así planteada podría comprenderse como una exploración de la pregunta de investigación desde el encuentro con la singularidad de la actriz creadora.

En el proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6*, la tensión entre eslabón y acumulación sensible fue crucial para habilitar espacios de indagación que incluyeran trabajo de archivo, recolección de estímulos sensoriales, improvisaciones diversas y, al mismo tiempo, se trabajó como premisa la construcción de eslabones radicalmente distintos entre sí para construir una experiencia fragmentada en coherencia con la visión del sujeto planteada en el marco teórico. Así pues, nos guiaba la experiencia personal de la actriz atravesada por un proceso de investigación académico y sensorial. De manera paralela, nos guiaba la premisa de buscar construir eslabones muy distintos entre sí en estilo, contenido y formato.

2.2.4. Serendipia

Lo vivo supone cambio. Lo vivo supone cierta imprevisibilidad e incertidumbre. El espacio de creación escénica, al asumir el trabajo desde el cuerpo, la intuición, las emociones y las conexiones inconscientes no puede pretender responder de forma exacta a un planteamiento previo. O, en todo caso, debe generar las condiciones para que afloren descubrimientos inesperados. Como ilustra la anécdota de Brook desarrollada más arriba, las singularidades de cada creador generan un margen de incertidumbre que puede ser potencialmente el germen de una experiencia encarnada y compleja. Partiendo de ahí me gustaría retomar el concepto de Serendipia, entendiendo esta como “un descubrimiento o hallazgo afortunado cuando se está buscando una cosa distinta” (Anaya & Cózar, 2014, p.3). En su texto, Anaya y Cózar, la señalan como una constante en el trabajo artístico susceptible de ser pensada como táctica metodológica en la investigación desde las artes. Si bien, esta aproximación metodológica pareciera ser sumamente etérea, me parece que la experiencia de creación escénica revela lo contrario; el descubrimiento o la aparición de una conexión

simbólica no esperada suele ser un momento sumamente deseado entre los creadores y creadoras escénicas.

Pensar la serendipia como principio metodológico supone generar las condiciones para que esta ocurra, plantear explícitamente a los participantes del laboratorio que es deseable y, sobre todo, diseñar, ejecutar, crear desde el deseo de asombro. Como menciona Eugenio Barba: “lo que caracteriza al pensamiento es justamente su fluir por saltos, a través de una imprevista desorientación que lo obliga a reorganizarse de manera nueva” (2010, p.135), gran parte de la labor de diseño y de la tarea del director supone estimular dichos “saltos”, abrazar la desorientación y facilitar el surgimiento de nuevos órdenes de trabajo.

Ahora bien, en durante la investigación este principio metodológico supuso generar espacios de improvisación constante, incluso cuando la estructura se encontraba muy cerca de lo que fue finalmente la pieza escénica *Juzgado de Familia Número 6* y, asimismo, supuso un constante esfuerzo por comprender que los resultados de estéticos y de investigación no necesariamente era una consecuencia “lógica” de mis esfuerzos como creador. Es decir, era necesario mantener cierta apertura ante descubrimientos imprevistos, incluso cuando estos tuvieran como consecuencia un cambio estructural enorme o dejar ir algún eslabón previo.

2.2.5. Escritura auto etnográfica y epifanía

La autoetnografía es un método de investigación cualitativa reconocido como uno de los principales métodos de investigación artística (Agreda et al., 2019) pretende formularse como un tipo de escritura que se encuentra en medio de la tensión entre individuo y sociedad (Holman, 2016) siendo este formato un medio para problematizar la teoría desde la vivencia personal y la experiencia física cargada de afectos, cuerpos, sensaciones, metáforas y creencias. Así pues, se busca hacer dialogar la “teoría” con la propia vida para generar un espacio encarnado que cuestione y permita vivenciarla. Por otro lado, tiene como objetivo

generar un impacto emocional y cognitivo sobre el otro valiéndose de los recursos políticos del arte (Denzin, 2003).

Un abordaje metodológico posible, propone articular la creación autoetnografía desde la identificación, recreación y evocación de epifanías. Norman Denzin, investigador con gran impacto en el campo de la investigación cualitativa, las señala como momentos liminales de descubrimiento que cambian la vida de las personas (2017). Como señala Ileana Diéguez, siguiendo a Victor Turner, la liminalidad responde a “situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos, observando cuatro condiciones” (2007 p.3). Lo interesante de esta aproximación es que podría interpretarse como la versión en acción del trauma. Es decir, aquello que acontece en el momento del quiebre. La epifanía, como la anagnórisis, acompaña (o motiva a la acción). Al articular la creación en torno a esta se produce, por lo menos tres exigencias: primero, describir las condiciones que hicieron posible la epifanía, revelar aquello que la detonó y, finalmente, hacer visible el ordenamiento posterior a esta.

Por otro lado, otra estrategia auto etnográfica supondrá la confrontación de una reflexión encarnada con textos teóricos hacer del eje temático del proceso creativo. En este caso, la relación estructural entre la mujer y la Ley. Aquí, se generan espacios de creación poético/narrativo a partir de textos de Judith Butler, Rita Segato e investigaciones en torno a la revictimización de mujeres en el poder judicial. Ahora bien, la auto etnografía busca generar equilibrio entre la “evocación” artística y la “explicación” académica: es decir, la metáfora se ve invadida por declaraciones y reflexiones explícitamente dirigidas a señalar una idea o una postura. Mis propios traumas resuenan. Quiero creer que sufro. Pero esto no se trata de mí. Respiro.

Los principios metodológicos de la autoetnografía guiarán el proceso creativo, pero, también, el análisis performático de la obra y lo acontecido en el proceso creativo haciendo

énfasis en el carácter híbrido de los textos autoetnográficos y de su estrecha relación con la escritura performática (Holman, 2016).

2.2.6. *Show and tell o exposición de la investigación*

Para situar metodológicamente la forma en que escribiré sobre mi proceso creativo me gustaría empezar por señalar que pensar al individuo/sociedad, sujeto/cultura, personal/político, teoría/práctica como insalvables oposiciones hacen que corramos el riesgo de no tomar en cuenta cómo ambas instancias son interdependientes. Jean Luc Nancy, dirá que “la existencia es con: o nada existe” (2006, p.20) frase que resuena de forma extraña en tiempos en que el individualismo narcisista enfocado en el logro pareciera fijar la idea de que la existencia es una especie de suma de individualidades. Como señala Juan Carlos Ubilluz, el capitalismo tardío reemplaza el ideal colectivo por el ideal del éxito y la felicidad del individuo (2006) estrategia que invisibiliza la normativización de todas esas particularidades. En ese contexto, creo que la investigación desde el arte escénico tiene el potencial de establecer puentes entre esas categorías a primera vista opuestas ya que nunca es el arte escénico una experiencia solitaria, incluso en un unipersonal, como la obra *desde* donde se escriben estas palabras, siempre está el otro; en la escena, en el ensayo, en nuestros cuerpos.

Como es evidente, cuando el relato personal se confronta con una problemática colectiva se hace visible su carácter limitado; es imposible que un caso de cuenta de totalidad del problema, es imposible que un cuerpo de cuenta de todos ya que, frente a la inmensidad de lo social, finalmente, es insignificante. A esto se refiere la actriz/autora cuando dice que la historia que presenciamos *es una historia insignificante* como veremos más adelante. Pero, al mismo tiempo, el malestar ante el problema es compartido. Por supuesto, con sus particularidades, con sus propias vicisitudes, el problema se manifiesta y se construye intersubjetivamente. Quizá, este sea uno de los aportes de la investigación desde las artes: dar cuenta de cómo el cuerpo no es un lugar previo a lo colectivo.

Por estas razones, me parece pertinente señalar un camino posible para la escritura desde la investigación desde las artes escénicas sería apostar por formatos híbridos, rigurosos en su búsqueda por problematizar la forma en que exponemos el conocimiento generado desde la práctica. Para el caso específico de las artes escénicas, dos nociones me parecen cruciales: primero, la escritura performativa por su énfasis en la dimensión corporal del escribir y, segundo, la exposición de la investigación artística por su planteamiento híbrido entre el decir y mostrar. Sobre la primera Gina Brijaldo afirma lo siguiente:

Considero que de eso se trata la escritura performativa, de instalar al cuerpo en un espacio de salpicaduras, de giros inesperados, de saltos al vacío, de choques de subjetividades, de encuentros y desencuentros con el otro, con las palabras, vivir en abruptos pero exquisitos descubrimientos inmersos en la vorágine del lenguaje (2014, p.114).

En las artes escénicas, consideramos el cuerpo como territorio de la singularidad desde donde emprendemos la acción sobre el espacio. Mi intención, en las páginas siguientes, es convocar a mi propio cuerpo en las palabras que intenta dar cuenta de una experiencia creativa singular. Pero esto no supone un imposible abandono del lenguaje, por el contrario, se trata de otra forma de reconocer lo que en teoría autoficcional se repite una y otra vez: que la experiencia del sujeto no puede ser *transmitida o reconstruida* en su totalidad por medio del lenguaje. Ante esto, decido intentar trabajar desde dicha imposibilidad.

En este contexto, mi rol como investigador/creador colocado en el lugar de la dirección escénica en un proceso autoficcional ha intentado generar acciones en el espacio escénico que hagan vibrar dichas oposiciones. Digo vibrar para no decir derribar y para no olvidar las limitaciones del arte escénico. Ahora bien, este informe, estas palabras son un intento de reconstrucción de lo sucedido en la práctica. Al respecto, Félix Gómez-Urda

González identifica la escritura performativa (EP) como una herramienta de investigación cualitativa útil para la investigación artística:

La EP es por lo tanto una tecnología dinámica de representación, válida como método de análisis e interpretación de una ‘actuación’, representación estética o representación cultural, y también para dar cuenta de los resultados de una investigación cuya forma narrativa dependería del objeto del que se está discutiendo; se trata de (re) constituir este objeto en el acto de la escritura (Phelan 1997). En ese proceso de reconstitución la fuerza afectiva (y efectiva) del acontecimiento (artístico), la descarga de los afectos (y efectos) del investigador y su reacción directa ante el acontecimiento se ofrecen como parte de los resultados (2020, p.185).

Para esta investigación/creación, la reconstitución de aquello que sucede en el espacio de exploración, ensayo y en el convivio implica un tiempo complejo y una polifonía que he elegido representar mediante la forma del texto de una obra de teatro; voces en el diálogo, en conflicto, en construcción conjunta. Asimismo, aquello que sucedió en el espacio fue una experiencia compartida con la actriz/autora Nani Pease. La historia de Juzgado de Familia Número 6, además, es una historia que le pertenece. Es por esto que considero crucial e inevitable que su voz se haga presente, será un personaje en el ese diálogo que suponen las páginas siguientes. Sus palabras reaccionan a aquello que escribo de forma similar a lo que pasaba en el espacio creativo en donde yo escuchaba y reaccionaba a su propia búsqueda. Finalmente, en una construcción metafórica y performática, quisiera que cada escena de este análisis corporizado acabe con las palabras de Nani.

Para que el director (hombre) no tenga la última palabra.

Ahora bien, esta sección de este texto trata de dar cuenta de un proceso artístico escénico y de cómo el relato personal corporizado deviene acto escénico, obra de teatro.

Asimismo, como ya se ha mencionado, trata de pensar la dimensión personal/colectiva de la creación escénica apoyándose en el conocimiento generado *desde* la práctica misma. Para estos fines, a continuación, describiré los sucesos de la primera mitad de la obra desde los ojos del primer espectador, desde los ojos del director que nunca deja de ver el proceso detrás de la acción escénica (por más que quiera). Por esta razón, el texto está escrito en dos tiempos presentes; los sucesos de la obra *Juzgado de Familia Número 6* y los sucesos, decisiones y reflexiones que se encuentran detrás de los sucesos en la escena.

Me permito este juego narrativo apoyándome en la idea de que la autoetnografía se sirve de estrategias discursivas *opacas* para dar cuenta del complejo entramado personal/social, individual y colectivo de la experiencia (Holman, 2016). Me apoyo también en la idea de que en la investigación *desde* las artes se cuestiona la oposición teoría/práctica (Borgdoff, 2010) para así abrir la oportunidad a formas híbridas de conocimiento y, por último, me guío por el concepto de exposición de la investigación:

Exposición, como el propio Schwab explica, responde al doble significado que tiene esta palabra. En el ámbito de la escritura académica es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar, o mostrar. El concepto de exposición de la investigación conecta este doble significado de la palabra exponer con la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría, así como también entre modos de trabajo académicos y no-académicos.

(Grande, 2013, p.9)

Así pues, entre el *analizar* de la escritura académica tradicional y el *mostrar* de las artes, la *exposición* de la investigación desde las artes se encuentra en un complejo y tenso medio que intenta *mostrar y decir* al mismo tiempo. Siguiendo a Robin Nelson, la

investigación desde las artes no puede ser una cosa ajena o extraña al quehacer artístico (2013). De forma similar, los escritos que dan cuenta de esta están abiertos a que el proceso los desborde, a que la escena regrese sobre ellos, a ser un testimonio de la carne en las palabras. Intentaré mostrar y decir, al mismo tiempo:

Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y
decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar
y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y
decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar
y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y
decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar
y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y
decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar
y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y
decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar

y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir Mostrar y decir
Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y
decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar
y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y
decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar
y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y
decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar
y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y Mostrar y decir Mostrar y...

2.2.7. Proceso creativo y herramientas del trabajo

El proceso creativo de *Juzgado de Familia Número 6*, supuso las siguientes etapas.

- Exploración, febrero, marzo y mayo 2020:

Etapas definidas por el énfasis en la acumulación sensible, la apertura a la serendipia y la improvisación como medio para generar nuevo material. Asimismo, atravesada por conversaciones constantes entre director y actriz/autora.

Primero, la acumulación respondió un acercamiento a diversos materiales; archivos con monólogos sobre el tema escritos por Nani Pease, lectura de artículos teóricos sobre el poder judicial y la mujer, recopilación de canciones que estimularán el proceso creativo. Segundo, se establecieron ejes para las sesiones de improvisación en torno a objetivos específicos.

1. Trabajo con el aro: improvisaciones en torno a la manipulación del objeto, su relación con el espacio y el cuerpo de la actriz. Asimismo, improvisaciones físicas con énfasis en la relación entre aro y cámara de laptop.
2. La rabia: Bajo la pregunta ¿Qué situaciones te producen rabia? Se establecieron diversas improvisaciones en formato comedia Stand Up. Se trabajó con estímulos musicales en diálogo con el trabajo de la actriz.

3. Kafka: Improvisaciones en formato clown en torno al cuento *Ante la Ley* de Franz Kafka. A partir de la relación entre leyes y sujeto propuesta por el cuento se trabajaron improvisaciones paródicas.

Estos ejes articulaban el diseño de cada semana en ensayos en donde se determinaba la cantidad de tiempo dedicado a cada uno a partir del balance semanal de ensayos.

Asimismo, todo trabajo se realizó en sesión de zoom abierta. De esta manera, la actriz/autora debía establecer en todo momento trabajar hacia la cámara, integrar herramientas de la plataforma a sus improvisaciones y establecer una relación orgánica con su encuadre.

Asimismo, se realizaron entrevistas no estructuradas a la actriz/autora en torno al tema de investigación desde sus vivencias personales. Por otro lado, era importante en esos intercambios preguntar en torno al estado emocional de la actriz haciendo énfasis en el autocuidado y en la premisa de que el bienestar se encontraba por encima de las necesidades estéticas del proceso. Finalmente, los intercambios indagaban por las interpretaciones que la misma actriz/autora realizaba sobre el propio material. En ese sentido, como director no solo trabajaba con las interpretaciones propias, intentaba integrar las de la actriz/autora para tomar decisiones desde esta mirada conjunta.

Finalmente, se establecieron ejercicios de escritura autoetnográfica bajo la forma de reflexiones poéticas sobre la metáfora, el cuerpo, ¿Por qué *Ante la Ley* era un cuento pertinente para este proceso?, feminismo y masculinidad, ¿Cuál es tu escena favorita? y sobre la relación actriz/director que se encuentran en el anexo 2.

- Montaje, Junio 2020

El diseño y ordenamiento de eslabones se trabajó en conjunto con la actriz/autora. Este proceso se dio tanto a nivel de diseño como de prueba y error. Es decir, las decisiones de ordenamiento se tomaban a partir del recorrido escénico y la experiencia real. En este momento del proceso

se invitaron a diversos, y diversas, comentarores y comentaroras; amigos, amigas, colegas escénicos y compañeras feministas.

- Estreno

El martes 22 de junio Juzgado de Familia Número 6 (desde la plataforma Zoom) estrenó en el marco del XVI Encuentro de Derechos Humanos "Bicentenario: 200 años de indiferencia". La experiencia nos permitió reflexionar en torno a la relación entre nuestra obra y los derechos humanos. Asimismo, organizamos en el marco de este encuentro una mesa diálogo que comentaba la obra desde la perspectiva de la investigación desde el arte en donde participaron Lorena Pastor (asesora de esta investigación), Mariana Hare (experta en investigación desde el arte) y Percy Encinas (crítico teatral). Ambas actividades nos permitieron generar un espacio de reflexión crítica sobre nuestro propio trabajo.

Finalmente, me gustaría finalizar esta sección señalando que este sustento metodológico intentó compartir los principios metodológicos que delimitaron el proceso creativo y, a su vez, fueron detonadores de experiencias escénicas, eslabones y reflexiones críticas desde el arte. Señalé que una de las principales características de la investigación desde el arte es el carácter autorreflexivo de este tipo de indagaciones. Desde ahí, el señalamiento de cómo he intentado articular el rol del director con mis propios deseos e ideas sobre el acto creativo me parece un planteamiento metodológico fértil para el proceso creativo y para las reflexiones que veremos en el análisis del proceso. Por otro lado, señalé como la tensión entre eslabón y acumulación sensible fue una guía en el diseño del proceso. Asimismo, planteé como la reflexión en torno a mi rol generó las bases para un trabajo democrático entre director y actriz/autora donde se dedicó gran parte del tiempo a la interpretación en equipo del material emergente y de las posibles asociaciones de este con el resto de eslabones y con la propia realidad psíquica de creador y creadora.

CAPÍTULO 3. JUZGADO DE FAMILIA NÚMERO 6 DESDE EL CUERPO Y LAS PALABRAS DEL DIRECTOR

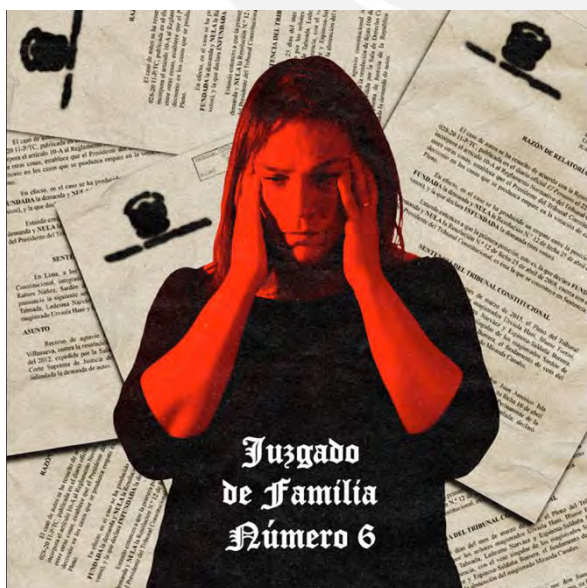
3.1. Sinopsis

“Ella tiene una hija pequeña. Trabaja. Cría, Corre. Siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ya se separó de él. Él, ya lanzó todos los muebles de la casa frente a ella.”

Juzgado de familia número 6, es una creación colectiva que explora la relación de las mujeres con el sistema de justicia. Esta obra se enmarca en la investigación artística para la obtención del título de licenciatura en Creación y Producción Escénica por la PUCP a cargo de Tirso Causillas y asesorada por Lorena Pastor. La pieza, especialmente creada para Zoom, explora la relación entre la mujer y los mandatos patriarcales en el contexto de un proceso jurídico. Mediante actividades participativas, relatos fantásticos y monólogos interiores, la actriz/autora, Nani Pease, genera diversos fragmentos escénicos que intentan dar cuenta de la tensión entre mujer, ley y violencia.”

Figura 1

Papeleo, fotografía intervenida



Nota: Foto, Tirso Causillas. Intervención gráfica: Diego Acosta.

3.2. Escena 1: “El papelito” intervenir aquello que es difícil de contar

Sala de Zoom. Función de estreno en el marco del XVI Encuentro de Derechos Humanos “Bicentenario: 200 años de indiferencia”. Se escucha la canción “Lucha de gigantes”, canción elegida por que le recuerda al director la sensación de ser un humano minúsculo frente a la historia, lo social, lo colectivo, el público, etc. En pantalla, leemos un mensaje que reza “Empezamos en breve. Mientras esperas, te agradeceríamos que traigas un papelito y un lápiz, lapicero o plumón.”

Tirso

Habla directamente al lector como si estuviéramos viendo una película en versión con comentarios del director. Nos cuenta de la obra y del proceso de forma simultánea. El teatro es siempre presente, este es un intento de hacerle un homenaje en tiempos de limitada presencialidad.

No estamos en un teatro.

Esta obra ha sido hecha en el contexto de la pandemia global. Se trata de un evento tecno convivial, en palabras de Jorge Dubatti (2021) que intenta la difícil tarea de establecer un encuentro escénico usando herramientas virtuales. Sin embargo, hay que decirlo, se trata de una condición forzada por el contexto de pandemia global. Me siento en duelo. Intento asumir esta pérdida como una realidad: no estamos en la escena física. Así que la obra empezará recordándonos que no estamos en un teatro; le pido a la actriz/autora que se vista lo menos “escénicamente” posible, acepta.

No estamos en un teatro.

Quiero que la obra empiece recordando eso, pero descubro que el encuadre de cámara hace que solo se vea la pared blanca y esa limpieza me recuerda al teatro, al espacio escénico vacío; le pido a la actriz/autora que “ensucie” la pared, acepta. Ahora tenemos post sticks, un planificador, un calendario, la pared parece la pared del ambiente donde da clase. De hecho,

ella está vestida como una profesora y resulta que ella trabaja como profesora. Excelente. Que toda esta escena sea construida con la atmósfera de una clase universitaria por zoom. Por esto, su cuerpo se articula con el contexto de aula; se encuentra sentada, relajada, utiliza las manos para enfatizar aquello que considera importante, cero desplazamiento, tensión reducida. Hay, sin embargo, cierta presencia corporal docente, cierta inclinación a que este cuerpo sirva al proceso de aprendizaje, a que este cuerpo transmita la sensación de tranquilidad y de cierta urgencia.

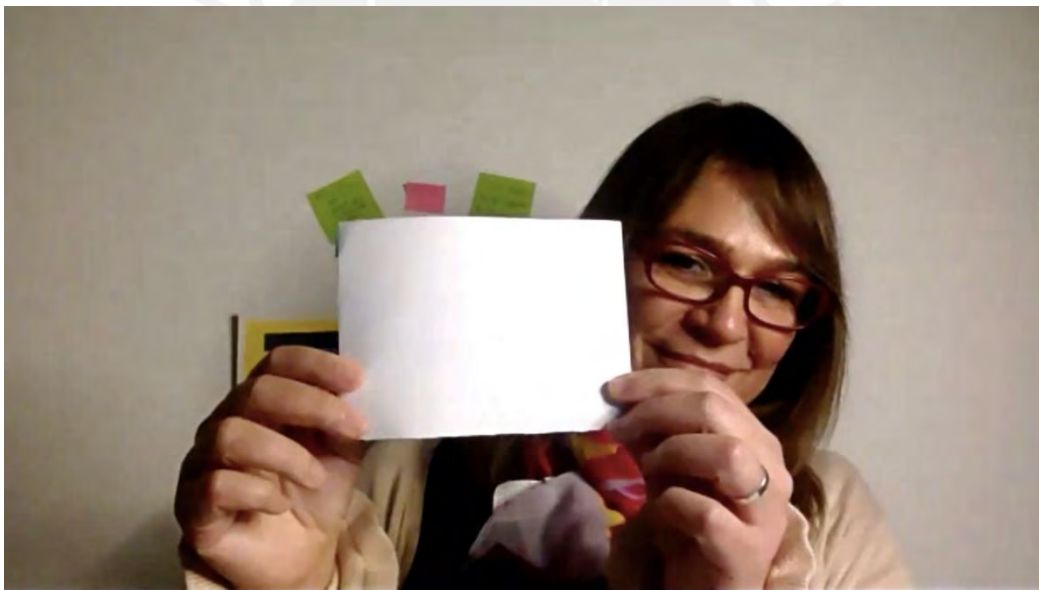
Ahora bien, la actriz/autora rara vez dicta usando la conferencia magistral, fiel al paradigma constructivista del aprendizaje, que, siguiendo a María Elena Pease (su hermana), supone pensar al estudiante como un agente de su propio aprendizaje y no como un receptor pasivo del saber que el profesor “transmite”, genera las condiciones para que los participantes construyan conocimiento (2018). Le pido, entonces, una propuesta de actividad que tenga que ver con todo esto.

Esto es lo que veo como director cuando la primera imagen que ofrecemos al público es Nani Pease con bufanda, un chal blanco y lentes. Sentada en su escritorio, sonriendo y saludando directamente al público del Zoom. Un cuerpo cotidiano y presente que intenta no separarse del otro mediante ninguna “cuarta pared”, un cuerpo que sonríe dando la bienvenida. Mi relato trata de dar cuenta del proceso de creación y, al mismo tiempo, dar cuenta de los sucesos de la obra. Retomo. Esta es la primera imagen: una actriz de 48 años en su oficina/casa, con iluminación precaria, con su calendario en la pared, saludando al público y pidiéndoles algo que, ella sabe, no es muy común en este nuevo tipo de teatro por Zoom, que prendan su cámara. Y, en ese momento, la pantalla del zoom pasa de ser un gran cuadrado con el rostro de la actriz a convertirse en una multitud de cuadraditos; más de 200 espectadores han encendido sus cámaras, tenemos muchos cuadrados con rostros en vivo, muchos cuerpos convocados por la virtualidad, cuerpos en espacio íntimos; sus salas, cuartos,

comedores, etc. De repente, la pantalla nos brinda una especie de noencuentro corporal que desea el encuentro físico, una especie de comunión en la promesa y el deseo de estar en el mismo espacio ¿Qué función cumple esto desde la dirección? Recordarnos que estamos ahí. Que no estamos en un teatro pero que, mediados por el Zoom, estamos presentes en este encuentro. Así (quiero creer) el público recuerda que no está solo. Cada espectador tiene en su pantalla una prueba de que esto es un encuentro colectivo. Sin embargo, prender la cámara no es suficiente, para poder terminar de recordarnos que estamos ahí haremos *algo* juntas y juntos.

Figura 2

El papel en blanco, escena participativa



Nota: Foto, Tirso Causillas

La actriz/autora les pide a los espectadores y las espectadoras que traigan un papelito. En ese papel escribirán, si quieren, algo que sea difícil de contar. No lo más difícil de contar, no ese recuerdo que no se puede manejar, nada que te haga demasiado daño y, además, te advierte que nadie va a ver que has escrito. La actividad es voluntaria. Los y las espectadores/participantes anotan. Nani, pide que miren lo que han escrito. Y hace una pausa, para permitir que esa frase activadora, ese detonador de memoria haga lo suyo en el cuerpo

de los y las participantes. El cuerpo de Nani detiene la acción, contempla, reacciona, recuerda.

Cuando probamos por primera vez esta actividad, la probamos conmigo, estaba solo frente a mi papelito, mirando aquello que había escrito unos segundos antes; miré y sentí miedo. Es importante recordar cómo las emociones son inevitablemente corporales, la emoción afecta al cuerpo. El miedo, por ejemplo, corta mi respiración, tensa mis músculos, eleva mi ritmo cardíaco. E, inmediatamente, cuando me recuerdo que este miedo es más bien el recuerdo de algo que el papelito ha activado, experimento una profunda tristeza al imaginar que nunca podré escapar de los efectos de esas palabras sobre mi cuerpo/mente. El papelito de la actividad se convierte, en mi experiencia corporal, en un testimonio de la memoria sobre el cuerpo.

Ver las palabras que yo mismo había escrito fue una experiencia extraña, una parte de mi temía que fuera una especie de invocación mágica de mis propios traumas. No hay música en esta actividad que dura los 10 primeros minutos de la obra, no hay efecto escénico alguno, no hay personaje, no hay historia. Solo una actividad participativa que busca tener el impacto que cada espectador/participante decida construirse para sí mismo o misma. Que busca canalizar dicho impacto en una actividad física (no olvidar que se escribe con el cuerpo, que se mira con el cuerpo, que recuerda con el cuerpo). La actriz/autora, sabe que clase de procesos están operando, su voz es contenedora, tranquila, cálida. Sabe que esta actividad convoca al recuerdo y que parte de ese recuerdo está siempre velado y que es presente, no es sólo pasado es *algo más*.

(creo que) *Algo que es difícil de contar* nos acerca a ese resto que deja el lenguaje al tratar de dar cuenta de la experiencia corporal, es decir con lo real lacaniano (Ubilluz, 2006).

(creo que) *Algo que es difícil de contar* nos acerca a la constatación de los límites del

lenguaje, a cómo este es incapaz de dar cuenta de la totalidad de nuestra experiencia y, por tanto, es incapaz de dar cuenta de nuestra subjetividad.

En la autoficción, esta incapacidad se manifiesta en la contraposición que se hace con la autobiografía: mientras que en la primera existe un pacto autobiográfico que plantea que se trata de un texto sobre hechos “reales”, idea propuesta por Philippe Lejeune, la autoficción, en cambio, implicaría un pacto ambiguo respecto a las condiciones de verdad de lo acontecido, pero persistiendo en cierta sombra del “yo” generalmente señalada por el nombre del autor (Alberca, 1996). Dicha estrategia discursiva responde a la creciente mirada escéptica, desde la representación literaria, respecto a la verdad personal y la conciencia de sí por parte del sujeto (Casas, 2012). A un nivel, la autoficción crea un espacio de ficciones que están orientadas a la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y los demás (de Gondra y Simón, 2019, p.4) que sostiene la creencia en que representarse es una forma de modificar la experiencia (Blanco, 2018) Dicho de otra manera, la narrativa puede ser pensada como un espacio de (auto)construcción del self (Chase, Denzin y Lincoln, 2015) pero es importante señalar que dicho proceso nunca puede ser “total”.

Representarse, construirse y autoficcionalarse implican una ambigua relación con el lenguaje: por un lado, por medio de este el yo se autoconstruye y, por otro, dicho proceso es interminable e imposible. Nunca acaba uno de construirse, no tenemos acceso a todo lo que implica dicha construcción y, finalmente, nunca es un proceso totalmente individual. *Algo que es difícil de contar*, es también una frase que detona resonancias físicas La estrategia escénica de la actividad busca confrontarnos con la difícil tarea de autorrepresentarse y autoconstruirse. Aquí el proceso de autorreferencialidad se propone desde el entramado cuerpo, emoción y escritura ¿Por qué es difícil? Y, de forma más específica a la actividad en la obra, ¿Por qué es difícil de contar *para mí*? ¿Es un secreto? ¿Qué cosas recuerda en cuerpo cuando escribe? ¿Qué cosas sabe el cuerpo cuando contempla el papelito?

Como señala Yannis Stavrakakis, desde una perspectiva lacaniana:

El sujeto está condenado a simbolizar a fin de constituirse a sí mismo/a como tal, pero esta simbolización no puede capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real, el circuito cerrado de las pulsiones. La simbolización, es decir, la búsqueda de la identidad en sí misma, introduce la falta y hace finalmente imposible la identidad. Pues aun la idea de que la identidad pueda volver posible su imposibilidad última tiene que ser instituida. La identidad sólo es posible como una identidad fracasada; sigue siendo deseable justamente porque es esencialmente imposible. (2007, p.55)

Ahora bien, desde esta perspectiva, no es que exista un cuerpo previo al lenguaje al que podamos acceder, experimentamos el cuerpo siempre en relación al proceso de simbolización. Esto no quiere decir que el cuerpo sea reducido al lenguaje, pero sí que no es ajeno a este. En el trabajo autoficcional para la escena, el proceso creativo implica una atención especial a la relación entre cuerpo y lenguaje en donde el “yo” no puede ser situado en posición de exterioridad, como señala Butler: “No estoy fuera del lenguaje que me estructura, pero tampoco estoy determinada por el lenguaje que hace posible este «yo»”(2007, p.30).

De forma específica a esta investigación desde la práctica, cuando la actriz/autora nos pide que escribamos *Algo que es difícil de contar* de alguna manera nos está pidiendo que ubiquemos la sensación de *no poder decir* que implica el tránsito de la experiencia vivida a la representación del recuerdo. Desde otra perspectiva, *Algo que es difícil de contar* implica algo doloroso, algo que no hemos terminado de entender, de simbolizar. Y lo pide de forma amable, justamente, porque *eso* sigue operando en nosotros. Lo pide amablemente porque está pidiendo algo difícil que no tendrá *cura, solución o cierre* y, justamente por eso, pide que

no sea el máximo recuerdo doloroso porque, tanto actriz/autora y director, comprendemos los límites del teatro, precisamente porque el teatro no lo puede todo cuando hablamos de la simbolización del trauma elegimos una actitud compasiva y de cuidado.

Inmediatamente después, la actriz/autora, ahora, nos habla de la memoria. Señala que habla *desde las teorías constructivistas de la memoria*. Nani es psicóloga, una parte de ella considera que esa carrera y su carrera de actriz no deben mezclarse. Como director, intento debatir con esa parte, la invito a permitir que la psicóloga trabaje con la actriz, como pares, e intercambien distintas formas de conocimiento, de forma explícita, además, no desde metáforas que oculten a ninguna de las dos, no desde una idealización de lo inefable. *Dejemos que la psicóloga hable un rato*, le dije varias veces en el proceso de laboratorio. Toda esta secuencia del “papelito” intenta dar cuenta de esta dinámica. En la escena, nos cuenta la psicóloga/actriz que la memoria ha dejado de ser pensada como un depósito de recuerdos de los que podemos disponer. Por el contrario, recordar implica reordenar desde el presente al pasado; implica el deseo de construir *sentido* ante la imposibilidad de la mente de soportar su ausencia.

Figura 3

Escena participativa 2



Nota: Foto, Tirso Causillas

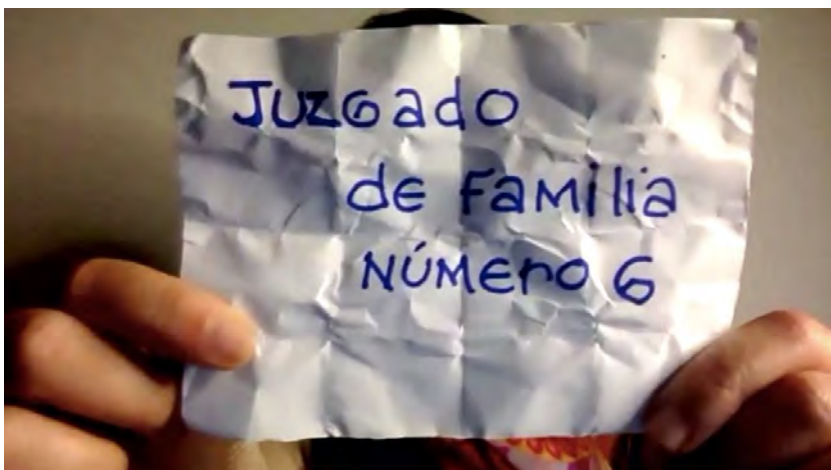
Inmediatamente después, nos cuenta que aprender esto fue un alivio para ella dado que, en sus palabras, “yo vengo de una familia en la que por la línea materna hay una larga tradición de mitomanía. De hecho, había harta historia muy bonita al ser contada pero realmente muy poco probable, o que nunca sabías si era del todo cierta” (anexo 1). Primera mención a la maternidad, elemento que juega un rol central en esta obra. Abordaré eso más adelante. Por ahora, volvamos al papelito.

Todos hemos mirado lo escrito y, ahora en la primera escena de la obra, Nani nos pide que lo intervengamos, que hagamos *algo* con eso que es difícil de contar. Nos pide que lo sostengamos en la mano y miremos que pequeño que es. Es, finalmente, un papelito. Nos da dos minutos. Apaga su cámara. Regresa. Nos agradece por participar y menciona que, por si alguien quiere compartir parte de su experiencia, hemos habilitado un link de Jamboard. Y nos dice: “Yo también tengo mi recuerdo difícil de contar aquí y, de hecho, yo también estoy haciendo, en este momento con ustedes, algo con mi recuerdo. Y esto es lo que yo quiero hacer con mi recuerdo lo quiero compartir con ustedes. Este es mi recuerdo” (anexo 1).

La actriz muestra un papelito arrugado donde se pueden leer las palabras “Juzgado de Familia Número 6” , el título de la obra.

Figura 4

El papelito de la actriz/autora



Nota: Foto, Tirso Causillas

Nani Pease

Ha sido muy conmovedor leer todo esto. Tirso tiene razón cuando dice que me cuesta mucho, todavía, unir mi mirada académica con mi mirada de creadora. Durante mucho tiempo sentí que lo único que me permitía seguir creando (teniendo otra carrera a tiempo completo, criando a un hijo, antes de conocer a Tirso, sola) era el adormecer mi voz académica al crear. Tal vez porque la formación teatral que he recibido siempre privilegió la idea de que ser racional era algo que a uno le jugaba en contra. Uno tenía que seguir impulsos, apagar la mente, entrar en cero al espacio sagrado de la creación. Y yo y mi carrera y mi maestría y mi doctorado y mi trabajo a tiempo completo y mi hacer activismo político y siempre pensarlo todo desde 2549 ángulos, hasta por el placer de pensarlo, hacían que ese proceso fuera raro y doloroso.

Creo que aprendí a entenderme como creadora desde el apagar mi mente.

No sé si seguí indicaciones, o las interpreté de manera particular, o las extremé porque necesitaba hacerlo. Pero la escisión era tan grande que hablaba de mi yo de profesora-universitaria-investigadora como Clark Kent y de mi yo como actriz-directora como Superman.

Tirso no me ha permitido hacer eso en esta obra. Y ha sido maravilloso no hacerlo.

Cuando leo sus reflexiones y elaboraciones en torno a lo que hemos vivido juntos a lo largo de este proceso, el más intenso y cuidado de mi vida, siento que mi mente ha estado convocada de una manera como nunca lo había estado. No me pidió que la deje fuera. Me exigió que la traiga. Que cree desde ella, con ella, para ella. Oyéndola muy atentamente. Oyéndome desde mi ser antropóloga, psicóloga, mamá, ciudadana, y luego de todo eso, o quizás por todo eso mismo, lo que terminó saliendo ha sido de lo más sorprendente que he vivido.

Ojalá esto se quede conmigo.

No estamos en un teatro

Es cierto, pero no se sintió así. El espacio de creación ha sido un cuarto de nuestro pequeño departamento. El mismo cuarto en que yo dicto clases, en el que Tirso trabaja. Ha sido montado y desmontado.

La primera vez que dicté una clase por zoom en pandemia, de mi querido curso de Psicología y Violencia, cuando terminó la clase me eché a llorar. Me siento ridícula al contarle atendiendo a los verdaderos dramas vividos en pandemia, pero se sentía imposible, injusto e imposible. Enseñar es para mí un espacio tan centrado en el vínculo que no entendía cómo diablos podría hacer eso mediado por una pantalla. Mis hermosos, y hermosas, alumnos y alumnas y yo aprendimos finalmente a encontrarnos en esta distancia.

Pero, la primera vez que entré a un ensayo y Tirso prendió el zoom y colocó la cámara y me dijo que el público estaba ahí, a decir verdad, no se sintió como no estar en un teatro. Tampoco me eché a llorar al salir del ensayo. Creamos en la ausencia del público con la ilusión de luego encontrarles. Yo recordaba ese silencio hermoso lleno de tensión en el que recibes el texto de tu compañero y entras al tuyo. Ese silencio en el que oyes la respiración del público y te sabes acompañada de una forma indescriptible. Podía volver ahí. Pero además no estaba sola. No estábamos en un teatro, pero estábamos juntos, haciendo todo lo posible por construirlo.

Cuando se prendieron todos los cuadraditos del Zoom en el estreno y vi más de 200 caras, me sobrecogió de una manera difícil de explicar. Estábamos juntos, viviendo algo juntos. No estaríamos pudiendo respirar el mismo aire, este aire que hemos ensuciado a punta de maltratar el mundo, pero estábamos juntos intentando compartir eso que nos es difícil de contar (ver anexo 2).

3.3. Escena 2: “Ella” encuadre autoficcional

Mientras habla la actriz/autora se quita la bufanda, los lentes, etc. Hasta quedar con una blusa negra y pantalón negro.

Ella

Y como todo recuerdo difícil de contar terminas no sabiendo si es así como sucedió. En mi caso, creo que por que no lo logré contar a tiempo. Ese recuerdo además se ha ido transformando por las muchas cosas que han sucedido en mi vida desde ahí, por haberlo metaforizado, por haberlo repensado. En algún momento sentí que ya no lo entendía del todo y que si bien esa historia ya no actuaba en mi vida, sí actuaba mi necesidad de compartir lo vivido. Les adelanto: es una historia insignificante. A duras penas es una historia. Y no es mi historia. Tampoco sé si es totalmente mi recuerdo. Es en realidad la historia de ELLA. Yo a ELLA le voy a prestar mi cuerpo y mi voz. Ahora sí, entonces, para poder contarles porfa apaguen sus cámaras y micros. Les cuento de ELLA.

Una luz se enciende, fuera de cuadro, debajo del rostro de la actriz/autora. Lentamente, la luz invade el encuadre. Se trata de un aro de luz led. En este momento, el cuerpo de la actriz desaparece. Por la configuración automática del Zoom el aro de luz es lo único que vemos, un aro blanco de luz en medio de la oscuridad. Este aro, hace referencia a Ella. En una curiosa ausencia corporal de la actriz/autora que pareciera señalar que esta es su historia pero, al mismo tiempo, se trata de la historia del pronombre ella. Es decir, una experiencia compartida por muchas ellas. Aquí el cuerpo marca un sentido a partir de su ausencia. El cuerpo docente del principio desaparece para ser reemplazado por la imagen del aro de luz en la oscuridad. Asimismo, este movimiento es un tránsito para otras formas de habitar el cuerpo por las que transitaremos más adelante.

Ella

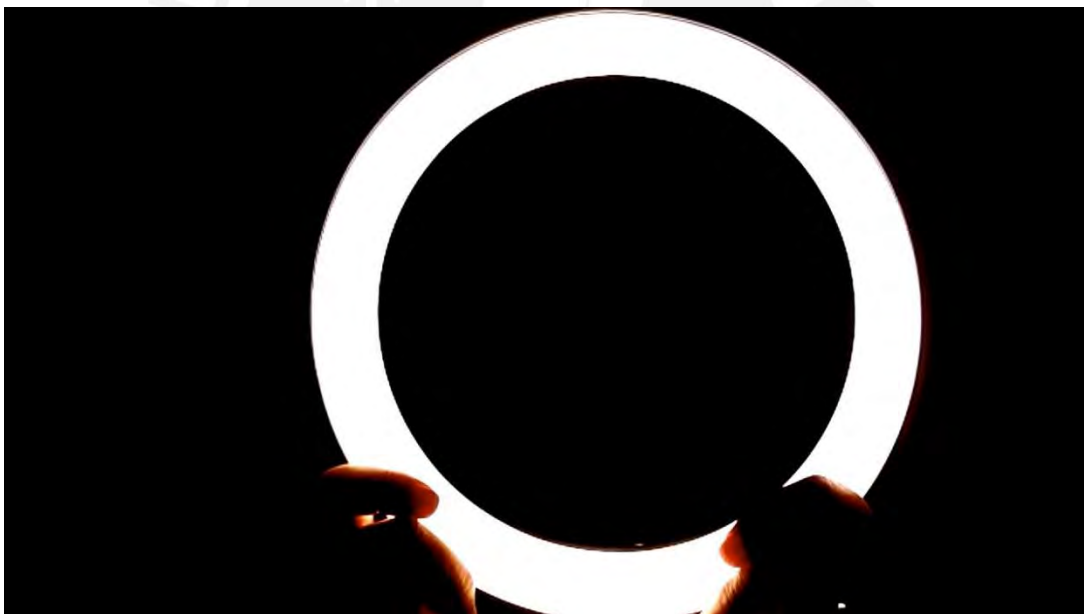
Ella tiene una hija pequeña. Trabaja. Cría, Corre. Tiene poco tiempo, dos trabajos y muchas deudas que él le dejó. Siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ya se separó de él. Ya sabe, desde hace tiempo que él es alcohólico. Él ya lanzó los muebles un día frente a ella. Ya perdió todo trabajo posible. Ya maltrató a toda su familia y a la familia de ella. Ella sabe que su hija no sabrá esto nunca. Le hablará bien de su papá todos los días de su vida hasta que su hija sepa quién es él por sí misma. Le hablará bien mientras él (ver anexo 1).

(silencio)

mientras él

Figura 5

Ella y el aro.



Nota: Foto, Tirso Causillas

(silencio)

mientras él

(silencio)

Ella ya leyó, ya aprendió del daño que le haría a su hija hablar mal de él. Ella no puede controlar casi nada en su vida por eso elige controlar eso: No hablarle nunca mal de su papá. Ella entiende la insignificancia de su historia, pero... Pero todo eso pasa después. Mejor vayamos al inicio de todo esto. Al mito de origen: Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones (ver anexo 1)

Tirso

Lo anterior, desde la escena 1 hasta este momento, es una propuesta accionada de *encuadre autoficcional*. Es decir, el momento en que se establece el pacto no dicho con el público que determinará, parcialmente, la forma en que la obra es experimentada. No se trata de una “guía de lectura” en el sentido de una lista de reglas a seguir para ver la obra, por el contrario, lo que he intenta es dar cuenta de la ambigua relación de las escenas con respecto a la subjetividad y la verdad mediante la acción, el papelito y la presentación de *ella*. Cuando hablo de pacto no dicho, me estoy inspirando en las nociones de pacto autobiográfico y pacto novelesco propuestas por Philippe Lejeune en donde el primero señala que lo narrado es *real* y responde a la vida del autor, mientras que el segundo implica una ficción en donde el personaje es diferente al autor (Lejeune, 1991). Ahora bien, la autoficción podría ser considerada como un aporte artístico que cuestiona dicha oposición teórica al construir un pacto ambiguo entre el *novelesco* y el *autobiográfico*: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*” (Dobrovsky, citado en Martín, 2016, p.165). Esta es una de las definiciones que aventura Serge Dobrovsky, a quien se le atribuye haber acuñado el término, con respecto a su novela *Fils* publicada en 1977. Vemos claramente la ambigüedad respecto a la oposición verdad/ficción, personaje/autor que termina estableciendo un terreno complejo de recepción,

como si el creador dijera:«Este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo»” (Alberca, citado en Martín, 2016, p.174).

Por su parte, Mauricio Tossi, señalará que en el largo camino de la renovación del quehacer actoral que podemos rastrear desde Stanislavski, pasando por Artaud y Grotowsky, hasta nuestros días es posible observar un desplazamiento de la encarnación a la corporización que, sumadas a la noción de la dramaturgia del actor, generan una dimensión autoficcional sumamente relevante en el teatro contemporáneo. Esta dimensión, encuentra anclaje en “la tendencia del actor contemporáneo a concebirse como un inevitable “autoficcionario”, ya que sin su carne/acción/poesía develada en escena numerosas prácticas carecerían de vitalidad o rigor artístico” (2017, p.91). Es decir, la noción de dramaturgia del actor pone en tensión la tradicional separación entre personaje/actor y acerca el quehacer actoral contemporáneo al del autor de autoficción. Miguel Rubio, por su parte, al hablar de la cultura personal del actor, nos revela como en el proceso de creación colectiva es central reconocer el cuerpo desde donde se crea y los diversos referentes artísticos, académicos y personales que constituyen a cada actor creador (Rubio, 2014).

Así pues, es posible señalar las estrechas relaciones entre autoficción y creación colectiva. Como vemos, la autoficción escénica genera un pacto autoficcional centrado no solo en el nombre propio sino también en el cuerpo presente de la actriz/autora. Lo que hemos visto hasta ahora responde a la necesidad, desde la dirección, de generar dicho pacto. Lo he llamado encuadre porque me interesa que queden claras tres cosas a nivel de la experiencia: primero, que a pesar de ser una obra por Zoom nos encontrábamos “presentes” gracias a la mediación digital. Segundo, que aquello que se performa en la escena es difícil de contar y pertenece a un terreno ambiguo entre la verdad y la ficción y, finalmente, que la misma identidad de la actriz/autora se desdibuja en una “ella” genérica que, sin embargo, nunca se convierte en un pronombre desencarnado...

Ella

(*Interrumpiendo*) Ella entiende la insignificancia de su historia (anexo 1)

Tirso

¿Cómo pensamos el lugar de enunciación cuando hacemos referencia a nuestro propio nombre? ¿Hasta qué punto nuestra historia es insignificante ante la cosa social, la cultura, los procesos políticos? ¿Qué puede el cuerpo frente al poder fosilizado, institucionalizado, naturalizado? ¿Cómo intentar crear una obra que haga algo sobre el mundo? ¿Somos algo más que las condicionantes que nos atraviesan?

Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la posibilidad de mi persistencia como «yo» depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo. Esto no significa que yo pueda rehacer el mundo de manera que me convierta en su hacedor (Butler, 2006, p.16).

De alguna manera, hacer algo con el papelito, hacer algo con eso que es difícil de contar me remite a la idea de hacer algo con lo que se hace conmigo. Evidentemente, yo no soy el hacedor del mundo, Ella tampoco. Podrá sonar ridículo esto si se dice sin atención al contexto. Sin embargo, al pensar en las posibilidades políticas del arte escénico me parece importante reconocer sus límites, ya que es una forma de delimitar nuestro campo de acción. Pero esto no necesariamente se traduce en un debilitamiento de nuestra acción, por el contrario, creo que ese señalamiento apunta a la fuerza de nuestro trabajo artístico que está negado a las grandes producciones masivas; la intimidad de un encuentro escénico en vivo en tiempos en que 100, 200 personas son un número mínimo frente a otros tipos de consumo cultural.

En *Juzgado de Familia Número 6*, esa intimidad nos lleva a un caso *mínimo* en relación a la inmensa red de casos y revictimizaciones experimentadas por las mujeres en el

este capítulo y el siguiente, invitaré a escribir un párrafo o dos a la actriz/autora. En primer lugar, para dar cuenta del intento en el proceso por construir una relación democrática de trabajo.

En segundo lugar, como un gesto performático en donde el director no tiene la última palabra.

Nani Pease

El qué decir, qué no decir, qué podemos dejar de decir ha sido uno de los grandes temas de conversación en este proceso. Ha sido mi mayor fuente de angustia. Mi ida hacia atrás y mi vuelta. El qué es justo, indispensable, imposible. Que causa un dolor que no quiero causar. Qué queda dicho y por tanto es imborrable. Que no quisiera nunca...ha sido de lo que más hemos pensado y repensado. El término “encuadre” es muy común en la entrevista psicológica, en la entrevista en general. Cuando Tirso trajo la idea de “encuadre autoficcional” entendí, apareció esa calma que traen los límites que te contienen y te cuidan.

Pero eso fue al final. Volvamos al inicio, al mito de origen a Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones.

El cambio es drástico, de una profesora dirigiendo una actividad participativa hemos pasado a un aro led en la oscuridad y ahora entramos en el terreno del cuento fantástico mezclado con fábulas de animales. A nivel de imagen, vemos, primero, la ilustración en acuarela de un grupo de ballenas, sobre la ballena líder una niña de pie con una sonrisa desafiante y vestido verde. Instantes después, en pantalla veremos imágenes del baño de la actriz/autora. A nivel sonoro, escuchamos vibraciones de cuencos tibetanos que entrarán en correspondencia con las “vibraciones” que escucharemos en el preludio de la escena final. Finalmente, a nivel de discurso, escuchamos una fábula que narra un cuento sobre violencia, dominación, maternidad y animales de fantasía.

Figura 6

Ilustración, Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones



Nota: Ilustración, Maria Elena Pease

Tirso

La imagen de la niña sobre la ballena fue realizada por la hermana de Nani, Puchi, específicamente para la obra. La colaboración familiar no es ajena a este proceso, Nani es mi esposa. Y eso ha generado un proceso creativo privilegiado en donde hemos tenido la oportunidad de conversar, verbalizar mucho fuera del espacio de ensayo y tomar decisiones en conjunto. Me ha generado también una serie de preguntas respecto al trabajo escénico y sobre el cuidado y autocuidado ¿No es este trabajo una actualización del trauma? ¿Qué estamos haciendo al volver de forma explícita el pasado, presente? ¿Qué estrategias de cuidado y autocuidado podemos aplicar?

Es importante señalar que esta búsqueda es, en principio, la búsqueda de Nani. Yo he sido invitado a acompañarla. Esto no significa que no pueda asumir el rol de la dirección; pero implica comprender dicho rol desde una perspectiva democrática del trabajo escénico. Me adscribo a ciertas premisas de la creación colectiva latinoamericana, por ejemplo, a la idea de que el director debe construir su autoridad desde sus argumentos y que el concepto de

la obra se construye colectivamente (Garzón, 2009). Asimismo, me inspiro en la dialéctica propuesta por Miguel Rubio entre acumulación sensible y eslabones. En donde la primera responde a un espacio exploratorio en donde la cultura personal del actor o actriz y la subjetividad juegan un rol sumamente importante y los segundos responden a unidades con inicio, medio y fin susceptibles a encadenarse con otras unidades (Rubio, 2014). La lógica de los eslabones explica, en parte, los cambios radicales que esta obra hace.

Pero, por otro lado, estas diferencias radicales entre eslabones también responden a lo que Ana Casas identifica como características de los relatos auto ficcionales: fragmentarismo y heterogeneidad (2012), mismas que entran en consonancia con la perspectiva del “yo” como construcción y con lo que Sergio Blanco llama *multiplicación* en su decálogo de un intento de autoficción:

La autoficción parte del precepto de que el yo no es una entidad única, indivisible y singular, como se suele creer, sino que se trata de algo compuesto de varias entidades, múltiples, divisibles y plurales (...) la noción de la identidad del ser ligada a un sustantivo singular es inviable: la única alternativa viable es considerar al ser como una multiplicidad de identidades (2018, Blanco, p.80).

Desde ahí, el montaje construye distintos tipos de atmósferas y de relaciones con la subjetividad. Creo que uno podría decir que cada escena es una dimensión de la actriz/creadora o que cada escena es una forma distinta de acercarse al hecho traumático y hacer *algo* con el recuerdo del papelito. En la escena, a nivel discursivo, escuchamos una historia que se refiere a sí misma como un mito de origen. Este fragmento de la obra podría ser ubicado dentro de lo que Ana Casas llama, retomando a Vincent Colonna, *autoficción fantástica* en donde la historia narrada escapa las coordenadas de la verosimilitud pero mantiene al autor en el centro (2012). En este caso, se trata de una voz materna que le habla

directamente a la actriz/autora e interpretada por ella misma.

Ella

Antes de que el tiempo fuera tiempo, es decir, antes que los tiburones lo dominaran todo, nosotras, las ballenas, reinábamos en el mar (ver anexo 1).

Tirso

A nivel sonoro, escuchamos cuencos tibetanos que son un adelanto de las vibraciones futuras que escucharemos ya en el juzgado de la escena final y que creé para la obra utilizando grabaciones de agua corriendo por el inodoro y jugando en el DAW Logic Pro con reverberación, texturización sonora y ecualizaciones para volver extraño el sonido. Por ahora, los cuencos tibetanos son vibraciones tranquilas y estables que colaboran con la sensación de protección que la ballena de la historia busca generar. En el transcurrir de la obra, la vibración sonora devendrá en distorsiones y reverberaciones inquietantes. En simultáneo, a nivel de imagen, vemos el cuarto de baño de la actriz/autora con juguetes de niña, maquillaje, cremas, jabón, etc. El caño está abierto. Elegí sonidos e imágenes que opacaran el discurso del cuento y, al mismo tiempo, nos recuerden que estamos siendo invitados a un espacio que no es compartido de forma cotidiana; en la pandemia global, el teatro y las clases universitarias nos han hecho conocer de forma forzada los cuartos, oficinas y salas de los otros, pero no es común ver un cuarto de baño en una sesión de zoom.

El cuerpo de la actriz/autora permanece ausente a nivel de imagen. Por supuesto, su voz nos guía, claro, pero durante cerca de 10 minutos nos acompañan imágenes diversas que denotan intimidad. Nada de rostros, nada de cuerpo. Así pues, en la primera escena se buscaba un cuerpo cotidiano, “fuera” de la representación, en conversación directa con los y las participantes, relajado y amable. En las escenas siguientes la ausencia de la imagen del cuerpo busca generar cierta sensación de ausencia, pérdida, duelo que, como veremos a continuación, se relacionan directamente con una herida personal de la actriz/autora.

Figura 7

El océano



Nota: Foto, Tirso Causillas

A nivel discursivo, el cuento nos narra la historia de un mundo idílico habitado por ballenas terrestres orientadas al disfrute y la dicha. En algún momento, estas fueron dominadas por los tiburones que trataron de imponer una lógica de la competencia, la rivalidad y el éxito. La forma central de dicha dominación, recayó sobre sus cuerpos; se les hizo creer que estaban en falta por la forma de estos, se les atribuyó culpa. En este contexto, algunas ballenas decidieron tomar el mar y se convirtieron en las ballenas en movimiento. Todo esto es narrado por una ballena madre a su hija.

Ella

El problema es que me fui al mar donde mueren las ballenas muy temprano, demasiado temprano. Y las ballenas que te cuidaban no pudieron con el sufrimiento de mi temprana partida. Nadie pudo. Nadie supo qué hacer para consolarte. Dicen que tu llanto fue tan intenso que rebalsó el mar. Generó inundaciones. Tsunamis. Y que ya no jugabas ni reías y dejaste de dormir. Llegabas tarde a todo. Te sentías insignificante (ver anexo 1).

Tirso

Esta muerte materna, según la misma voz de la ballena/madre, es (a un nivel) la herida que provocó los sucesos que veremos a continuación. Como si, por el dolor, el movimiento hubiese sido olvidado por la protagonista. Pero esta voz materna, escrita por la misma actriz/autora, viene a decirle que el movimiento estará siempre ahí, para ella, para todas las mujeres. La voz, cierra diciendo que “esta historia insignificante” tiene que ver con el regreso al movimiento, a la lucha, al descontento compartido.

Suena el despertador. Escuchamos la voz de la actriz sorprendida de lo tarde que está para su cita en el instituto de medicina legal, el primer hito de su proceso judicial.

Ahora bien, la multiplicación, la representación del yo como fragmentado dan cuenta de una concepción del self como siempre atravesado por lo colectivo y siempre en permanente relación con su entorno. La autorreferencialidad aquí implica intentar dar cuenta de la relación entre lo personal y lo político. Ahora bien, dentro la multiplicidad de formas en que se puede construir lo anterior, la autoficción fantástica nos coloca ante un director cuestionamiento de lo verosímil. En el relato de las ballenas y el movimiento, este último se refiere al movimiento político colectivo, específicamente al feminismo. Me parece importante señalarlo porque este *mito de origen*, en palabras de la actriz/autora, señala un origen político y colectivo para el yo presentado en este fragmento. Desde el inicio, el origen de este “yo” se encuentra marcado por la lucha antagónica entre nosotras (ballenas) y otros (tiburones) cuyo conflicto hace referencia al conflicto constitutivo en lo político (Mouffe, 2007). Se trata de un relato inverosímil y fantástico que intenta reconstruir un origen marcado por el conflicto, la pérdida y la rabia pero que, al mismo tiempo, intenta provocar sentimiento de ternura y cuidado.

Hollman, en su trabajo sobre la autoetnografía nos recuerda que la rabia no es suficiente, es necesario hacer *algo* con ella (2016). Hemos visto hasta ahora, lo que de forma

específica a este proceso de laboratorio hemos considerado (Nani y yo) como una puerta de entrada a la subjetividad, atravesada por el colectivo y misteriosa. De forma específica a este montaje, los recuerdos de la actriz han servido de material creativo, de inspiración y motivación para crear metáforas escénicas que den cuenta de este cuerpo en escena y permitan el encuentro colectivo, encarnado y simbólico.

Nani Pease

La historia del cuento de la ballena es una de las mejores muestras de cómo los límites entre lo que crea Tirso y lo que creo yo son difíciles de establecer.

Cuando Tirso y yo empezábamos a salir y a enamorarnos yo estaba haciendo trabajo de campo en escuelas públicas rurales. Le conté, volviendo de un viaje, de la rabia que me dan los baños de las escuelas públicas, como toda la desigualdad del Perú se ve materializada en esos baños en los que nunca hay agua, en los que a veces las niñas no van por temor a que las manoseen o abusen de ellas. Tirso empezó a escribir una obra sobre el sistema educativo a partir de esas historias. En una de ellas, una adolescente acosada sexualmente por su profesor evitaba ir al baño por temor a que él abuse de ella. Las ganas de orinar la llevaban a imaginar que montaba una ballena en el mar. Una ballena protectora con la que vivía aventuras. Esa obra aún no la montamos, pero unos años después preparando otro proceso de una obra que nunca despegó, Tirso me regaló esa imagen para que yo la trabajara. Y escribí la historia de una niña que era abusada por tiburones que la acosaban y que era rescatada por una ballena que se la llevaba a viajar por el mundo. Finalmente, los tiburones la atrapaban nuevamente y la ballena enfurecida, saltó tan fuerte que generó un tsunami y con ello construyó una pequeña isla donde la niña pudiera vivir. La niña contaba esta historia defendiendo a su ballena de un juicio en que querían matarla.

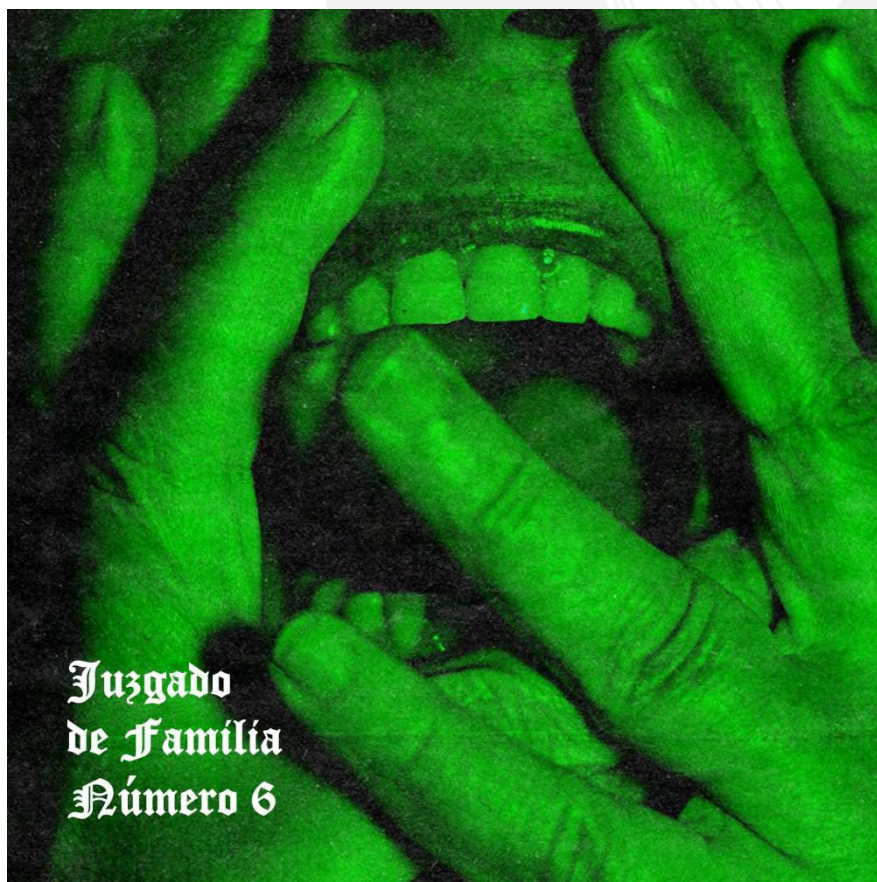
Esas dos ballenas, la de Tirso y la mía construida en base a la de Tirso nunca vieron la luz. Cuando este proceso empezó trabajamos con la segunda ballena, pero yo sentía que traía

algo a la historia que quebraba el pacto autoficcional. Traía una historia cierta y lamentablemente común pero que no era cierta en el contexto de la historia de Ella. Ella no fue acosada por tiburones mientras crecía. Ella tuvo un padre, tíos, maestros que la cuidaron. Ella, mientras crecía, tuvo un padre inmenso, de esos que atacaría a cualquier tiburón que la dañara. Lo que Ella perdió fue a su ballena. A su ballena-madre-protectora. A su madre-ballena-feminista que soñaba con que Ella de grande lo fuera también. El mundo nunca volvió a ser igual desde esa pérdida. Hace unas semanas, hicimos una función de la obra para el Movimiento Manuela Ramos. Fue absolutamente conmovedor ver cómo resonaba la obra, y sobre todo esta escena en ellas. En todas esas ballenas del movimiento, a las que mi mamá soñaba con que perteneciera (ver anexo 2).

3.5. Escena 4 “Instituto de medicina legal”. Sujeción, poder y violación

Figura 8

Ella y el grito



Nota: Foto, Tirso Causillas. Edición, Diego Acosta



Suena el despertador, que marca el supuesto fin de la fantasía, con la cámara del celular en mano en disposición subjetiva podemos ver la primera parte de la escena desde la perspectiva de la mirada de la actriz autora. Se ha despertado tarde. Rápidamente, ordena sus cosas para su cita en el Instituto de Medicina Legal, su cuarto se encuentra desordenado, vemos juguetes de niña pequeña, maquillaje, condones, cremas para la cara. El mundo infantil femenino invade ese cuarto con colores y personajes sonrientes. Aquí el lugar del cuerpo es diferente, no vemos (aún) la imagen del cuerpo de la actriz/autora pero el cuerpo de esta se hace presente en la perspectiva subjetiva de la cámara, sabemos que ella está sosteniendo el dispositivo que nos permite participar de este convivio tecnomediado, es desde este lugar que observamos un espacio íntimo, su cama sin tender, juguetes niña pequeña, vino, pastillas, etc. El cuerpo juega aquí el rol de corporizar la experiencia visual, una cámara que se desplaza, que se integra a una urgencia elevada.

Ella

Hoy tengo que probar mi salud mental. Tengo que demostrar que soy capaz de criar a mi hija. Tengo que demostrarle a él, a su abogado, al fiscal, al juez, al padre nuestro que está en el cielo, al hijo y al espíritu santo que las cosas no son como él dice. Que son lo contrario de lo que él dice. Tengo que demostrar que soy una madre competente COM PE TEN TE. ¿Dónde está la blusa blanca? esa que me hace sentir competente (Anexo 1).

Tirso

El siguiente cambio de cámara nos muestra un espacio vacío con una pequeña cruz colgada, totalmente iluminado de verde. Una vez más, ausencia de la imagen del cuerpo. Escuchamos, en voz de la actriz/autora, un resumen del cuento ante la Ley de Franz Kafka. Ahora bien, a nivel de proceso este cuento puede ser visto como una propuesta de dirección; una estrategia de descentramiento, un enfrentarse a un relato aparentemente lejano, una suerte de desplazamiento, etc. Por supuesto, no se trata de un elemento cualquiera, no se trata de

generar un trabajo de extrañamiento en el proceso por el simple hecho de *romper esquemas* de trabajo de la actriz ya que una ruptura arbitraria supondría paternalismo sobre el trabajo de la creadora. Por el contrario, se trataba de intentar acercarnos a un elemento extraño que, sin embargo, sea cercano para así *romper esquemas con un propósito creativo*.

En este caso específico, el cuento nos acercaba a la dimensión excesiva de la Ley y a la dimensión corporal de esta. Me explico, en su libro *El género en disputa*, Judith Butler, nos cuenta cómo este cuento, específicamente la lectura de que hace Derrida de este sirvió de inspiración para su teoría de la performatividad de género: en el cuento, un campesino espera ante la puerta de la Ley en donde un guardián le dice que algún día podrá pasar pero, ahora, no (2006). En este cuento, la Ley opera gracias a las atribuciones que el campesino hace sobre esta, lo que anticipa sobre la Ley es lo que termina siendo el poder de esta sobre él. Butler, se pregunta si, de forma similar, el género opera de una manera análoga como un mandato que se hace material en su anticipación (2007). De alguna manera, la sujeción requiere que el sujeto haga una serie de atribuciones sobre la Ley y son dichas atribuciones las que, finalmente, hacen que espere sentado el resto de su vida.

Nani Pease

Tal vez si Kafka escribiera este texto hoy lo haría sobre las mujeres ante la ley. No sé si Kafka era feminista o qué significaba ser feminista en tiempos de Kafka (...) Tal vez no nombró del todo al feminismo, y fue hijo de su tiempo. Pero me puedo imaginar que un Kafka del siglo XXI entendería ese sufrimiento de la arbitrariedad de la ley como algo que los grupos excluidos, como las mujeres, las personas trans, los gays, las lesbianas, los bisexuales, sufrimos. Y, lamentablemente, también los campesinos. Y los pueblos nativos amazónicos y todos los que no seamos los hombres, blancos, de clase alta que crearon la ley y a quienes sirve la ley. Tal vez quiero creer esto porque necesito imaginar que tiene sentido este contexto de “ante la ley” escrito por un hombre, para trabajar con un director hombre, las

preguntas acerca de la relación de las mujeres con el sistema legal. Tal vez, también porque quiero proponer que hay un tipo de masculinidad que no viola, no agrede, no mata, que también contiene, cuida, acompaña y nos ayuda a construir preguntas dejándonos ser. Como cuando mi maravilloso director me dice: no hay mejor ensayo que en el que tú creas y yo puedo acompañarte desde tu creación. Como cuando mi mejor amigo me dice: tú mandas Nanacha, yo te sigo. Como cuando mi hijo me dice que es feminista. Como cuando mi papá me decía: descansa, sueña, puedes lograr lo que quieras hijita, Camotito. No sé por qué estoy hablando de hombres y masculinidad. Debo parecer ahorita la peor feminista.

Pero lo soy. Soy feminista (ver anexo 2).

Figura 9

Instituto de medicina legal



Nota: Foto, Tirso Causillas

Tirso

Gracias, Nani, por la interrupción que trae un nudo entre poder/resistencia, feminismo/masculinidad y afectos que, creo, aporta luces sobre este proceso creativo que vivimos. Desde la dirección, la comprensión de mi rol como el de *crear condiciones para la creación escénica* me permitió tomar distancia de la figura abstracta de la *autoridad* del director para acercarme un poco a la visión de la creación colectiva latinoamericana de Enrique Buenaventura, recogida por Mario Garzon. En esta perspectiva creativa, el concepto de la obra, es decir la unidad estética de esta, se construye colectivamente y la *autoridad* del director sobre argumentos y debate (2009). Por supuesto, todas esas conversaciones toman tiempo y, desde mi experiencia en este proceso creativo, me parece que son necesarias tanto para crear un espacio democrático de trabajo, como para dar tiempo a que todos y todas los y las involucradas en el proceso podamos procesar aquello que ocurre en el espacio. Si recogemos la idea de Sergio Blanco de que en la autoficción es posible transitar “del dolor del trauma hacia la liberación de la trama” (2018, p.104) es necesario prestar atención a los tiempos y necesidades que dicho tránsito implica y, por otro lado, reconocer que este no se puede reducir a un acuerdo racional desde ninguna de las dos instancias.

Al hablar de esta necesidad de cuidado y atención a las propias emociones, estoy, al mismo tiempo, tratando de acercarme a la perspectiva política de esta investigación artística. Para continuar adentrándome en esto, daré cuenta de ciertas perspectivas sobre la sujeción, el poder y lo político. Para esto me apoyo en pensadoras como Judith Butler, Rita Segato y Michel Foucault que tienen una relación teórica y política con el pensamiento feminista. Por supuesto, al ser socializado hombre decido escuchar las voces de compañeras que previenen a los hombres de llamarnos feministas. Pero considero que estas ideas son claves en el pensamiento político contemporáneo y que, sobre todo la teoría de performatividad de género de Butler, son cruciales en las formas en que entendemos cuerpo, política y poder en las artes

escénicas. En ese sentido, el acercamiento a la teoría feminista de esta investigación propone que es crucial para la creación escénica en general, sobre todo aquella que tenga una voluntad política explícita.

En primer lugar, me gustaría regresar a Butler y su interpretación de *Ante la Ley* de Kafka, pues considero que, al hablar de anticipación y Ley, está acercándose a una de sus preguntas centrales y una de las que más resuenan en mí como creador e investigador: “cómo adoptar una actitud de oposición ante el poder aun reconociendo que toda oposición está comprometida con el mismo poder al que se opone” (Butler, 2001, p.27). Por un lado, esta inquietud reconoce al yo y al cuerpo como contruidos en la pugna social, pero, al mismo tiempo, hace de esta condición el lugar de la pregunta por el cambio. Asimismo, la pregunta nos previene claramente de cualquier ánimo de colocar, automáticamente, al sujeto en el lugar de la resistencia y a lo social en el lugar del poder. Por el contrario, el sujeto ya está, incluso en su espacio más íntimo, en relación con el poder. Es casi una relación íntima y casi trágica.

En otras palabras, en el primer tomo de su *Historia de la Sexualidad*, Michel Foucault afirma que el poder no solo dice *no*, por el contrario, muchas veces dice sí. En su argumentación, Foucault desarrolla que el poder tiene una dimensión productiva que es crucial (1998), y que produce sujetos (Butler, 2007). El trabajo de Foucault es sumamente relevante en la concepción del sujeto como “constituido, reproducido y transformado en y a través de la práctica social, y la visión del sujeto como fragmentado” (Fairclough, 1992, p.33). ¿Cómo, entonces, el sujeto puede oponerse al poder que, a un nivel, es eso que lo hace posible? Butler, nos previene de las trampas políticas de olvidar esta dimensión paradójica de la acción política, de la relación entre poder y resistencia. No para sumir en la inacción y el desamparo; por el contrario, se trata de reconocer nuestras condicionantes y limitaciones en

un ejercicio necesario para una política no idealista y, desde mi experiencia creativa en este proceso, para una creación artística que pretende dar cuenta de lo real.

Leyendo desde ahí la escena de Kafka, esta nos acerca a un extraño evento en donde observamos una situación en donde aparentemente no ha sucedido nada violento; el campesino ha quedado a la espera de Ley ¿Qué hace que la busque? ¿Qué lo mantiene sujetado a la espera que termina con su muerte? En el cuento, el campesino va en busca de la Ley y encuentra, después de muchos años, la muerte. Y, justo antes de morir, el guardia le cuenta que esa puerta era *solo para él* y que ahora, que está a punto de morir, la cerrará (Kafka, 2006). Como creador, el relato me deja estupefacto: no sé por qué. No sé a qué cosa refiere esa relación íntima entre Ley, espera, muerte, campesino, guardia. No sé qué buscaba el campesino. No sé si las cosas podrían haberse dado de otra manera. No sé. Pero me queda claro que se trata de una cosa íntima y, al mismo tiempo, totalmente colectiva. Decido trabajar desde esa incertidumbre y esa media certeza.

Acaba el cuento. Sin transición, continua la escena.

A nivel de imagen, vemos la misma iluminación verde, la misma cruz diminuta, el encuadre abierto, contrapicado. Miramos a la actriz/autora *desde arriba*. A nivel sonoro, esta escena está acompañada por quintas de un riff punk/rock en una progresión simple y descendente que acompaña la acción de la actriz en vivo. A nivel de discurso, el relato de la actriz/autora tiene dos instancias: primero, la instancia de *lo que está sucediendo en la realidad del instituto de medicina legal* y, segundo, la de *lo que está sucediendo en la realidad de la fantasía*. La primera instancia del relato puede ser contada brevemente: ella entra al instituto y, arbitrariamente, su turno es pospuesto. Se resigna. Mientras espera, un par de policías acompañan a una niña que es jaloneada, casi, como una cosa. *No podré ir, tengo que acompañar a esta violada*, dice uno de los policías. Ella se indigna. Ambos se van. Ella

se aturde. Un policía se le acerca y la consuela brevemente ante su estado de evidente perturbación.

El mundo, casi paralelo, de la fantasía y del monólogo interior, en cambio, es el mundo de la rabia ante la arbitrariedad, la inoperancia y la lentitud burocrática. El mundo interior está lleno de palabras rabiosas, de desafíos, de palabras encarnadas.

Ella

Oye, reconchatumadre ¿Por qué me tratas así? (ver anexo 1).

Tirso

Es posible pensar que los insultos tienen una dimensión performativa y corporal, hacen cosas. La escena no sigue siendo la misma después de decirle en la cara a alguien *oye, reconchatumadre*. En *Juzgado de Familia Número 6*, la rabia establece una relación corporal con el poder, la frustración, la impotencia, el deseo de destrucción. El tránsito del cuerpo docente, pasando por la ausencia de la imagen del cuerpo, al cuerpo rabioso nos da cuenta de un trabajo encarnado que asume una visión fragmentada del cuerpo. Pero la rabia termina unificando la experiencia; es verdad que cuerpo y subjetividad tienden al pedazo, pero la relación con el poder abusivo termina por construir una experiencia compartida entre los cuerpos. Las emociones y pasiones son radicalmente corporales y, por tanto, se experimentan en el cuerpo pero también convocan a la acción colectiva. Y, desde ahí, son las emociones las instancias que habilitan el tránsito entre lo personal y lo colectivo. En *Juzgado de Familia Número 6* y en el proceso creativo intentamos establecer diversas relaciones entre el cuerpo de la actriz y la sesión de zoom; el cuerpo docente, exigía al zoom parecer una clase académica, el cuerpo ausente, exigía al zoom ser un espacio metafórico sobre la intimidad; el cuerpo rabioso, exigía denunciar el instituto de medicina legal como un espacio revictimizante y, finalmente, el cuerpo que maneja el aro, como veremos más adelante,

construye cierto control (de parte de la actriz/autora) sobre las circunstancias dadas por el relato.

Regresando a esta escena, la rabia se hace presente y crece ante esa categoría dicha en voz alta por la autoridad metafórica en cuerpo de policía: *No podré ir, tengo que acompañar a esta violada*. Ella escucha, las palabras retumban en todo el edificio, nos cuenta, *a esta violanda*. *No podré ir, tengo que acompañar a esta violada*. Las tensiones musculares propias de esta emoción se hacen presentes, la respiración se acelera y el volumen de la voz aumenta. La actriz representa a los policías desde la rabia paródica y, cuando asume el cuerpo de este texto, toma a la niña como si fuera una cosa, un objeto, un pescado, un cadáver. La niña es construída como *la violada*, el cuerpo del policía nos muestra, con su acción física, que esa *violada* es (para este personaje) una especie de resto, de cosa incómoda, pero, sobre todo, es algo que se puede cargar, categorizar, mover de un lado para otro, etc. La actriz/autora se para casi en puntas y estira el brazo como sosteniendo el cuerpo de la niña.

Ya dijimos que el poder produce sujetos, esta escena denuncia, ejemplifica, metaforiza, escenifica rabiosamente, la producción del sujeto *la violada* como un problema menor e incómodo, como una cosa ante la cual no se tiene ninguna consideración, respeto, reconocimiento, etc.

¿Qué es una *violada*? ¿Qué es una violación? En su trabajo *La estructura de género y el mandato de violación*, Rita Segato la define como “el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que éste participe con intención o voluntad comparables” (2003, p.22) y nos previene de considerarla como una excepción externa y extraordinaria a la estructura social y cultural del sujeto masculino. Asimismo, nos señala cómo se trata de un problema presente en múltiples sociedades y culturas presentes y pasadas. La masculinidad es leída por Segato, a nivel estructural, como una conquista constante por un estatus que puede derrumbarse en cualquier momento en donde el mandato de violación juega rol crucial. Segato, subraya que:

La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y en desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente (2003, p.38).

En este punto, es importante recordar cómo el feminismo y la mayor presencia femenina en posiciones de poder, en el espacio público, político, etc. son indicadores del constante declive del poder del sujeto masculino y que, en este contexto, la agresión sexual puede leerse como un acto desesperado por la recuperación del poder sobre los cuerpos (García, 2017). Claro está, no por ser originada en la fragilidad, desesperación y la impotencia es menos condenable. Ahora bien, en nuestros tiempos, el estatus masculino que debe ser conquistado se encuentra en permanente jaque y es importante recordar que entre la masculinidad hegemónica tradicional y la violencia hay una cercana relación: perder el status de hombre, ser “feminizado”, ser dominado, suele ser conducir a la agresión (Rubinacci, 2019). En esta dinámica estructural, una mujer que cuestiona el rol tradicional femenino puede ser construida como una mujer que se “sale de su sitio” y amenaza el estatus masculino. Al analizar las elaboraciones de violadores encarcelados en torno a sus actos, Segato, señala que una de las formas en que se refieren y comprenden sus delitos es “como castigo o venganza contra una mujer genérica que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada” (2003 p.31). Se trata, desde la perspectiva del agresor, de una forma de poner en su sitio a una mujer insubordinada de colocarla en la posición de dominada y, por medio de este acto, recuperar/sostener el estatus masculino.

En la obra, no vemos el acto en escena. No vemos el uso y abuso del cuerpo de la niña, pero su ausencia nos invita a imaginar ese cuerpo y esta situación de poder totalmente asimétrica que, lamentablemente, es cotidiana en nuestro país. Por otro lado, lo que sí vemos es a la autoridad obscena sujetándola como si fuera un trofeo/cadáver y nombrándola, sin

atención a su sufrimiento, con total poder sobre el cuerpo de esta, y a gritos en el pasillo del instituto del instituto medicina legal. Ese lugar en donde, en teoría, debería recibir acompañamiento para procesar los hechos traumáticos acontecidos. Cabe señalar que tampoco estamos ante un testimonio en primera persona. Sin embargo, esta escena es una metáfora de la condición femenina en nuestra sociedad y, de forma más específica a esta investigación, del proceso de revictimización femenina en el poder judicial peruano.

Ella observa con rabia. De pronto, algo imposible sucede.

No olvidemos que en la escena anterior había una niña ballena. Y una madre ballena poderosa. No olvidemos que nuestro personaje central tiene una hija pequeña. No olvidemos que la siguiente en la cola después de esta niña sujeta es nuestro personaje central. No olvidemos que lo que sigue se encuentra en el plano de la fantasía. Y que, en lo que sigue, hay un ánimo justiciero y tristemente imaginario. Finalmente, se trata de un monólogo que revela el mundo interior de Ella y su fantasía. Pero, al mismo tiempo, la rabia es real, se manifiesta corporalmente.

En el mundo de la realidad de la fantasía, que gracias al cuerpo de la actriz y al presente de la acción escénica no llegamos a distinguir con claridad de la realidad del instituto de medicina legal, ella toma a la niña, insulta al policía, se eleva, crece en su furia que la convierte en algo que es pura rabia, pura fuerza, casi pura naturaleza vengándose de todos, la pesadilla de la ciudad ordenada, la pesadilla de los institutos legales y, dicho se de paso, un personaje conocido por niñas, niños y niños: Godzilla.

El cuerpo en esta escena es otra cosa totalmente diferente al cuerpo docente de la primera escena y al cuerpo ausente de las siguientes. El plano de esta escena es el único plano que nos permite observar el cuerpo casi completo de la actriz. El cuerpo Godzilla es un cuerpo tomado por la rabia, por el deseo de destrucción. Un cuerpo que grita. En este punto, me gustaría recordar que corporizar, si seguimos la perspectiva teórica del *embodiment*,

implica, entre otras cosas, una atención especial a las emociones, las relaciones entre estas, los espacios y el cuerpo (Aguilar & Soto, 2013). Es por esto que la rabia y sus implicaciones físicas (tensión muscular, movimientos rápidos e intensos, gritos, desafíos, etc.) son formas de relacionar cuerpo y espacio a partir de la una experiencia profundamente afectiva, corporal. Se trata, a mi juicio, de un cuerpo que se desplaza hacia la cámara en actitud desafiante, violenta y directa. Que intenta romper la cámara/frontera desde la indignación de una experiencia, lamentablemente, compartida que interpela directamente al espectador.

Contribuyo a la transformación tocando en escena la conocida melodía de la serie animada Godzilla, no soy músico pero me esfuerzo por acompañar a la actriz/autora en la cima de su desborde rabioso, harta distorsión, hartos volúmenes, hartos punk.

Godzilla lanza fuego por la boca y quema todo el instituto de medicina legal y a todos aquellos que se encuentran en su interior.

En el plano de la realidad del instituto, vemos que ella se encuentra visiblemente perturbada, un policía se le acerca y le dice que no se preocupe, que pronto será su turno y que todo estará bien. Aún no veremos el estallido fantástico derrumbando la realidad. Aún no vemos el fuego. Se trataba de un monólogo interno, de una fantasía, de un deseo. Escuchamos que la actriz/autora responde *gracias*. El cuerpo rabia se transforma en un cuerpo delicado que retrocede, se sienta y continúa a la espera de su turno.

Nani Pease

Esta es mi escena favorita de la obra. O más bien, es la escena que más disfruto hacer. Amo la música que acrecienta la rabia de Ella y cómo sucede un diálogo no verbalizado entre Tirso y yo en ese momento. Amo poder expresar toda esa rabia con todo el cuerpo, de la uña del dedo gordo al cerquillo. Ser indignación. Ser insulto. Quemarlo todo. Amo imaginar que ese lugar espantoso, lleno de dolor y sufrimiento al que una va para ser juzgada en su salud

mental se queme. Que yo pueda quemarlo. Amo poder decir eso en una obra de teatro, en la que tantas veces las mujeres tenemos poco espacio para mostrar rabia.

Creo que tenemos una relación problemática con la rabia femenina. Leo lo que Tirso escribe más arriba y tiene total sentido. Me encuentro en esas palabras. En mandatos que he recibido a lo largo de mi vida respecto a qué significa ser mujer y a cómo una mujer debe expresar rabia. Se me viene a la mente la muerte de Eyvi, esta chica hermosa quemada en un bus por un hombre que simplemente sintió que podía hacerlo impunemente. En un bus, delante de un montón de gente que no lo frenó. Pienso en uno de los miles de videos subidos a redes sociales de un hombre violando en un bar a una mujer dormida mientras quienes rodean filman en lugar de detenerlo. Siempre me he preguntado cómo así no estamos todos gritando de rabia al ver todo eso. Cómo así podemos. Cómo. Cómo así.

Creo que a Ella no le alcanza la indignación. Es decir, no le alcanzan las palabras. Por eso se vuelve cuerpo gritando. Por eso se vuelve Godzilla, una madre defendiendo a su cría. Nombrarlo no es suficiente. No alcanza. Es demasiado. Es realmente demasiado. Deberíamos todos estar gritando.

Pero se siente muy rico decir: oye reconchatumadre (anexo 2)

3.6. Preludio a la escena 4. La rabia femenina como emoción política

“No hay una sola mujer que no sepa que la ira femenina es motivo de escarnio” público. (Chemaly, 2009, p. 11)

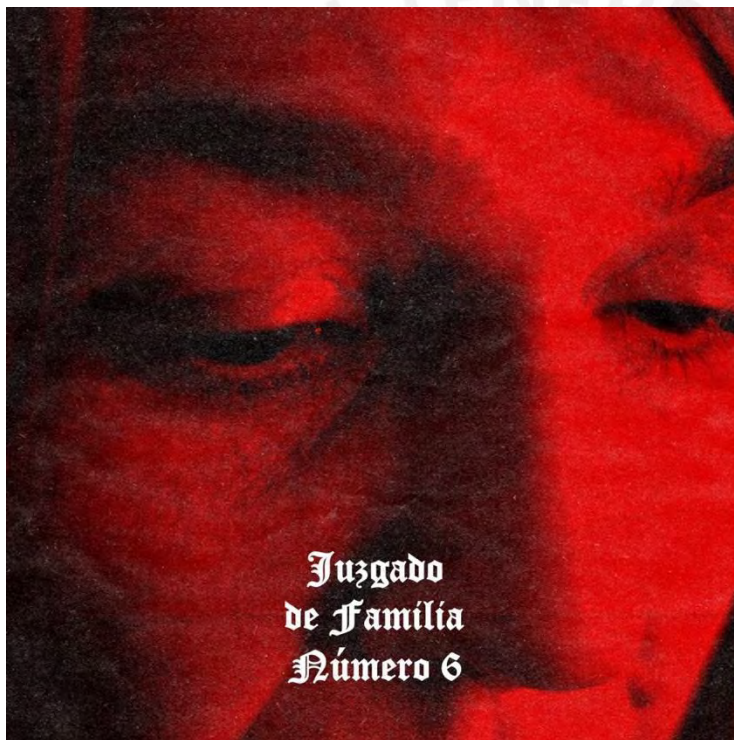
Tirso

El fuego es una metáfora que apareció repetidas veces en el proceso de laboratorio y montaje. Asimismo, este se encuentra presente en la escena anterior como forma simbólica de la rabia y se hará presente de manera similar en la escena final, llamada de la misma manera que la obra, *Juzgado de Familia Número 6*. Ahí acompañaremos a *Ella* en una audiencia de su juicio de tenencia. Hasta ahora, como señalé al principio, he intentado dar cuenta de los

sucesos de la obra en tiempo presente y, al mismo tiempo, he intentado dar cuenta de los sucesos del proceso creativo de la misma manera. Esta estrategia narrativa, es también una estrategia de *exposición de la investigación* que intenta combinar y explicitar la dimensión reflexiva y la dimensión performática de la investigación artística (Grande, 2013) En donde la acción *piensa* y el pensamiento *hace*. Sin embargo, me detengo en el fuego y la rabia porque ocupan un lugar central en esta investigación desde el arte.

Figura 10

Ella ante el juzgado



Nota: Foto, Tirso Causillas. Edición, Diego Acosta

Tanto en el trabajo de laboratorio, como en las pautas de trabajo y en el montaje final, hemos intentado dar cuenta de la relación entre autoficción, herida simbólica y política. Es importante señalar que, en esta investigación *desde el arte*, la rabia encuentra una conexión con cada uno de estos elementos, sobre todo si se piensa como una emoción relacionada con la herida simbólica y si se plantea que las emociones pueden ser personales y colectivas. En este análisis, el principal lugar donde se anudan estas relaciones (autoficción, herida

simbólica y política) es en las reflexiones en torno a la rabia como emoción política. Pero es posible, también, reconocer cómo cada escena se puede leer como una reacción a la herida simbólica; el papelito es una invitación a la reconstrucción e intervención de experiencias dolorosas, las ballenas nos llevan a conocer un duelo materno que impacta en la visión de la maternidad de la actriz/autora y la escena anterior nos coloca ante la revictimización que sufren las mujeres en el poder judicial. Me parece importante señalar cómo la escena, hasta el momento, más específica con respecto a sucesos (finalmente, es el primer momento en que se nos narra un acontecimiento “real”) es también la más clara con respecto al poder abusando de un sujeto y a lo que esto produce en el cuerpo de la actriz/autora.

En coherencia con lo anterior, me apoyo en las reflexiones de Mauricio Tossi cuando analiza diversas obras de autoficción en el proceso de la postdictadura argentina. En este trabajo, nos señala que estas tienen en común el partir de una herida personal hacia un ejercicio colectivo político/artístico (Tossi, 2016). Por otro lado, cuando Stacy Hollman se plantea una serie de desafíos para lograr situar los textos autoetnográficos como provocaciones textuales intersubjetivas que sirvan de puentes entre lo personal y lo colectivo, hace un énfasis en el rol de las emociones, el cuerpo y la voz en esa tarea (2016) que me parece central tanto para dar cuenta de mi diseño de proceso como para dar cuenta de la forma en que lo estoy exponiendo en el presente texto. Como creador/investigador, considero que la investigación artística no puede ser ajena a las emociones y los afectos que se encuentran en estrecha relación con el cuerpo. Finalmente, si se tiene en cuenta que la herida personal es el punto de partida y que las emociones encarnadas son parte crucial del proceso creativo, me parece posible afirmar que la rabia es una emoción política a la luz de este proceso creativo específico. Y que, justamente, el conflicto rabioso es aquello que podría volver el relato individual en algo para ser compartido colectivamente.

Como señala Sandra Cisneros, al reflexionar en torno a su propio trabajo en torno a ficción, no ficción y autobiografía, las emociones no pueden ser tomadas del otro, no pueden ser *inventadas* (2015). En el contexto de la presente investigación, es evidente que la construcción desde la herida no puede ser indiferente a las emociones y que estas no son ajenas a la tarea política. La rabia es radicalmente individual, pero la pasión que genera puede tender puentes de conexión y acción colectiva.

Trataré de adentrarme en lo anterior un poco más para dar cuenta de una reflexión teórica que se encuentra atravesada por la práctica, que no puede olvidar el acto creativo y que pretende dar cuenta de su potencial reflexivo; como ya he señalado, parte del posicionamiento teórico y político de este trabajo ha supuesto intentar dar cuenta de la conciencia de los límites y potencialidades del relato subjetivo. Sobre todo, de la íntima relación del sujeto con el poder; de cómo no hay sujeto fuera de lo social y de cómo la acción política implica cierta paradoja en donde aquel que se opone ha sido producido por aquello a lo que se opone. Recordemos las palabras, ya mencionadas, de Judith Butler:

La posibilidad de mi persistencia como «yo» depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo. Esto no significa que yo pueda rehacer el mundo de manera que me convierta en su hacedor. (2006, p.16).

Lo anterior es, a mi juicio, un aproximamiento a la paradoja que mencionaba que puede encontrar resonancia en nuestro proceso creativo; la existencia de límites a la acción, la condición de sujeto a las normas sociales, el poder como productor de subjetividades, etc. no suponen la eliminación de la capacidad de acción. Quiero tratar de decir que distanciarse de la pretensión narcisista de convertirse en un hacedor individual del mundo no implica la anulación de la esperanza en la acción político/artística que busca ser un hecho colectivo. Al contrario, el “yo” implica un hacer sobre y desde el colectivo. *Hacer algo con lo que se hace*

conmigo (Butler, 2006). El fuego y la rabia son, en esta obra/investigación, metáforas (y motores al mismo tiempo) de ese *algo*.



Figura 11

El descenso



Nota: Foto, Tirso Causillas

En *Juzgado de Familia Número 6*, ese hacer algo es el proceso creativo y el proceso de circulación de la obra. Aquí la autoficción cobra una relevancia teórica y creativa porque es en primer lugar una forma de pensar el Yo creador de la actriz/autora como uno fragmentado y en permanente construcción *desde la práctica* escénica que construye disenso y, por tanto, tiene el potencial de convertirse en acción político-artística. Me explico: como es sabido, el teatro contemporáneo suele colocar al actor en un lugar central en la creación, en donde el cuerpo de este y sus vivencias serán materia prima para el proceso creativo (Cubas, 2010). Ahora bien, Tossi, nos habla del rol central del concepto de dramaturgia del actor en la autoficción escénica: justamente, por la condición corporal y vivencial de la dramaturgia del actor, los procesos creativos que asuman esta perspectiva pueden ser leídos como procesos autoficcionales. Desde ahí, cabría señalar que este tipo de obras suelen implicar rupturas narrativas, performáticas y teatrales que dan cuenta de un “yo” inestable, pero, al mismo

tiempo, de un suceso disruptivo, narrativas fragmentarias con múltiples rupturas. Y es esta condición la que Tossi relaciona con los planteamientos entre política y ficción de Jacques Rancière con la autoficción escénica:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. (Rancière, citado en Tossi, 2017, p. 102).

Aquí, la ficción es pensada como una suerte de máquina que produce disenso, desacuerdo, conflicto y ese es el corazón de la forma en que Rancière entiende la relación entre política y arte en donde “las prácticas artísticas tienen como objetivo desestabilizar aquello que se ha impuesto como único y que se ha naturalizado como <<verdadero>>” (Vich, 2021, p.84) Asistimos en la obra a una rabia constante, a un deseo de destrucción que acompaña el proceso de gestionar un proceso judicial en que la condición de mujer supone una constante desventaja ante la autoridad y dichas situaciones no pueden ser reconfiguradas desde el acuerdo racional o desde el acatamiento de la Ley. Ese deseo de destrucción es el crucial en la obra: la rabia como uno de los motores de la acción que explica, parcialmente, su estructura fragmentada en eslabones de una cadena simbólica que podríamos llamar una cadena político/personal de metáforas sobre la experiencia subjetiva del poder sobre las mujeres encarnada en una experiencia singular.

Ahora bien, ¿significa esto que lo que plantea la obra es una oda a la destrucción? ¿Qué la obra asume una perspectiva rápida e inflexible de amigos/enemigos? ¿Qué al abrazar la ira pierde una oportunidad reflexiva? ¿Qué la rabia impide una lectura política de la obra? Creo que no. Por el contrario, considero que la negación de estos impulsos destructivos serían más bien la negación de lo político. Como menciona Chantal Mouffe, lo político refiere a la

dimensión conflictiva constitutiva en las relaciones sociales que no es posible eliminar por completo y que, en democracia, debería manifestarse como una oposición nosotros/ellos en donde ambas partes institucionalicen dicha dimensión de tal manera que no se destruyan entre sí (2007). Esta perspectiva, no solo colabora con esta investigación a nivel reflexivo posterior al proceso creativo, fue importante como punto de referencia de diseño de laboratorio y en el proceso de montaje; el conflicto es constitutivo en las relaciones sociales y la rabia es una emoción asociada a este. Por su parte, Yannis Stavrakakis afirmará que “la democracia comporta una tensión constitutiva, una ambigüedad central, el reconocimiento y la institucionalización de una desarmonía” (2007, p.177, 2007). Esta desarmonía refiere a parte de los planteamientos psicoanalíticos sobre la subjetividad en donde la pulsión destructiva nunca puede ser suprimida por completo (Mouffe, 2007). Podríamos decir que hacer política implica reconocer y *hacer algo* con el impulso destructivo *de y hacia* mi prójimo.

Hasta este punto, he intentado articular la relación entre la rabia en la obra y la política: no solo se trata de una reacción comprensible ante la injusticia, es también el corazón de lo político. Ahora bien, en el proceso, las conversaciones con la actriz/autora en torno a la rabia me permitieron entender que ella experimentaba la rabia como una emoción no permitida para las mujeres. En el trabajo escénico, por ejemplo, mientras que los estereotipos de director escénico rabioso y temperamental suelen ocultar cierta fascinación por el “genio” creativo tan inmerso en su tarea que estalla en rabia, las mujeres que hacen presente su rabia suelen ser consideradas problemáticas, poco reguladas e incómodas. Haciendo eco de esto, tuvimos varias sesiones de improvisación respecto a los estereotipos de actriz, directores como vehículo para pensar las relaciones de poder entre roles femeninos y masculinos. Muchas quedaron reservadas para el futuro porque consideramos que ese material nos alejaba del Juzgado y queríamos mantener cierta unidad temática en la cadena de

fragmentos. Sin embargo, fue crucial atravesar improvisaciones en donde la palabra corporizada estaba cargada de rabia reflexiva.

Nani Pease

Porque desde que tengo memoria más bien, lo que me han venido diciendo y diciendo es que deje mi mente al crear. Que me abandone al cuerpo. Que la deje ir. Todos los directores dicen eso. Y creo que no tiene nada que ver con mi mente. Creo que tiene que ver con su necesidad de poner a quienes dirigen en su sitio. De convertirnos en plastilina. La actriz plastelina, que aprieta los ojos, levanta la voz y llora, justo ahí cuando el hombre grita y golpea la mesa. Así que me vale verga. Diré mente (y verga) muchas veces. Verga verga verga mente mente mente verga verga verga mente mente mente. De hecho, se me está viniendo a la mente un proceso en el que estuve con un director, hombre con verga, junto con mi actual director que era mi compañero en escena en ese momento, donde principalmente nos decía que dejemos de pensar, que seamos plastilina, básicamente para poder colocar sus proyecciones de nosotros sobre la historia que intentábamos contar. Y cuando se lo dijimos, se fue tirando la puerta como un bebé engreído. Que verga. Que falta de mente (ver anexo 2).

Tirso

Quizá, la mención al cuerpo puede confundir. En el texto anterior, ella se refiere al uso de la palabra cuerpo como una instancia ajena a la cultura, a las relaciones de poder y al lenguaje. Esa visión del cuerpo es diferente a la que intentamos construir en nuestro proceso creativo, como creadores escénicos, consideramos que el cuerpo es una realidad material y discursiva compleja en donde el poder intenta inscribirse, aunque nunca logra hacerlo por completo. En ese sentido, la creación escénica en nuestro laboratorio intentó siempre mantener cuerpo y discurso en relación tensa y múltiple. Esto implica, para esta investigación artística en particular, un cuerpo que habla, un cuerpo que escribe, un cuerpo que siente, un cuerpo que lucha, un cuerpo que piensa, un cuerpo que crea. Es por eso que la obra está llena

de palabras, para resistir la tentación de un cuerpo mudo. Como señala Judith Butler, habría que:

Replantearse la figura del cuerpo como mudo, anterior a la cultura, en espera de significación; una figura que posee referencias cruzadas con la de lo femenino, esperando la inscripción como incisión del significante masculino para introducirse en el lenguaje y la cultura (2007, p.286).

La autora, nos señala como el terreno anterior a la cultura, ajeno al lenguaje, suele ser adjudicado a lo femenino y suele ir de la mano con estrategias de poder sobre los cuerpos femeninos. Lo que la obra propone es que la rabia que se performa habilita la aparición de palabras encarnadas. Asimismo, da cuenta de una problemática directa sobre la condición femenina en realidades patriarcales: a las mujeres se les niega la palabra sobre todo cuando estas son movilizadas por la rabia. Al respecto, Soraya Chemaly, expone en su libro *Rabia Somos Todas* que esta emoción suele ser atribuida como deseable y esperable en la socialización masculina mientras que, en la femenina, por el contrario, es considerada sumamente incómoda y condenable (2019). Contexto que puede ser comprendido a la luz de las reflexiones en torno a la masculinidad de Segato en donde el estatus masculino debe ser *conquistado* (2003). Por tanto, la rabia y la violencia son consideradas como esperables para defender y conquistar dicho estatus (masculino) pero condenables para una mujer. Ante este tipo de masculinidad tradicional, una mujer rabiosa es una afrenta al propio estatus y una especie de usurpadora de la posición masculina.

Nani Pease

Y una actriz que no es plastilina, es una actriz “incómoda” (ver anexo 2).

Tirso Causillas

Soraya Chemaly, señala que “hablar desde una posición de autoridad moral y —a menudo— con un justo enojo es vital para adquirir una voz pública y ejercer poder político”

(2019, p.298) Por su parte, Chantal Mouffe argumenta que la política requiere de pasión y conflicto para habilitar las identificaciones necesarias para la participación (2007, p.31). Y es a esto a lo que me refiero cuando digo que el deseo de destrucción es central en la obra, no a la destrucción sorda, no al terror ciego. Por el contrario, me refiero a la organización de la rabia en una acción política creativa. En el caso de este proceso específico, al intento de organizar la herida en una experiencia escénica, en una experiencia que genere empatía y deseo de cambio pero no niegue la rabia, el conflicto.

Y este movimiento, trabajar desde la rabia, la fisura, para intentar construir un encuentro colectivo, podría ser pensado como una premisa creativa que hemos intentado sostener en el proceso de creación. Una sublimación del impulso destructivo. Stavrakakis, ha señalado la sublimación como un posible eje para una ética democrática con inspiración lacaniana. Es decir, una ética que no niegue aquello que no se puede simbolizar, ni las fallas en la subjetividad (Vich, 2021). Al respecto, es importante mencionar su doble dimensión singular y colectiva: “La sublimación crea un espacio público. Si bien, solo puede ser individual, no obstante, crea un espacio público: cierto campo de unificación” (Stavrakakis, 2007, p. 187) y, finalmente, señalar que, para este autor, una ética democrática no debe negar la falla, la fisura, la desarmonía, la rabia. Es por esto que la sublimación ocupa un espacio importante; hace de estas el centro. Como vimos, la democracia implica una tarea interminable: institucionalizar el conflicto, algo que es imposible hacer por completo pero que, al mismo tiempo, moviliza la acción.

En escena, total oscuridad. Un aro de luz aparece. Solo vemos oscuridad y un aro blanco de luz. Escuchamos la pieza Atravesar(se) compuesta por Tirso Causillas para este proceso creativo.

Compuse esta pieza sonora usando grabaciones de agua fluyendo por las tuberías del edificio donde vivo con Nani y mezclando una serie de grabaciones de mi inodoro siendo descargado. El agua se lleva el desecho en forma de torbellino. Las heces como testimonio incómodo del cuerpo. El inodoro como cultura materializada. Jalar la cadena. En la pieza sonora, los sonidos son irreconocibles, el reverb, la distorsión y la superposición de capas sonoras hecha en el DAW *Logic Pro* crean una pared sonora que me recuerda a las presencias sonoras que me aterraron y fascinaron de adolescente en las películas de David Lynch. Me da miedo escucharla. Compuse esta pieza reviviendo terrores sonoros personales, reviviendo angustias que retornan en formas inverosímiles, acuosas, acuáticas, amorfas, informes. De alguna manera, quise hacer un tributo a lo que Ella compartía, hacer sonar lo que duele, lo que asusta.

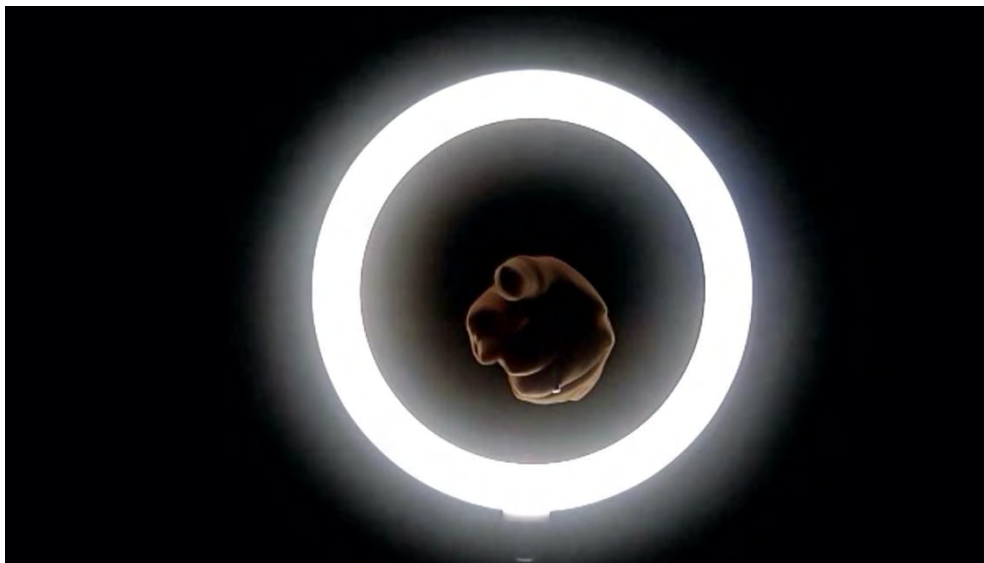
Desde dentro del aro blanco, las manos de la actriz/autora emergen en diversas formas violentas, acusadoras.

Nani Pease

Lo primero que sale es un dedo acusador y luego una especie de imagen del *test* de Rochard y varias manos robando cosas. La música te lleva a una pesadilla. Es una verdadera pesadilla de angustia. Mi hermana me dice que la primera imagen parece una violación. Una penetración. Yo lo veía como un dedo acusador. El dedo que acusa a las mujeres. Entiendo que, claro, de alguna forma son lo mismo (anexo 2).

Figura 12

Atravesar(se)



Nota: Foto, Tirso Causillas

Tirso

Y, en este momento, Ella emerge del aro para con rostro cansado y triste. Y nos habla en primera persona de su madre, de su temprana partida y de cómo la muerte es incomprensible, de la forma en que, hoy, ha decidido inventar ser madre. Es el mismo aro que marcó la ausencia de la imagen del cuerpo de la actriz/autora en la escena posterior al papelito ahora establece una relación de marco de luz con su rostro. Se trata de un cuerpo atravesado por la oscuridad y el elemento fuente de luz. En la escena siguiente, veremos como este aro permite a la actriz un trabajo corporal de manejo del elemento que habilita la construcción de *máscaras paródicas* y que, al mismo tiempo, el aro hace referencia a ella en una estrategia autoficcional. A mi juicio, esta escena establece una relación entre cuerpo, espacio y cámara diferente a lo que hemos visto hasta ahora; aquí se hace evidente la relación corporal entre el elemento y el cuerpo de la actriz. Este encuentro se profundizará en la escena siguiente pero que este momento se encuentra entrelazado con el recuerdo de la muerte materna (cuando la actriz tenía 15 años) termina por tensionar el pacto ambiguo típico

de la autoficción. De alguna manera, es el duelo una experiencia compartida y radicalmente personal. El duelo se experimenta corporalmente y podemos observarlo en el cuerpo de la actriz. Su mirada nos coloca en el recuerdo de nuestros propios duelos. Nadie puede experimentar la experiencia corporal del otro pero, por suerte, las palabras intentan tender puentes sobre ese abismo imposible.

Soy el director, soy juez y parte de esta investigación, estas reflexiones pretenden ser hechas desde la práctica, desde el cuerpo y, por eso mismo, algo se pierde cuando tecleo. Así que te cuento, lectora, lector, lectore: lo que he creado me atraviesa, me conmueve, no hay objetividad posible en este instante. Miro la escena, me conmuevo. Agradezco.

Nani Pease

Gracias Tirso. Es también el momento que más me atraviesa. Y el que más me permite atravesar, cruzar, salir (Anexo 2).

3.7. Escena 5: “Juzgado de familia número 6”. Extrañamiento, autoficción y resonancia colectiva

La escena entera es transmitida por Zoom en primerísimo primer plano.

Tirso

A nivel argumental, Ella se presenta en su audiencia de tenencia. Ha sido demanda por el padre biológico de su hija que alega *promiscuidad* como factor para retirar la custodia. Desde el principio de la escena, los sonidos sostienen una atmósfera tenebrosa y tensa mediante vibraciones y explosiones sonoras. El universo construido roza el absurdo. A nivel de proceso creativo, un referente importante para la atmósfera construida aquí es el cuento *Ante la Ley* y la novela *El proceso* de Franz Kafka y sus situaciones inverosímiles que nos devuelven una mirada extrañada de lo que entendemos por Ley y justicias. A nivel escénico, la actriz autora asume 5 personajes: el fiscal, el abogado defensor, el juez, el agresor y Ella. Durante toda esta escena, la actriz utiliza un aro led de luz como elemento de

trabajo y fuente central de iluminación. Para favorecer la diferenciación, cada personaje tiene una relación física distinta con el aro que, por un lado, modifica sus acciones y, por otro, modifica la forma en que el rostro de la actriz es iluminado generando una suerte de *maquillaje luminoso*, ilusión provocada por el ángulo de la luz.

Figura 13

El aro como maquillaje luminoso.



Nota: Foto, Tirso Causillas

En primer lugar, el fiscal se construye desde el uso del aro contrapicado y apoyando la quijada de la actriz sobre este. La actriz mantiene una sonrisa amplia y un tono condescendiente, el fiscal se relaciona con Ella como si fuera una niña pequeña que entiende poco del mundo de los adultos. Por su parte, el abogado defensor se construye usando el aro dirigido al lado contrario de la cámara y dejando reposar la nariz sobre el borde inferior de este. La cercanía de la luz genera un rostro sobre iluminado y blanco. La actriz mantiene los ojos entrecerrados, el abogado defensor se relaciona con Ella desde la confusión y un largo bostezo. En el caso del juez, el aro se coloca de forma similar al abogado defensor pero la actriz coloca su rostro de perfil y realiza una máscara facial similar a un pez. El juez se relaciona con Ella con desagrado y prepotencia. Finalmente, el agresor es construido

colocando el aro sobre la coronilla en referencia a una aureola, signo de santidad. Él no se relaciona con Ella, su intervención se da desde la indignación por que considera las acusaciones de violencia infundadas.

Figura 14

Variación del aro



Nota: Foto, Tirso Causillas

A nivel de proceso creativo, estas construcciones de personajes mediante el elemento/aro recibieron la influencia e inspiración de la Antígona de Yuyachkani en donde el mismo elemento/capa colabora con construcción de la fisicalidad de los diversos personajes que asume Teresa Ralli (Creative Writing in Spanish at NYU, 2019). Cabe destacar que, en esta investigación artística particular, el orden cronológico no supuso una exploración *para* crear los personajes. En realidad, el proceso exploratorio con el aro generó una serie de imágenes que, a posteriori, nos dieron la pista para el trabajo entre elemento y personaje. Podríamos decir, entonces, que todo el trabajo con el aro en la obra es consecuencia de una serendipia. Como ya hemos señalado, crear las condiciones para la aparición de algo

inesperado fue uno de nuestros principios metodológicos y podría ser pensado como una estrategia metodológica propia de la investigación artística (Anaya & Cózar, 2014).

Figura 15

Variación del aro 2



Nota: Foto, Tirso Causillas

Como creador escénico, considero que es importante no olvidar que dichos acontecimientos creativos se encuentran habilitados por el trabajo artístico en el espacio, las influencias conscientes e inconscientes de nuestros referentes que nos atraviesan (como la Antígona de Yuyachkani) y por nuestra propia experiencia vital. Por supuesto, el descubrimiento creativo no se reduce a sus condicionantes, pero se debe a ellas.

Continuando con la escena, esta vez a nivel argumental, aquello que se revela en esta es lo siguiente: en este juicio de tenencia, Ella alega que el juzgado metafórico debe decidir a su favor puesto que el padre de su hija ha desaparecido 5 de los 6 años de vida de esta y que, poco antes de desaparecer, ejerció violencia física y psicológica sobre Ella. En este punto, recordemos la atmósfera inverosímil que se ha construido; el juez, el fiscal, el abogado defensor y el agresor más que personajes son máscaras o imágenes tenebrosas del rol dentro

del sistema. Esta construcción es, desde mi punto de vista como creador, una estrategia de extrañamiento que busca hacer visible la experiencia de revictimización en el poder judicial. Dicho de otra manera, se muestran máscaras paródicas en lugar de personajes para hacer evidentes relaciones de dominación sobre la mujer. Según la actriz creadora, la experiencia femenina en estos procesos no solo se manifiesta en momentos visibles de franca injusticia, en paralelo, existen formas de relación invisibilizadas de violencia simbólica que atraviesan el proceso. Justamente por su dimensión *sutil* el extrañamiento podría colaborar con hacerlas evidentes.

Ahora bien, cuando digo “estrategia de extrañamiento” estoy pensando en el *Verfremdungseffekt* y en la decisión creativa de apropiarse estratégicamente de este. Al respecto del concepto Brechtiano, dada la amplia literatura entorno a él, solo me centraré en plantear la forma en que me ha influido como creador desde tres ideas: primero, lo que más me interesa es entenderlo como heredero de los planteamientos del formalismo ruso en torno al *priem ostraine*, “hacer extraño” (Schechner, 2012, p.190). Como creador escénico, más que una especie de intentos de recuperar las estrategias particulares del teatro de Brecht me interesa tomar el *volver lo familiar extraño* como una premisa de trabajo para hacer visibles formas de dominación naturalizadas y así “mostrar todo en una luz fresca y poco familiar, de tal modo que el espectador sea llevado a mirar críticamente incluso lo que hasta ahora le ha parecido obvio” (Willett, citado en Schechner, 2012, p.291).

Segundo, y aparentemente paradójico, recordar que “distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable” (Brecht & Dieterich, 2010, p.162) aquí la traducción suele provocar una confusión en donde se asume que el extrañamiento supone una negación total de las emociones, una distancia infranqueable. Si bien es cierto que en el planteamiento Brechtiano las emociones son relegadas a un segundo plano, no se trata de convertir al arte escénico en un instrumento frío para los fines políticos, por el contrario, se

trata de permitir intervenir las ideas políticas en el arte escénico, de hacerlas evidentes. Es decir, de tomar cierta distancia de ellas. Como creador escénico, intento ubicarme en la tensión entre distancia analítica y emoción encarnada para crear una experiencia híbrida que sea tanto emocional, como distanciada. Ahora bien, es importante recordar que estoy exponiendo, no el concepto *tal cual es*, sino las formas en me apropio del concepto y lo convierto en parte mi trabajo creativo.

Tercero y, final, cuando Terry Eagleton reflexiona sobre el extrañamiento brechtiano nos señala que responde a lo siguiente:

En la medida en que la sociedad política no se reconoce a sí misma como una producción se hace necesario representarla como tal, lo que (desde el momento en que el propio concepto de producción trastoca las nociones clásicas de representación) inevitablemente da lugar a una estética autocontradictoria (Eagleton, 2017, p.60).

Y esta sería la lógica del “volver extraño”: hacer evidentes las relaciones sociales como producidas y no naturales. En el caso de la obra, se trata de asumir las relaciones de género como producidas en la pugna social y no por relaciones fundamentadas en un orden “natural” y “patriarcal”. Y, cómo son producidas, susceptibles a ser modificadas, a ser impactadas por la acción político-artística en este caso.

Figura 16

Variación del aro 3



Nota: Foto, Tirso Causillas.

Ahora bien, en el caso específico de esta investigación creación, es importante señalar que estos personajes extrañados son asumidos por el cuerpo de la actriz/autora de una obra autoficcional: la propia experiencia vivida se convierte en estas máscaras paródicas, cada una de estas representaciones puede tener un referente de carne hueso afuera de la realidad escénica pero, en la escena, se convierten en gestos controlados, sublimados y criticados por la actriz/autora *desde* la práctica, *desde* la acción.

Se trata entonces de pensar al juez, el agresor, el abogado defensor y el fiscal como construcciones autofccionales. Es decir, como metáforas construidas desde la experiencia que dan cuenta del proceso que describe Sergio Blanco en donde “lo vivido -el trauma- es el que habilita y posibilita la creación narrativa: la trama” (2018, p.101). Asimismo, estos personajes son performados desde una perspectiva que piensa lo político como ligado directamente con el conflicto y la reivindicación de la rabia femenina como emoción política y creativa. Finalmente, es importante señalar que es el cuerpo de la actriz el que se presta a

representar a estos personajes ¿Por qué habríamos de pedirle una representación “equilibrada” de la interioridad de dichas máscaras paródicas? Sobre todo, cuando aquello que se experimenta frente a un funcionario cumpliendo su rol en la estructura social no es su lado “humano” que, probablemente “existe” en otros espacios, pero suele ser negado en su rol institucional. Al respecto, me parece pertinente recoger las siguientes ideas de Slavoj Žižek:

Quando un sujeto se encuentra frente a un juez, sabe muy bien distinguir entre las características subjetivas del juez como persona y la autoridad institucional “objetiva” de la que está dotado dado que es un juez. Esta brecha es la hiancia entre mis palabras cuando yo las pronuncio como un particular y mis palabras cuando las pronuncio como alguien dotado de una autoridad por una institución, de tal manera que es la institución la que habla a través de mi. (...) la institución existe aquí solo en tanto efecto performativo de la actividad del sujeto. La institución existe sólo cuando los sujetos creen en ella, o mejor dicho, actúan (en su interacción social) como si creyeran en ella (2015, p.80).

En esta división entre el juez como persona y el juez como autoridad, por ejemplo, es a la autoridad institucional que se dirigen las representaciones paródicas de la obra y, además, a la forma en que se organizan los roles de género en la estructura social. Sin embargo, dado que no se piensa aquí a los sujetos como ajenos a lo social, es importante recordar, con Zizek, que la institución que habilita la autoridad existe por las acciones de los sujetos. Es decir, el juez persona no es un instrumento poseído por el orden social; es alguien que actúa como si la institución existiera y de esta manera la hace posible. A un nivel, de manera similar a la Ley en el cuento de Kafka en donde lo que se le atribuye anticipadamente a la ley produce sus efectos (Butler, 2007). En síntesis, los personajes pueden ser vistos como metáforas de roles sociales pero esta estrategia no implica restar responsabilidad a los sujetos puesto que estos habilitan el poder de dichos roles.

En el caso específico de esta investigación artística, valdría la pena observar el viaje simbólico del aro.

Figura 17

Variación del aro 4



Nota: Foto, Tirso Causillas

Nani Pease

Recuerdo el momento en que Tirso propuso el aro de luz y cómo eso cambió toda mi comprensión de esa escena. El juez, el fiscal, el abogado y Él, dejaron de ser voces. Entraron en escena. La escena se volvió una verdadera pesadilla. Como si hubiéramos atravesado el aro de luz para entrar en ese infierno que Ella tuvo que vivir. Ella está tan sola en medio de todas esas presencias agresoras. Cuando vi por primera vez la escena grabada me perturbó de una manera muy difícil de explicar. Era hermosa. Eso que Tirso propuso hacer con el aro de luz convirtió la escena en una pesadilla estética y hermosa. Y Ella que antes era Godzilla es aplastada con toda la fuerza del sistema de justicia (ver anexo 2).

Tirso

Como vimos al inicio de la obra, el personaje Ella se presenta mostrando el aro de luz blanca y esto se ve subrayado en el preludio a la escena final por medio de una secuencia

física. Ahora bien, no se trata de decir *el aro representa a Ella*. A un nivel, esto es cierto, sin embargo, el aro circular colabora con tensionar al personaje Ella como una estrategia autoficcional que, por un lado, refiere a la actriz/autora y, por otro lado, niega dicha referencia. Se trata de una autorreferencialidad que señala al “yo” pero, al mismo tiempo, señala a “ella” un pronombre que bien puede hacer referencia al “yo” narrativo o a cualquier mujer. “Ella” podría signar la dimensión colectiva de la experiencia o, también, signar a la actriz/autora. Finalmente, esta ambigüedad es propia de la autoficción y, me parece, da cuenta de lo complejo, lo difícil y lo indecible que implica la autorreferencialidad.

Ante lo anterior, es importante recordar que el “yo” autoficcional es uno fragmentado, ficcionado e inestable (Casa, 2012). Entonces, podríamos decir que el aro refiere a Ella, pero, al mismo tiempo, refiere a ese yo complejo, múltiple. Ahora bien, de manera concreta y material, cuando la actriz/autora toma ese mismo aro y lo usa para representar a los personajes/sujetos del orden que decide criticar y denunciar, estamos observando una metáfora física de la idea del “hacer algo con lo que se hace conmigo” (Butler, 2006, p.16) que vimos, como vimos con Butler, es crucial en la construcción del yo. En la obra, la actriz/autora toma el aro, que es una referencia al personaje Ella que es, al mismo tiempo, una referencia a la actriz/autora. Y, con ese mismo aro, construye los personajes que, en algún momento, constituyeron la experiencia traumática con que se trabaja en esta investigación artística. De alguna manera, esto que describo es una versión física del papelito del inicio de la obra en donde todos, todas y todes escribimos *algo que es difícil de contar* y realizamos una intervención sobre lo escrito.

Actriz/autora: Aro.

Aro: Ella.

Ella: Actriz/autora.

Actriz/autora: Aro.

Aro: Ellos.

Aro: Papelito

Papelito: Aro

¿Estaba esto planeado?

No.

¿Se buscaba encontrarlo?

No.

¿Lo identificamos mientras sucedía?

No.

(Pero **sucede**)

Aquí la serendipia vuelve a hacerse presente como un principio metodológico en donde algo inesperado aparece, pero, cuando lo hace, descubrimos que ese algo estaba presente en nuestro trabajo artístico quizá desde antes de empezar a trabajar en el espacio escénico.

A nivel argumental, continuamos con un monólogo que describe los sucesos en el plano de la realidad del juzgado de familia y en el plano interior. Aquí la rabia vuelve a ser metaforizada en forma de fuego. Ella recuerda que, pocos días antes de los sucesos descritos en tiempo presente, su pequeña hija se encontraba asustada por un video de YouTube que un compañero de clases le mostró sobre la combustión espontánea. La gente no se quema de la nada, le dijo a su hija, pero, inmediatamente, pensó en cómo la rabia la invadía al pensar en el juicio y temió que la fantasía invadiera la realidad.

Ella

El juez me cede la palabra. La violencia no se concilia, le digo con una voz que no conozco, y entiendo que me fregué; acabo de perder el juicio. El juez me detesta. Este no es un juicio de violencia, dice el juez, este es un juicio de tenencia. El abogado de oficio alega

que la demandada, o sea yo, sostiene que el demandante, o sea él, ha ejercido tanto violencia física como psicológica, en mi contra. ¿Psicológica también? ¿Y qué cosa es eso? El abogado de oficio lee y lee papeles. Habla de las llamadas amenazantes, de los mensajes amenazantes, los correos amenazantes, del correo que mandó a todos en la oficina donde trabajo diciendo que soy una puta, de cuando se paraba en la esquina de mi casa en la mañana, en la tarde, en la noche a ver con quien entraba, con quien salía, a qué hora llegaba, a qué hora salía, los insultos, los gritos, las amenazas, de los 63 mensajes de WhatsApp insultantes y amenazantes que mandó en un mismo día. Lee. Lee. Lee. Me veo quemándome por dentro, saliendo humo y fuego desde el estómago, igual que en el video de Rodrigo, rodando por el piso para no morir, los ojos inmensos de Rebeca diciendo: mamá, ¿la gente puede quemarse de la nada? No escucho más, miro mis manos.

Silencio

Yo no soy esa mujer que el abogado de oficio describe. Yo no soy la que permitió todo eso. La que permitió la primera amenaza, la segunda, la tercera. El primer golpe, el segundo, el tercero. La que aguantó que le dijeran: madre incompetente, egoísta de mierda, solo piensas en tí. Madre incompetente. La noche que sacó a Rebeca de su cuna para decirle al oído: pobrecita mi hijita, tiene una mamá que es una puta de mierda (ver anexo 1).

Tirso

En la obra, la violencia psicológica no es considerada por el juez. Y la violencia física, al no haber sido denunciada, no es considerada tampoco. Muy cerca del final, el abogado defensor se pregunta a Ella si “denunció los golpes”.

Ella

Los golpes no.

Los golpes no.

No pude (ver anexo 1).

Tirso

La música nos anuncia la derrota de Ella. Esto se señala construyendo a nivel sonoro la victoria del agresor, alzando una progresión de acordes en un sintetizador intencionadamente artificial, con texturas sonoras distorsionadas, que recuerda a una especie de misa macabra; la misma progresión que ha sido usada con un instrumento de timbre mucho más dulce (una ocarina) cuando se hacía referencia a Rebeca, la pequeña hija, y la misma progresión usada para presentar al agresor. Esta progresión es muy similar a la de Dear Theodosia, canción sobre paternidad en el musical Hamilton de Lin-Manuel que inspiró algunas de nuestras improvisaciones y exploraciones en el proceso creativo. De esta manera, la musicalización apunta a señalar el parentesco entre el agresor, Ella y Rebeca para problematizar dicho lazo. A nivel musical, podría decirse que el sistema judicial (metáfora del orden social) celebra la protección de la familia tradicional de fundamentos biológicos y el orden paterno biológico de las demandas “no válidas” de una mujer que no se mantiene en el rol al que se le ha sujetado. La música busca metaforizar el goce de un sistema patriarcal que pone a Ella en su “sitio”.

A nivel de imagen, una luz de patrulla policial invade la escena, el aro desaparece. Ella rememora la noche de la denuncia, el patrullero, la escalera de la comisaría, el instituto de medicina legal. La luz del patrullero, pulsante, ilumina un rostro que pugna por mantenerse compuesto, digno. Y, desde esa pugna, Ella dice:

Figura 18

Ella, cerca del final



Nota: Foto, Tirso Causillas

Tirso

La repetición continúa hasta el infinito. Para indicar esto, el audio es cortado después de varios segundos. Observamos a la actriz/autora rabiosa continuando la repetición en silencio.

Apagón

Tirso

Somos tantas aparece y completa la frase que hemos escuchado durante toda la obra. La repetida mención a la insignificancia de esta historia puede leerse, por lo menos, de dos maneras: primero, podríamos decir que refiere a su insignificancia respecto a las otras historias de revictimización femenina en el poder judicial. Finalmente, esta historia tiene como personaje central a una mujer de una clase privilegiada, urbana y blanca. Dentro de la inmensa red de casos de revictimización ante el poder judicial, este “caso” podría ser llamado “insignificante”. Pero, al mismo tiempo, podríamos observar cómo llamar a su propia historia traumática de violencia contra la mujer insignificante es una forma de minorización autoinflingida. Recordemos que por minorización Rita Segato entiende la representación

femenina como *menor de edad*, desplazada al lugar de *minoría* y a la reducción del problema de la mujer en la sociedad como uno *menor* (2016). Quizá, cuando el personaje llama a la historia que observamos insignificante hace eco de esta triple estrategia del poder que ha sido internalizada.

Sin embargo, cuando la mención a la insignificancia es seguida por un *pero somos tantas* la frase deviene en una metáfora de la dimensión colectiva de esta experiencia. Este malestar, este dolor, esta derrota no son solo reflejo de una experiencia individual, se trata de una experiencia que es radicalmente personal y, al mismo tiempo, radicalmente colectiva. Si el objetivo de esta investigación desde el arte fue analizar la construcción de una representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde la experiencia personal autoficcionalada en el proceso creativo *Juzgado de Familia Número 6*, podríamos decir que dicha relación se entiende a partir de la revictimización que se sufre cuando las condiciones estructurales invisibilizan la violencia contra la mujer. Por supuesto, esta situación se experimenta directamente sobre el cuerpo de cada mujer pero, al mismo tiempo, se trata de una experiencia compartida en donde la relación estructural es experimentada por cada de una de esas tantas ellas. En escena, esto se manifiesta en lo fragmentario de la narrativa que podría ser pensada como una consecuencia de la violencia que rompe la unidad del relato. Asimismo, se experimenta en el cuerpo rabioso de la actriz y en este cuerpo que se relaciona con el aro led para construir este acontecimiento escénico específico: una reconstrucción y resimbolización del trauma por parte de la actriz/autora.

Al inicio de la obra, Nani nos pide que hagamos algo *con eso que es difícil* de contar y, luego, nos muestra que eso que ella hace es la misma obra *Juzgado de Familia Número 6* que, ahora lo sabemos, es la historia de un fracaso. Ante la Ley “ella” tiene todas las de perder, de hecho el llanto final, las luces rojas y azules que recuerdan a las de un patrullero son significantes que apuntan al regreso a aquella noche violenta y, por tanto, el

desplazamiento y transformación del juzgado en el momento de los sucesos violentos. Este regreso, esta transformación, es testimonio de cómo el proceso mismo en el poder judicial se experimenta (en esta escena particular y en esta obra en particular) como un reabrir la herida, revivir los sucesos traumáticos y encontrar las propias demandas signadas como inválidas.

Ella

Los golpes no.

Los golpes no.

Tirso

La escena construye la tensión previa al siguiente texto: si ella no ha denunciado a tiempo la violencia física, para este juzgado dicha violencia no existió.

Ella

No pude (ver anexo 1).

Tirso

Pero esta derrota es una derrota sólo en el nivel de la ficción. La obra, en cambio, es testimonio de que se puede hacer *algo* con ella. Me explico: el encuadre autoficcional, saber que esta historia es un trabajo de ficción que nace desde la experiencia de la actriz/autora cuyo cuerpo se encuentra en ese momento, en vivo, gracias a la plataforma Zoom frente a nosotros, y nosotras, es testimonio de que la derrota ha devenido creación escénica, intervención.

Y, me parece, el momento en que la actriz/autora pone el cuerpo y dice *somos tantas* la actriz/creadora ha puesto el cuerpo para que el sentido de esta frase se construya sobre lo experimentado juntas en el transcurso de la obra. Asimismo, el papelito del inicio es una invitación a conectar desde nuestros múltiples y diversos malestares para transitar una historia que activa nuestras propias historias y nos coloca (quiero creer esto) en un compartir colectivo (quiero creer/haciendo) que nos recuerda que se puede *hacer algo* con el papelito y

que ese *algo* tiene sentido en la conexión entre malestares, entre fisuras, entre traumas, entre recuerdos difíciles de contar, entre singularidades. En ese sentido, podría decir que la frase del principio estaba incompleta pero que se completa al final de la obra. Pero es importante decir que no se completa solo con palabras; la acción de decir, al final de la obra, solo se termina de simbolizar gracias al viaje que la actriz/autora y el público han realizado en conjunto. Un viaje que está lleno de palabras, pero también de sujeciones, de emociones, de impotencia, de rabia y de la constante referencia a *hacer algo* con todo esto; una invitación a la acción colectiva *desde* la autorreferencialidad consciente de la dimensión social de la propia experiencia .

Nani Pease

Me cuesta mucho poner en palabras lo que siento al leer todo lo que Tirso escribe aquí. Me conmueve de una manera difícil de verbalizar. Entiendo al leer por qué se siente tan sanador el final. El decir “tantas” tantas veces. Por qué al terminar de hacer la obra, podría hacerla de nuevo una y otra vez. Se vuelve coro, canto, grito, y se vuelve, quiero creer, acción política o al menos un intento de que eso compartido nos lleve a ser en común.

Gracias. Me lo llevo como una de las experiencias más hermosas de mi vida (Anexo 2).

Tirso

Este movimiento, hace más clara la idea de que *algo difícil de contar* nos confronta con las limitaciones de las palabras para dar cuenta de la experiencia, pero, al mismo tiempo, nos confronta con la dimensión corporizada del acto que supone hablar en escena. Podría decirse que esa frase, después del viaje colectivo que la obra propone, se carga por experiencia performada y compartida generando una resonancia final (elegimos creer) en los, las y los espectadores. Desde mi rol de director/investigador, esa resonancia me ha acompañado en el proceso, en cada función y me acompaña en el momento en que escribo

estas palabras. Una resonancia que activa mis propias fisuras, mis propias cosas *difíciles de contar* y me convoca a la acción artístico-política. Una resonancia que de alguna manera convierte el pasado en presente y en urgencia. Ante esto, mi trabajo consiste, entonces, en intentar volcar mis recursos escénicos para lograr que los que nos acompañan en este viaje puedan percibir un poco de esta.

Escribo estas palabras intentando navegar en dos ríos diferentes al mismo tiempo. Escribo tratando de *mostrar* aquello que pasó y tratando de *decir* cómo funcionó, qué premisas nos acompañaron. Escribo tratando de ordenar mis impulsos políticos como creador escénico y la conciencia de mis limitaciones. Escribo tratando de contarles cómo funcionó nuestro proceso creativo. Escribo tratando de contarles que creo que está detrás de mi trabajo y mi intuición. Es *algo difícil de contar*. Espero que valga la pena.

Nani Pease

Tirso me pide que yo sea quien tenga la última palabra de su tesis. Quiere ser él quien inicia un diálogo y ser yo quien pone el punto final. No quiere reproducir prácticas de dominación en nuestro encuentro creativo. No podría. No está hecho de eso. Tiene otra configuración. Y por eso ha hecho de este proceso lo que ha logrado hacer. El espacio de amor, cuidado y crecimiento que ha sido para mí. Le digo que por qué no cerrar con sus palabras que son tan hermosas. Me pide, cariñosamente que, si me parece, cierre yo. Lo hago entonces, Tirso, haciendo tus palabras también mías: Escribo estas palabras intentando navegar en dos ríos diferentes al mismo tiempo. Escribo tratando de *mostrar* aquello que pasó y tratando de *decir* cómo funcionó, qué premisas nos acompañaron. Escribo tratando de ordenar mis impulsos políticos como creador escénico y la conciencia de mis limitaciones. Escribo tratando de contarles cómo funcionó nuestro proceso creativo. Escribo tratando de contarles que creo que está detrás de mi trabajo y mi intuición. Es *algo difícil de contar*. Espero que valga la pena (Causillas y Pease, 2021, ver anexo 2).

CONCLUSIONES

Esta investigación/creación y este texto híbrido de exposición de la investigación buscan dar cuenta de algo imposible de reconstruir en su totalidad; la experiencia del sujeto artista en el proceso creativo. Dicha experiencia, además, fue marcada por un interés por explorar la tensión entre lo colectivo, lo estructural y lo personal, lo íntimo. Apoyándome en la teoría y referentes prácticos autoficcionales, intenté diseñar y transitar un proceso creativo democrático, compasivo y riguroso en donde la experiencia subjetiva se encuentre descentrada por la conciencia de sus propias condicionantes, un trabajo radicalmente singular por encontrar sus bases en la experiencia personal de la actriz/autora pero que, al mismo tiempo, intenta performar una experiencia colectiva; el proceso de sujeción, minorización, victimización y revictimización que sufren las mujeres en el poder judicial. Personal y político. Así desearía que mi trabajo como director sea leído y experimentado.

Ahora bien, ¿Cómo dar cuenta de lo imposible podría traducirse en un “hallazgo”? ¿Cómo imaginar estética y corporalmente puede generar conocimiento? Como señalé en el sustento teórico, la investigación desde la práctica implica un tipo de praxis que no separa sujeto y objeto ni teoría y práctica. Y, por esto, toda conclusión requiere de ser confrontada con la obra, con lo que la pieza de arte hace. Esto es conocido parcialmente por los creadores pero, al mismo tiempo, se conoce desde lo que obra hizo sobre nosotros, sobre nuestro saber/hacer. De forma específica, señalaré como hallazgos lo siguiente: primero, mi experiencia al construir un rol del director que sea democrático y no niegue el conflicto y el desacuerdo como instancias creadoras; segundo, mi experiencia en relación al trabajo con lo traumático, la necesidad de cuidado y autocuidado y, además, los límites del arte como espacio sanador; tercero, mi experiencia en torno a la posibilidad de intervención sobre los recuerdos; cuarto, la comprensión creativa de la rabia como emoción política y encarnada; quinto, el trabajo con el objeto de iluminación (aro led) desde la agencia de la actriz/autora;

sexto, y finalmente, la pertinencia de los formatos híbridos para dar cuenta de procesos creativos y su relación con la autoficción.

Mi rol como director tuvo como principal tarea mantener distancia de la idea de *autoridad* para darme el tiempo de construir de forma conjunta cada decisión, cada acción. Sin embargo, así como reconstruir la experiencia creativa en su totalidad por medio de palabras es imposible, asumir el rol de director implica tomar decisiones, no creo que sea posible evadir esto. En coherencia con lo anterior, la noción de democracia como íntimamente relacionada al conflicto fue un ancla para generar espacio de debate, discusión y desacuerdo entre el director y la actriz/creadora. Esto implicó un espacio de permanente diálogo y, por tanto, de tiempo; poco más de un año conversando, explorando, deseando, cambiando, creando. Para intentar dar cuenta de esto, este texto fue construido a modo de diálogo entre mí mismo y la actriz creadora; para de esta manera intentar explicar y mostrar el proceso creativo y la obra misma. Este planteamiento del director democrático se reafirmó gracias a la práctica, un hallazgo a señalar es que dirigir democráticamente no implica la ausencia de dirección, por el contrario, implica una dirección que dialoga, que problematiza, que debate, que construye sus decisiones mediante argumentos y mediante aquello que surge en el espacio pero que, sobre todo, está dispuesto a escuchar. Y para esto se necesita tiempo.

El tiempo, asimismo, fue necesario para que aquello traumático que era convocado a la escena fuera procesado nuevamente, para que el papelito simbólico estuviera bajo nuestro control (dentro lo posible). Y, me parece, esto encuentra eco en las diversas menciones a la simbolización del trauma que he señalado en diversos estudios y cuya atención fue parte importante de este proceso creativo. Como ya he señalado, muchos teóricos y artistas autoficcionales mencionan que este tipo de trabajo es muy similar a la actualización del trauma en procesos de psicoterapia y que esto supone un revivir el trauma para luego reelaborar en torno a él. Otro hallazgo a señalar desde esta investigación/creación es la

necesidad de atención al cuidado y a los límites del arte. Dado que el teatro tiene potencial sanador, pero no es una actividad que tenga como objetivo principal cumplir una función terapéutica. A partir de lo vivido, me parece importante señalar que es necesario acompañar el dispositivo creativo con otras formas de elaboración como la psicoterapia, por poner un ejemplo, tanto para los que se colocan en el rol de actores/autores y actrices/autoras como para aquellas y aquellos que dirigen. En mi caso particular, como creador necesité apoyarme en mi acompañamiento terapéutico para poder sostener las partes más duras de este proceso.

Ahora bien, gracias a mi experiencia como creador escénico autoficcional, en este proceso y otros anteriores, me parece posible afirmar que estas dos instancias; por un lado, el conflicto entre director y actores/creadores y, por otro, la necesidad de tomarse el tiempo necesario para procesar aquello traumático que el proceso creativo revive, implican elegir decir algo que considero importante: habría que olvidar la famosa frase *the show must go on*. Hay cosas que el teatro no puede contener, hay cosas que necesitan largo tiempo para ser procesadas.

Por otro lado, otro hallazgo a señalar es que, siempre con atención a los propios límites, pudimos experimentar la posibilidad de intervención sobre los recuerdos. Gracias a una plataforma colaborativa (jamboard) donde numerosas personas pudieron compartir con nosotros lo que hicieron con su papelito y los valiosos aportes de colegas que observaron ensayos, funciones y comentaron. En este punto me gustaría recordar que en el sustento metodológico se mencionó que en este tipo de investigación es relevante el proceso de transformación que el investigador atraviesa. Partiendo de ahí, como creador/investigador, puedo señalar que este proceso ha impactado de mi subjetividad y mi propia manera de elaborar mis propias cosas *difíciles de contar*.

¿Qué se descubrió desde nuestros propios cuerpos? La certeza de que los recuerdos pueden ser intervenidos, que el sujeto puede reconstruirse desde el arte, pero, al mismo

tiempo, que nuestro “yo” se encuentra fragmentado, dividido, incompleto y atravesado por lo social. Quiero creer (y lo escribo así porque la investigación desde el arte debería permitirse la creencia y el deseo) que el encuadre autoficcional pudo darle a los asistentes una muestra de la experiencia maravillosamente empoderadora de intervenir artísticamente la propia vivencia, que la fantasía tiene el potencial de hacernos soñar con otros mundos posibles, que la rabia puede ser el motor del cambio, de la acción política, colectiva y transformadora. Asimismo, considero que lo anterior entra en coherencia con lo que desde el sustento teórico entendimos por autorreferencialidad; un movimiento que no se agota en el mero señalamiento de uno mismo sino que, al contrario, implica el reconocimiento del otro “dentro” de sí mismo. Dicho de otra manera, al emprender un proceso autorreferencial, lo hicimos desde una perspectiva que considera que el “yo” se encuentra atravesado por lo colectivo y esto nos llevó a apropiarnos y crear múltiples estrategias de autorreferencialidad como el manejo del aro, el uso del pronombre “ella”, el uso del relato fantástico y la actividad participativa.

Continuando con los hallazgos, me parece posible afirmar que la obra hace un esfuerzo por desnaturalizar el sistema patriarcal que construye formas de masculinidad destructivas y violentas. A partir de lo encarnado por mi parte, del trabajo de la actriz/creadora y desde las reacciones del público considero que *Juzgado de Familia Número 6* provoca rabia y deseo de cambio.

Si, recordando el objetivo de esta investigación desde el arte, lo que buscábamos era analizar cómo se construye la representación escénica de la relación estructural entre la mujer y la Ley desde una experiencia autoficcionalada debo decir que fue necesario mirar críticamente la posición del director y que fue necesario mantener atención al cuidado y el autocuidado ¿Por qué? Pues porque aquello que se trabajaba era el recuerdo de un proceso de revictimización constante, de abuso de poder y de, vamos a llamarlo así para no caer en el relativismo, injusticia. Lo que la actriz/autora revivía en su cuerpo y en sus palabras

corporizadas no era (solo) el suceso violento específico sino lo que sucede cuando una mujer se acerca a buscar justicia en un poder judicial atravesado por el machismo. Ese es el hecho traumático que es personal y colectivo al mismo tiempo. Y la conclusión escénica y corporal de este encuentro entre mujer y ley produce rabia que es canalizada en el hecho escénico.

Desde ahí, me permito señalar como aporte la posibilidad de pensar la rabia como emoción política y como condensador del descontento, del deseo de cambio y de justicia social. Recordando los planteamientos hechos en torno a lo político, la rabia femenina y las emociones como manifestaciones encarnadas, me parece que esta investigación/creación encontró un terreno fértil de exploración en la rabia, el conflicto y el desacuerdo que, a un nivel, es herencia de la tradición teatral pero que al hacerse explícita como forma de lo político invita a continuar pensar y haciendo en torno a la rabia.

Como ya he señalado, esta investigación desde el arte ha intentado posicionarse, tanto teórica como prácticamente, en la conciencia del tanto de los límites como potenciales del relato autoficcional performático, es decir desde el cuerpo en escena relatando, desde la tensión entre lenguaje y cuerpo. En sentido, la rabia tomó el lugar condensador por ser una emoción que habilita un énfasis en la palabra como palabra encarnada y, al mismo tiempo, como emoción política que no niega la fisura en la subjetividad, en la relación entre cuerpo y lenguaje.

Por otro lado, es posible señalar como hallazgo el uso del elemento lumínico como forma de trabajo de construcción de personajes y como forma de exploración autoficcional. Me refiero al aro de luz led. Ahora bien, el uso de elementos y el trabajo sobre ellos suele ser una entrada habitual en la exploración teatral. Sin embargo, lo que aquí se manifiesta de forma particular es el uso del elemento para dar cuenta de sí mismo; para crear personajes desde la perspectiva del yo que, al mismo tiempo, extrañen los roles sociales a los que la experiencia nos confronta. Asimismo, destaco el uso de la luz como transformador corporal y

gestual. Uso que es habitual en las artes escénicas, pero considero que el uso en esta obra invita a explorar la agencia de los actores y actrices creadoras sobre su propia iluminación.

Finalmente, me gustaría decir que he intentado dar cuenta de un autoanálisis corporizado de mi propia experiencia, compartiendo mis referentes teóricos, artísticos y metodológicos que, para mí, son inseparables; en el fondo de mi mismo encuentro a otros y agradezco que sea imposible ser un individuo separado de lo colectivo.

He intentado que la forma en que comparto mi proceso de cuenta de esto performáticamente. Y esto me parece un aporte/hallazgo: la pertinencia de los formatos híbridos para dar cuenta de procesos creativos. Mi trabajo y, el de mis colegas, se encuentra cargado de emociones, creencias, pálpitos y afectos. Y por esto el papel no alcanza. Sin embargo, como creo que queda claro, como creador no me interesa pensarme como individuo desconectado de lo social. No hay regreso al genio creativo que nada tiene que decir sobre su propio trabajo. Pero esto no implica que dar cuenta del propio trabajo sea una tarea que se deba abandonar, todo lo contrario, es algo difícil *de contar*, pero es algo que *debe ser contado para ser compartido*. Por supuesto, estos formatos son cada vez son más aceptados y valorados en la investigación *desde* las artes pero en nuestro país son pocas las tesis de licenciatura y maestría que toman esta forma y me parece que cada formato híbrido puede aportar como hallazgo una forma particular de atravesar la escritura desde el arte.

Desde ahí, el proceso creativo, que ha supuesto tanto la obra como escribir estas palabras, me han conducido a comprender *desde la práctica* la importancia de que las estrategias del arte invadan el reporte académico: no hay forma alguna de que leyendo estas palabras se reconstruya mi experiencia y, por tanto, un reporte textual sobre una investigación es una ficción. El autoanálisis que supone este proceso podría pensarse *como* una autoficción justamente por la forma en que esta concibe la relación entre lenguaje y experiencia; siempre

hay *algo* que desconocemos de nosotros y nosotras. Siempre hay *algo* que se pierde al tratar de reconstruir la experiencia y, como es irrecuperable, nos toca imaginar.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, M. & Soto, P. (2013) *Cuerpos, Espacios y Emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*. Casa abierta al tiempo.
- greda, Mora & Ginocchio. (2019). *Guía de investigación en Artes Escénicas*. Pontificia universidad católica del Perú. <http://investigacion.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2019/06/guia-de-investigacion-en-artes-escenicas.pdf>
- Alberca, M. (1996). *El pacto ambiguo*. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, (1), 9-18. <https://raco.cat/index.php/bueb/article/view/378644>
- Anaya & Cózar. (2014). *Bitácora, serendipia y multimedios: Construyendo metodologías creativas en la investigación artística*. En IV Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales 27 al 29 de agosto de 2014 Heredia, Costa Rica.
- Arias, L. (2016). *Mi vida después: Y otros textos*. Reservoir Books.
- Arfuch, L. (2015). *Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura*. Kamchatka, revista de análisis cultural (6), p. 817-834. <https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/52635/5405539.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos.
- Béjar, M. (2020). *(Un) Ser en la ciudad: caminata escénica. Reflexiones sobre un proceso de investigación-creación de intervención en el espacio público*. Conexión, (13), 13-40.
- Blanco, S. (2018a). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Punto de vista Editores.
- Blanco, S. (2018b) *Autoficciones*. Punto de vista Editores.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director*. Alba Editorial.

- Bonomini, S. (2020). *Paso doble de Mirella Carbone: un conjuro autobiográfico para el cuerpo, doblez del silencio, un homenaje*. Conexión, (13), 59-81.
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/22551>
- Borgdorff, H. (2010) *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: revista deficiencias de la danza 13, 25-46.
- Brecht, B., & Dieterich, G. (2010). *Escritos sobre teatro*. Alba Editorial.
- Brijaldo, G. (2014). *Interpretaciones Íntimas sobre la Escritura Performativa*. La Palabra.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío*. Península.
- Social constructionism*, de Vivien Burr. Segunda edición. Londres / Nueva York: Routledge, 2003.
- Burr, Vivien (2003). *Social constructionism*. Routledge.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós.
- Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Universitat de València.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Amorrortu.
- Butler, J. (2010) *Examined Life - Judith Butler & Sunaura Taylor 720P.Avi*. [Video].
Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k0HZaPkF6qE>
- Casas, A. (2012). *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*. En Casas (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- Carpio, P. (2018). *Ser uno mismo desde los zapatos del otro: el teatro como estrategia para el desarrollo de capacidades desde el enfoque de Martha Nussbaum* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12216>

- Chase, S. E., Denzin, N. K., & Lincoln, Y. (2015). *Investigación narrativa. Métodos de recolección y análisis de datos*. En Denzin N. (coord.) & Lincoln, Y. (coord.), *Manual de Investigación Cualitativa Volumen I* V (pp.58-98). Gedisa.
- Chemaly, S. (2019). *Rabia somos todas: el poder del enojo femenino para cambiar el mundo*. Oceano.
- Cisneros, S. (2015). *A house of my own: Stories from my life*. Vintage.
- Colonna, V. (2012). *Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)*. En Casas (comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 85-122). Arco Libros.
- Condori, J. (2018) *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. [Tesis de licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12743>
- Cornago, Ó. (2006). Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea. *mérica Latina - España - Portugal*, 6(21) 71-90. <https://doi.org/10.18441/ibam.6.2006.21.71-90>
- Creative Writing in Spanish at NYU (2019) *Performance "Antígona", del grupo teatral peruano Yuyachkani* [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=wrDXVlj99jE&t=2756s>
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2017). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage publications.
- Cubas, G. P. (2010). *La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica*. *La Escalera-Anuario de la Facultad de Arte*, (20), 115-128.
- Daza, S. (2009). *Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes*. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), (pp. 73-79)

- De la Torre-Espinosa, M. (2021). *Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de "los nietos"*. RILCE. Revista de Filología Hispánica, 37(2). (pp. 819-844)
- De Gondra, B. O., & Simón, P. I. (2019). *Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado*. En Corona (coord.), Nogales (coord.) & Romera (hom.), *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018): En homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 215-230). Visor Libros.
- Denzin, N. K. (2003). *Performing [auto] ethnography politically*. The Review of Education, Pedagogy & Cultural Studies, 25(3), 257-278.
- Denzin, N. K. (2017). *Autoetnografía interpretativa*. Investigación cualitativa, 2(1), 81-90.
- Díaz, C. F. S. (2019). *Las obras teatrales Kay Punku (Ana y Débora Correa, 2007) y Manta y Vilca (Asociación Cultural Trenzar, 2017): representaciones teatrales de la desigualdad de género, la violencia sexual y la ausencia de justicia*. Critical Reviews on Latin American Research-CROLAR, 8(1), (pp. 58-62).
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográfica
- Dobrovsky, S. (2012). *Autobiografía/verdad/psicoanálisis*. En Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*.(45- 64). Arco Libros.
- Dubatti, J. (2003). *El Convivio Teatral Teoría y Práctica Del Teatro Comparado*. Atuel.
- Dubatti, J. (2021) *Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía)*. Avances, (30).
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. UBA.
- Fernández, M. (2012). *Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler*. Publicacions de la Universitat Jaume

- Eagleton, T. (2007). *Brecht y la retórica*. Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes, (6), 60-62.
- Ferrer, M. (Comp.). (2016). *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. La marca.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad/Vol. 1. La voluntad de saber (Vol. 1)*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S., Rallo, J., & Rey, A. R. (1997). *El malestar en la cultura*. Alianza Editorial.
- García, R. A. (2017). *Violación y masculinidad: representaciones de lo masculino en varones reclusos por ejercer violencia sexual en el establecimiento penitenciario de Cañete*. [Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP, <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/8920>
- Cardona, M. (2009). *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro enrique buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo*. Revista Historia De La Educación Colombiana, 12(12), (pp.105-12) [.https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1012](https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rhec/article/view/1012)
- Gómez-Urda, F. (2020). *Performatividad en la academia: Una aproximación genealógica al concepto de escritura performativa ya su uso en el relato de la investigación basada en artes*. AusArt, 8(1), (pp.87-92) <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339/303>
- Grande, H. (2013). *Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue*. En Blanco (ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, (pp.87-104). Ediciones asimétricas.
- Hall, S., Restrepo, E., Walsh, C., & Vich, V. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Pontificia Universidad Javeriana.

Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Instituto de Estudios Peruanos, IEP.

Hanisch, C. (2016). *Lo personal es político. A. Franulic y I. Jeka (compiladoras). Lo personal es político. s/l*, Ediciones feministas lúcidas. [Archivo en PDF]. http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/lo-personal-es-politico_final.pdf.

Hernández, S. R., Fernández, C. C., y Baptista, L. P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Education.

Holman, S. (2016). *Autoetnografía, Transformación de lo personal en político*. En Denzin N. (coord.) & Lincoln, Y. (coord.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de Investigación Cualitativa* (262-315). Gedisa.

Jones, A. (2011). *Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria*. Estudios Avanzados de performance, Fondo de cultura económica.

Kafka, F. (2006). *El proceso*. Ediciones Colihue SRL.

Lejeune, P. (1991). *El pacto autobiográfico*. Suplementos Anthropos.

Martín, A. (2016). *Mundos imposibles: autoficción*. Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. 0(1), (pp. 161-195), <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6979/9702>

Medina, L. (2018) *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP, <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12514>

Medina, L. (2020). *Mujeres en las artes escénicas en el Perú y América Latina*. Conexión, (13), 7-12.

- Mora, A. (2009). Danza, género y agencia. Prácticas de oficio. *Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 4, 1-12.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de cultura económica.
- Nancy, J.L. (2006). *Ser singular plural*. Arena libros.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Springer.
- Pastor, L., & Tomotaki, S. (2020). *Corporalidades y vínculos que trascienden la escena: indagaciones desde nuestra experiencia artística en un penal en el Perú*. *Conexión*, (13), 41-58.
- Pease, M. E. (2018). *El enfoque formativo en la formación inicial docente de una facultad de educación de una universidad privada de Lima*. [Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP, <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/12861>
- Petrozzi, M. (1996). La danza moderna más allá de los géneros: hacia el descubrimiento de un lenguaje corporal en la mujer. *Márgenes: encuentro y debate*, 15, 57-72.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave Intelectual.
- Rochabrún, G. (1993). *Socialidad e individualidad: Materiales para una sociología*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Rodriguez, A. (2020). *Ellas, nosotras: autoficción y su interacción con el archivo familiar en escena para la reconstrucción de memorias familiares sobre experiencias de migración andina a la ciudad de Lima*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP, <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/16923>

- Rubinacci, D. (2019). Las raíces de la violencia del hombre contra la mujer: reflexión sobre la construcción de la masculinidad. *Journal of Psychosocial Systems*, 3(1), 13-24.
- Rubio, M. (2014). *Sobre vivir en grupo*. teatroestoria.it [Archivo en PDF]
<http://www.teatroestoria.it/pdf/35/35-19-rubio.pdf>
- Sanchez, J.A. (2010). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- Sanchez, J.A. (2011) *Emergencia del arte investigación*.
<https://blog.uclm.es/joseasanchez/2011/03/14/emergencia-del-arte-investigacion/>
- Sanchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista*, 12(19), 36-51.
- Santistevan, L. A. (2020) *La batalla por el teatro: La creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP,
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17260>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación: una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Segato, R. (2016). *Patriarcado: del borde al centro. Disciplinamiento, territorialidad, y crueldad en la fase apocalíptica del capital*. La guerra contra las mujeres, 91-108.
[Archivo en PDF]. http://www.cuartomundo.net/wp-content/uploads/2019/09/Patriarcado_del-Borde-al-Centro-Segato.pdf
- Shakespeare, W. (1866). *Hamlet, príncipe de Dinamarca: Tragedia en cinco actos, escrita en inglés por W. Shakespeare, vertida al español por Moratin (D. Leandro)*. Imprenta española.

- Silva-Cañaveral, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 7(1), 49-61.
- Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo Libros Editorial.
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento, Revista de estudios hispánicos*, (3)1, (pp. 91-108)
- Tossi, M. (2016). *Autoficción y dramaturgia del actor: casos de la escena argentina contemporánea*. El cuaderno. Ediciones Trea.
- Tossi, M. (2017). *Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral*. En El autor a la escena intermedialidad y autoficción. Iberoamericana-Vervuet. (pp. 59-79)
- Ubilluz, J. C. (2006). *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea (Vol. 3)*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Valle Riestra, M., Elmore, K. & Santana, P., (2018). *Danza y género*. En T. Causillas (comp.) (ed.), *Palabras en movimiento*, 1st ed. Lima, pp.48-73.
- Velarde, S. (2021). Crítica: Juzgado de Familia Número 6. Solo un caso más. *Oficio Crítico*.
<http://eloficiocritico.blogspot.com/2021/06/critica-juzgado-de-familia-numero-6.html>
- Vicente, S. (2006). *Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística. La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias*. [Archivo en PDF].
https://www.academia.edu/13633678/ARTE_Y_PARTE_LA_CONTROVERTIDA_CUESTI%C3%93N_DE_LA_INVESTIGACI%C3%93N_ART%C3%8DSTICA?auto=download
- Vich, V. (2021) *Cesar Vallejo. Un poeta del acontecimiento*. Horizonte.
- Vilca, C. & Peña, L. (2020). *Eje temático 4.-Encaja/Insert: S vs L¿ Cómo decolonizar cuerpos jugando?* Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad.
- Zizek, S. (2015). *Lo Ridículo Sublime. El Cine de David Lynch*. Paradiso.

ANEXOS

ANEXO 1. TEXTO DE LA OBRA

JUZGADO DE FAMILIA NÚMERO 6

DE NANI PEASE

A las ballenas del movimiento,

a las pioneras, que nos enseñaron que se podía vivir de otra forma,

y a las más jóvenes, que me enseñaron que mi rabia también tenía derecho a ser.

Esta obra pasó de ser un conjunto de monólogos a ser una obra en el marco del proceso creativo dirigido por Tirso Causillas. Y no se habría atrevido nunca a ser obra, sin su aliento, cuidado y contención.

No hay personajes, o todos los personajes son y no son Ella.

Todo es interpretado por una misma actriz.

La música es muy importante. Es casi un personaje más.

No hay un lugar específico. Transcurre en un sitio parecido al infierno.

No hay un tiempo. Sucede y sigue sucediendo en el Perú, todos los días, desde hace demasiado tiempo.

Ingreso

El público va ingresado a zoom y en el fondo de la pantalla dice

“Juzgado de familia número 6”

hola, porfa mientras comenzamos trae un papelito (del tamaño que quieras) y un lápiz o lapicero

Tal vez hay música

Escena 1: Papelito

(La cámara se enciende y la actriz está en un escritorio. Se debe ver casero y precario. En mood profe. No dice su nombre. No importa si es personaje o no en ese momento.)

Hola a todos

Muchas gracias. Gracias por estar acá y acompañarnos.

Quiero pedirles a todos un favor enorme. Algo medio extraño en esta forma de teatro tecnomediado en la que estamos teniendo que habitar. Quier pedirles que por favor enciendan sus cámaras.

Yo se que cuando vas al teatro te piden que apagues la cámara pero para este primer momento necesitamos mirarnos así que, sí les es posible, les rogaría que las prendan.

No se preocupen, luego la apagarán.

Gracias

Otro favor enorme. Como vieron en el mensajito mientras entraban todxs decía que traigan un papelito y lapicero o lápiz. ¿Podrían hacerlo? Yo también tengo acá tengo el mío

Una vez que traigan su papel y su lapicero, enséñenmelo. (Va a gradeciendo indicando el nombre de cada persona)

Hola, hola que tal, gracias.

Vamos a anotar algo en ese papel. Nadie lo va a leer más que uds. Pero sí es muy importante, por favor, que lo hagan, incluso lxs que tienen su cámara apagada. Confiando en que todo estará bien.

Les quiero pedir que por favor piensen y anoten en el papelito un recuerdo difícil de contar.

No tiene que ser un secreto. De hecho hay cosas que hemos contado muchas veces y que igual son difíciles de contar. A veces las hemos contado tantas veces que nos recordamos contándolas y se nos enredan. A veces es difícil de contar porque duele. Lo que sí les pido es que por favor no escojan algo que sea demasiado doloroso de traer a mente. De hecho es

mejor si es algo que ya han mirado, revisado. Escojan algo que no les haga daño. Algo como para este momento. Anotenlo para entenderlo uds. nadie más lo va a leer. Puede ser con una frase pequeña que solo uds entiendan o con una

Por ejemplo: la vez que.... o el día que....

Vamos a darnos unos minuto para anotarlo.

Yo también voy a anotar en mi papelito.

Gracias. Muchísimas gracias.

Ahora por favor miren su recuerdo anotado. Releanlo. Lean las palabras que uds. mismxs han escogido para dar cuenta de su recuerdo. ¿Qué viene a la mente cuando lo leo? ¿Una foto? ¿como un flash, una imagen? ¿una serie de imágenes, como un video? piensen en ese recuerdo un ratito. ¿Qué partes recuerdo mejor? ¿cuáles se me empiezan a borrar? Cuando pienso en ese recuerdo ¿se me vienen escenas a la mente? ¿palabras? ¿personas? ¿Hay partes que se me borran? ¿que son más confusas? ¿que no se si fueron realmente así? ¿por qué será eso? ¿Tal vez lo he contado muy poco? o ¿tal vez lo he contado tantas veces que me recuerdo contándolo más que recordar el recuerdo como tal?

Tratemos de mirar esas partes que se nos borran. ¿Vuelven?

Es curioso esto, porque, desde las visiones más constuctivistas de memoria, la memoria ya no es como una especie de cámara que filma nuestra historia, ni es una cajita donde guardamos todo lo vivido permaneciendo intacto.

Al contrario

La memoria es más bien un esfuerzo por construir sentido, es un mecanismo de construcción de significado que permite entender, comprender. Los mamíferos humanos no aguantamos que nuestra historia no tenga sentido. Se lo atribuimos. Y la memoria es ese humano y universal mecanismo que permite y nos ayuda a significar.

Por eso es completamente natural que las cosas se nos vayan borrando, resignificando, transformando, sobre todo cuando son cosas como estas, difíciles de contar. Y más aún si además duelen.

El dolor las reconstruye, las transforma. A veces el dolor las guarda tan pero tan adentro que al salir es liberador. A veces no libera, solo duele más. A veces no logramos que salgan.

A mi me dio un enorme alivio saber eso. Saber que era esperable que mis recuerdos se transformaran. Que no es que yo fuera una mentirosa compulsiva que va por ahí desinformando sus recuerdos. Yo vengo de una larga tradición por línea materna de mitomanía, donde hay harta historia bien bonita pero bien poco probable. Por eso me dio tanta tranquilidad saber que eso nos pasa a todos. Todos vamos transformando nuestros recuerdos todo el tiempo cada vez que los recuperamos y que los volvemos a almacenar. De hecho yo ahorita estoy afectando ese recuerdo que han escrito. Cuando lo recuerden, probablemente, se acuerden también de mi y de este momento.

Y si lo pensamos bien es muy poderosa esa idea. De hecho a mi me hace sentir muy poderosa el saber que podemos transformar nuestros recuerdos a partir de las nuevas vivencias que vamos teniendo. Es esperanzador pensar que ese recuerdo doloroso, o difícil de contar pueda ser transformado no solo con el paso del tiempo sino con lo que hacemos con él, con la vida y sus transformaciones.. Con eso nuevo que uno haga en su vida. Me hace sentir muy poderosa esa idea.

Y algo de eso es lo que haremos acá.

Les voy a pedir que coloquen el papelito frente a ustedes, con el recuerdo mirando hacia ustedes, o sea, de espaldas a la cámara. Mírenlo una vez más y síganme.

Doblemos el papelito por la mitad, y por la mitad, una vez más y otra y otra y otra y otra y otra y otra, hagámoslo hasta que se vuelva una bolita. Una cosa pequeña que entra en

mi mano. Aprietenla un ratito ahí. Sostenganla. Sientan como se siente al aprietenla y lo chiquita que es y como entra en su mano.

Vamos a intervenir ese recuerdo.

Quiero pedirles que por favor intervengan su papelito.

Que hagan algo con él o más bien que le hagan algo a él. Si quieres tíralo por la ventana más cercana. Algo que puedan hacer en este momento, donde están. O sea nada demasiado complejo tipo ir al estadio nacional, pararse en el centro y gritar mientras....algo más simple.

No se, pásalo por el water, sin atorar tu water. Quemarlo, sin quemar tu casa. Abrazalo, quémalo. Abrelo y déjalo tomando aire. Guardenlo para enseñárselo a alguien.

No tenemos que hacer lo mismo, de hecho no me atrevería a decirles qué hacer con él.

Depende de la naturaleza misma del recuerdo y de tu relación con él. Tampoco tiene nadie que saber lo que hacen con ese recuerdo. Incluso no vamos a ver lo que hacen con su papelito. Les voy a pedir que apaguen su cámara cada uno para hacerle algo a su papelito. Yo voy a contar 30 segundos y cuando lo hayan hecho porfa prendan su cámara para saber que están acá.

Vamos a tomarnos 30 segundos para cada uno hacer algo con su recuerdo. Les pido que por
Vamos volviendo.

Muchas gracias. Gracias por compartir esto conmigo.

Ojalá ese recuerdo difícil de contar encuentre su camino. El camino que uds. necesitan que tenga ese recuerdo. Y ojalá al recordarlo nos acordemos también de lo pequeño que se veía en nuestra mano. De cómo podía entrar en él y lo podíamos casi controlar. En un ratito Ale (la productora) va a poner en el chat un enlace para un jamboard para que si lo desean, al terminar la función nos cuenten qué tan lejos mandaron su recuerdo o qué hicieron con él. Yo también tengo mi papelito acá. Y lo que yo quiero hacerle a mi recuerdo es que se los quiero enseñar. Eso es lo que quiero hacer con él.

(Enseña el papel a la cámara este dice: “Juzgado de familia número 6”).

Y como todo recuerdo difícil de contar y en este caso un recuerdo doloroso hay partes que ya no recuerdo cómo fueron exactamente. Hay partes que se me borran, se difuminan. Se me mezclan, enredan. En mi caso creo que por no haberlo compartido a tiempo. De hecho por mucho tiempo he dudado si tenía derecho a compartir esta historia.

Ese recuerdo además se ha ido transformando por las muchas cosas que han sucedido en mi vida desde ahí, por haberlo metaforizado, por haberlo repensado. En algún momento sentí que ya no lo entendía del todo y que si bien esa historia ya no actuaba en mi vida, sí actuaba la necesidad de compartir lo vivido.

Les adelanto: es una historia insignificante.

A duras penas es una historia.

Y tampoco es mi historia. Es en realidad la historia de ELLA.

Yo a ELLA le voy a prestar mi cuerpo (se quita los lentes), mi voz (se quita el pañuelo) y mi mente (se quita la chompa, queda de negro en algo tipo ropa de trabajo) para dar cuenta de su historia lo mejor posible.

Ahora sí, entonces, pónganse cómodos apaguen sus cámaras y micros para contarle sobre ELLA.

Escena 2: ELLA

(Mood cambia: voz de actriz-narradora. Se empieza a compartir pantalla, reforzando algunas frases con un fondo negro. nani va desapareciendo hasta que aparece el video del baño).

Ella tiene una hija pequeña. Trabaja. Cria, Corre. Tiene dos trabajos poco tiempo,

(desde ahí el texto se lee susurrándolo)

y muchas deudas que él le dejó. Siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ya se separó de él. Ya entendió que él es alcohólico. Él ya lanzó un día todos los muebles de la sala delante de ella. Ya perdió todo trabajo posible. Ya maltrató a toda su familia y a la de ella.

Ella sabe que su hija no sabrá esto nunca. Le hablará bien de su papá cada día de su vida hasta que su hija sepa quién es él por sí misma. Le hablará bien mientras él () mientras él () mientras él ()

Ella ya leyó, ya aprendió, ya entendió del daño que le haría a su hija hablarle mal de él. Ella siente que no puede controlar casi nada en su vida por eso elige controlar eso: No hablarle nunca a su hija mal de su papá. Ella entiende la insignificancia de su historia. Pero...

Pero todo eso pasa después. Mejor vayamos al inicio de todo esto. Al mito de origen: Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones.

Escena 3: Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones

Antes de que el tiempo fuera tiempo, es decir, antes que los tiburones lo dominaran todo, nosotras, las ballenas, reinabamos en el mar. Eso seguro ya lo sabes, o lo puedes imaginar. Pero lo que creo que no sabes, es que también reinabamos en la tierra. Teníamos colas más pequeñas que nos ayudaban a desplazarnos en tierra firme, y nuestro espiráculo, ese hoyo por donde botamos agua, era inmenso y con enorme capacidad de absorción de agua a distancia. Éramos dichosas. Disfrutábamos mucho de la quietud que da la tierra. No sabes lo placentero que era solo estar ahí, con nuestras crías, de cara al sol viviendo el presente. No teníamos que correr de un lado al otro para protegerlas de ser devoradas. No teníamos que nadar incansablemente horas de horas al día para conseguirles alimento. La tierra nos daba en abundancia. Podíamos jugar y dormir y ese espacio nos daba tiempo para preguntarnos qué es la vida, qué sentido tiene y cómo queríamos vivirla. De todo lo que ellos nos quitarnos al

dominarnos creo que eso fue lo peor. Nos quitaron una mente con espacio. Ellos querían dominar el mundo. Conquistarlo, hacerlo suyo. Hacer un mundo cada vez más complejo, cada vez más entreverado, donde tiburón se imponga sobre tiburón para decidir cuál de todos era el mejor tiburón que había entre todos los tiburones. El tiburón ganador. El tiburón de tiburones. Entiendo que en ese plan, un montón de ballenas felices, panza arriba, disfrutando del sol eran un obstáculo, un despropósito, una vergüenza. Primero tomaron nuestros cuerpos y los de nuestras crías. Lo hicieron hasta hacernos sentir que había algo malo con ellos. Algo malo con ser así, como éramos. Luego nos llenaron de culpa y miedo, y rabia y nos instalaron la sensación de no ser suficiente. De estar permanentemente en falta por tener esos cuerpos. Y empezamos a enseñarles a nuestras pequeñas ballenas que sus cuerpos debían ser escondidos, que tentaban a los tiburones, que eran fuente de peligro, que merecían ser atacadas. Que era su culpa. Un día nos dimos cuenta de que ya no podíamos mirar al sol, ya no lográbamos preguntarnos nada respecto a la vida. Y una de nosotras, la más vieja y sabia aulló, aguda y dolorosamente y nos dijo: Amigas ballenas, es suficiente. Ya no recuerdo el sol. No me entra en la mente. No tengo espacio. Quienes quieran otra vida síganme al mar. Algunas la seguimos y logramos vivir. Fuimos pocas. Y fue doloroso. Tuvimos que desarrollar otro cuerpo, aprender a vivir en movimiento, en permanente angustia de ser atrapadas. Pero éramos libres. Nos volvimos las ballenas del movimiento.

Ahí naciste tú, entre ballenas libres y en movimiento. El movimiento te hizo fuerte. Yo siempre imaginé que serías una gran ballena. De esas que podría encarar a los tiburones, que nos ayudaría a recuperar la tierra. ¿Te acuerdas que te lo decía desde chiquita? De grande, hija, serás una gran ballena en movimiento. Tu eras respondona y rebelde y eso me daba seguridad.

El problema es que...me morí. Me fui al mar donde mueren las ballenas muy temprano, demasiado temprano. Y las ballenas que te cuidaban no pudieron con el sufrimiento de mi

temprana partida. Nadie pudo. Nadie supo qué hacer para consolarte. Dicen que tu llanto fue tan intenso que rebalsó el mar. Generó inundaciones. Tusnamis. Y que ya no jugabas ni reías. Empezaste a llegar tarde a todo. Empezaste a sentirte insignificante. Tal vez por eso caíste presa de los tiburones, casi sin darte cuenta. Mi hija. Una ballena de mar, fuerte y del movimiento, atrapada en las garras de un tiburón de tierra. Dicen que tenías miedo de dormir en la noche, seguro por la tristeza y que por eso dormir a su lado te daba menos miedo. Esa historia acabó como tenía que acabar. Un día de mayo te miraste en los ojos de ese tiburón de tierra y recordaste que hacía tiempo que tu mente no tenía espacio y eso te dio fuerza para irte. Yo era ya solo un recuerdo en tu memoria, vago e impreciso. Una voz. Pero ellas, las ballenas del movimiento, estaban listas con el corazón abierto para recibirte, para que vuelvas a ser lo que siempre habías sido. Esta historia, insignificante, tiene que ver con los últimos momentos de esa salida.

Escena 4: transición Ella

Suena una alarma de despertador que no se detiene.

Son las 5:40. 5:40. Es tarde. Tardísimo. Ella siente que ha llegado tarde a casi todo en la vida. Ella llega tarde a todo. Hoy es un día importante y aún así llegará tarde. ¡Despierta! Estas tarde. Ella tiene 45 años y una hija pequeña. Es demasiado tarde para tener una hija pequeña. Morirá antes que su hija termine la universidad. La dejará sola. Hará eso que nunca hubiera querido hacer. Ella lee en una revista que cuando las mujeres tienen hijos a una edad tan avanzada el cuerpo no da, el cuerpo no está hecho para ser madre a esa edad. Y ella coincide. Está de acuerdo con lo que dice el artículo. A ella le duele el cuerpo todo el tiempo. Le duele algo todo el tiempo. Hoy es un día muy importante. Hoy tiene que ir al Instituto de Medicina Legal. Tiene que demostrar su salud mental. Tiene que probar que es capaz de ser una madre COM PE TEN TE. Tiene que probar ante el juez, ante el fiscal, ante el abogado,

ante dios, ante el padre, ante el hijo y ante el espíritu santo que las cosas no son como el dice. Que son, en realidad, lo contrario de lo que el dice. Tiene que probar que es competente. Tiene que verse competente ¿Dónde está la blusa blanca? la única blusa que la hace sentir competente. Apúrate. Es tarde. Llegas tarde a todo. Llegas tarde a todo en la vida.

Escena 5: Instituto de medicina legal

(en off)

Ante la Ley. Kafka

Ante la ley hay un guardián. Hasta ese guardián llega un campesino y le pide que le permita entrar a la ley. El guardián le dice que en ese momento no le puede franquear el acceso. El campesino le pregunta si más adelante será posible. “Es posible”, le dice. “Pero ahora no”. El campesino no había previsto semejantes dificultades. Después de todo la ley debería de estar disponible para todos, todas y todes en todo momento. Pero decide sentarse a esperar. Así el campesino espera toda su vida. Cuando está a punto de morir se acerca y le dice. “Guardián. ¿Por qué si todo el mundo quiere entrar en la ley he estado yo acá solo, por qué no ha venido nadie más? ¿Y por qué no me has dejado entrar? El guardián lo mira con desprecio y le dice: (Ella entra en escena)

Esta puerta fue creada solo para ti. Solo para que tu no entres en la ley. Y ahora que estás a punto de morirte la cerraré.

Ante la ley hay un policía, que decide quién entra y en qué orden. Que recibe mi documento lo lee y me dice

Policía 1: Peritaje psicológico

Ella: Sí. Y peritaje psiquiátrico también

Policía 1: El psiquiátrico es otro día señora ¿no sabe leer?

Ella: Sí, disculpe, lo que pasa es que

Policía 1: No me haga perder mi tiempo. A ver acá dice que este es un uicio de violencia (la mira de pies a cabeza) ¿y ud. es la víctima?

Ella (narradora): Ya conozco esa mirada. Es la misma mirada que me dió el policía de la comisaría. La misma mirada que me dió la psicóloga de la comisaría. Entiendo que hay algo en mi rostro que me hace no ser una víctima adecuada y entiendo que eso es un problema. Lo siento.

Ella: Sí, yo soy la víctima.

Ella (narradora): Coge mi hoja. Me enseña la larga pila de papeles que tiene a su costado y la pone última. Y me mira, para que sepa que lo está haciendo.

Ella. Señor, disculpe. Yo he llegado a mi turno a mi hora, incluso antes de mi hora y verdaderamente necesito entrar en mi turno porque he pedido permiso en mi trabajo y he dejado a mi hijita

Policía 1: No

Ella (narradora): me dice

Policía 1: Tú, tienes que esperar

Ella: ¿Yo..?

Policía 1: Tu tienes que esperar

Ella: ¿Por qué yo..?

Policía 1: Esta cola fue creada solo para ti. Solo para que tu tengas que esperar

Ella: Oye reconcha tu madre por qué me tratas así

Ella (narradora): Debí decirle

Ella: ¿No te das cuenta? ¿Que una ya se siente miserable de estar acá? ¿Por qué me quieres hacer sentir más miserable de lo que ya me siento?

Ella (narradora): Debí decirle

Ella: Por qué el estado peruano pone gente de mierda a lidiar con la mujeres en esta situación.

Ella (narradora): Debí decirle. Pero le dije:

Ella: gracias. Muchas gracias.

Ella (narradora): Pasa un policía alto, altísimo llevando, casi sosteniendo a una niña de unos 11 o 12 años. Pasa otro y le dice:

Policía 2: Oye men vienes a la huevada o qué

Ella (narradora): El policía alto, le responde diciendo:

Policía alto: No puedo causa tengo que llevar acá a esta violada a que le hagan su peritaje

Ella (narradora): El otro policía le responde

Policía 2: ¿Qué?

Policía alto: a esta violada la tengo que lleva a que le hagan su peritaje

Ella (narradora): ¿A esta violada? ¿A esta VIO LA DA? las palabras retumban en todo el Instituto de Medicina Legal lleno de gente intentando probar su salud mental. Me acerco, quiero ver a la niña. Quiero ver sos ojos. Los tiene debajo de debajo del suelo. Quiero decirle que todo estará bien. Mentira. Quiero decirle que ahorita todo se ve como una mierda pero que eventualmente se verá mejor.

Policía alto: Ud. que quiere serñoa ¿ah?

Ella (y ella narradora): ¿Por qué eres tan maldito? ¿Y si se lo digo? ¿A eso te dedicas? ¿A agarrar mujeres y meterlas en la cajita de las violadas y a gritarle a todo el mundo que son violadas? ¿Y si se lo digo? ¿Y si te denuncio? ¿Y si te denuncio a tí y de paso denuncio al otro reconcha su madre que agarró mi papel y lo puso último cuando he llegado primera? ¿Y denuncio a todo el puto instituto de medicina legal? Me elevo me vuelvo inmensa. Me salen algas. Boto fuero por la boca. SOY GOTZILA. Cargo a la niña y le digo que nunca nadie más la va a tratar así. Nadie más la va a meter en la cajita de las violadas. Vuelo encima del instituto de medicina legal Y LO QUEMO. Por las ventanas saltan todos esos psicólogos

miserables que deshonran la profesión. Todos esos policías maltratadores de mujeres SE QUEMAN Y SE MUEREN. La niña y yo vemos como se eleva un humo negro que evapora todo ese dolor, todo ese sufrimiento, se eleva y desaparece. La niña y yo gritamos SOMOS LIBRES, SOMOS LIBRES, SOMOS LIBRES.

Policía alto: ¿Señora? ¿está ud. bien?

Ella: Sí. Gracias.

Policía alto: Hoy le van a hacer su peritaje ¿no, señora?

Ella: Sí. El psicológico

Policía alto: Todo va a salir bien, señora.

Ella (narradora): Me dice. Con pena

Ella: gracias. Muchas gracias.

Escena 6: Es la única blusa blanca que tengo

Ella espera su turno sintiéndose insignificante. Por el juzgado circulan, madres cargado bebés. Abogados instruyendo niños. Policías. Consigue un café de máquina que le quema las manos. Recuerda a su propia abogada diciendo: “estos es muy duro para los niños. Ojalá no tengamos que traer a tu hija a este lugar”. Apreta el café tan fuerte entre sus manos que lo chorrea sobre la única blusa que la hace sentir medianamente competente, medianamente soy buena madre, medianamente por favor no me hagan traer a mi hija a este lugar.

Medianamente ausculenme todo lo que quieran a mi pero déjenla a ella, medianamente por favor, medianamente por favor, medianamente por favor, medianamente por favor, medianamente por favor, medianamente por favor

Escena 7: Aros de luz

Manos atraviesan un aro de luz. Parece un juicio. Una penetración, Un test de rochard. Y todas parecen acusaciones.

Escena 8: Aprender a vivir de otra forma

Ella (narradora): Ella despierta la mañana de su juicio sintiéndose insignificante. Su hija duerme, felizmente. Y puede soñar con ballenas

(Esta escena será siempre improvisada. Tendrá puntos de llegada pero nunca será igual)

(Ella se mira al espejo en la mañana de su juicio. Toda la escena sucede dentro del aro de luz)

Ella: Parece que no hubiera dormido. Cuando tengo esta cara de cansancio me parezco a mi mamá. Estas ojeras. Estas arrugas. Y yo no me parezco a mi mamá. Yo me parezco a mi papá. Esta parte (muestra la parte de arriba de su rostro) mi mamá. Esta parte (muestra la parte de abajo de su rostro) es mi papá. Es muy curiosa esta payasada que te hace la vida de hacer que conforme pasa el tiempo, conforme envejeces, te parezcas cada vez más a quien hiciste tanto esfuerzo por diferenciarte. Mi mamá era hermosa. Era inmensa. Siempre olía rico. Era un inmenso colchón de cariño. Todo el mundo la quería. Era la persona más generosa que he conocido. Daba. Daba. Daba. Pero daba a costa de ella. Incluso contra ella misma. No sabía decir que no. No sabía cómo pensar un ratito primero en ella. Aun cuando lo necesitaba. Ayudaba a todo el mundo, todo el tiempo. Y tal vez por eso. Tal vez por dar tanto todo el tiempo se quedó sin tener que dar y se murió. Muy pronto. Demasiado pronto. Y al hacerlo, dejó de cuidar aquello que sí tenía que cuidar.

Por eso cuando tuve a mi hija yo decidí no ser como mi mamá. Para cuidar de ella. Para no dejarla sola. Yo hacía un horario, cuando ella era chiquita, donde ponía todas las horas del día y anotaba con quién estaba cada hora, quien me ayudaba a cuidarla cuando tenía que trabajar, y yo tenía que estar con ella más horas, más tiempo que nadie. Ella tenía que saber que era el centro. Ella es el centro de mi vida. Yo no sabría como vivir sin...y ella no tendría por qué saber como vivir sin mí.

Por eso decidí no ser como mi mamá. Para durarle a mi hija. Para quedarme acá. Decidí ser diferente. Con todo lo que la quiero decidí no ser como ella. Aprender a vivir de otra forma. Aprender a vivir bien. Hacer las cosas diferente. Para quedarme con mi hija. Para no dejarla sola. Para vivir bien, pero sobre todo, para poder vivir.

(Suenan unos pitos agudos)

Escena 8: Juzgado de familia número 6

(en off) Juzgado de familia número 6

Ella: Leo. Me siento. ¿Dónde está mi abogada? Carajo nunca debí dejar de fumar. Llevo mensajéandola horas. Mi abogada es pro bono, o sea casi gratis. Y eso de que sienta que me hace un favor es una cagada.

Se abre la puerta. Sale un hombre. En terno, en sus cincuentas, entiendo después que es el fiscal

(El fiscal habla, casi cantando. Con tono infantilizador)

Fiscal: Adelante señora. Estamos listos para ud. Oh. No! ¿Cómo que no tiene abogado? A un juicio se viene con su a-bo-ga-do. ¿Qué hacer? No, no, no. No podemos darle otro día.

Lamentablemente, no podemos. Porque hoy-es-el-día-de-su-juicio ¿Qué hacer? Yo quiero ayudarla. ¡Ya se! Le pondremos un abogado de oficio. (Risas grabadas como de sitcom) Lo mejor del sistema judicial peruano (Risas grabadas como de sitcom). Está ud. en excelentes manos (Risas grabadas como de sitcom). Confíe en su sistema judicial peruano (Risas grabadas como de sitcom). Adelante pase

Ella: Entro. Nunca imaginé que una corte fuera así. Solo hay una larga mesa al centro con una silla alta tras de ella, como un trono. Y un enorme crucifijo y una biblia. No juraré sobre ella ni juraré por él. Todos son hombres en la habitación. El fiscal, su abogado y él. Hago un No quiero mirarlo. Tengo tanta rabia que siento que podría morir de combustión espontánea.

Justo ayer Rebeca vino del colegio con la novedad de que “la gente puede quemarse de la nada, mamá. De pronto se incendia y se muere” su amiguito Rodrigo le había enseñado en youtube un video sobre la combustión espontánea y tenía miedo. No mi amor, que preocupación es esa para una niña de 6 años. Rodrigo tiene una enorme imaginación. Tu estás bien. A ti no va a pasarte nada. La gente no se incendia de la nada...Pero luego pensé en hoy y medio miedo de que mi propia rabia me quemé por dentro. No voy a llorar frente a él. Tengo una cosa clara. No voy a jurar sobre esa biblia y no voy a llorar frente a él, tengo dos cosas claras.

Ella: Denuncia de tenencia.

Ella (narradora): Le explico al abogado de oficio que habla y habla a gritos y parece no entender una sola palabra de lo que le digo. La verdad es que me llega al hombro y desde hace rato está que quiere que me siente porque detesta tener que mirarme para arriba.

Ella: No señor, en serio, muchas gracias. No puedo sentarme ahorita.

(el abogado de oficio bosteza largamente y se despereza entre una frase y la otra)

Abogado de oficio: Señor, acá dice que este es un juicio de alimentos. ¿Cuánto alimento está pidiendo ud?

Ella (narradora): Me mira a los ojos. Los tiene inmensamente tristes. ¿Cómo así alguien decide pasarse la vida defendiendo a personas que no conoce, y para eso estudia derecho? ¿Cómo así alguien decide demandar a la madre de su hija de 6 años para quitársela cuando no la ve hace 5?

Ella: No señor, este no es un juicio de alimentos. El no pasa alimentos. No ha pasado alimentos nunca. Yo siempre he mantenido a mi hija sola y de hecho cuando él vivía conmigo lo mantenía yo a él. No es por alimentos

Abogado de oficio: Ah señor, pero acá dice que él le ha hecho unos depósitos bancarios que ud. no ha querido cobrar

Ella: Claro pero miente

Abogado de oficio: Claro señor, pero cómo lo demostramos

Ella: No señor, yo no tengo que demostrar nada. El que tiene que demostrar que no teniendo trabajo, ni vivienda ni habiendo pasado alimentos nunca está en capacidad de ver a si hija es él. Yo no tengo que demostrar nada

Ella (narradora): Me mira con cara de no entender una sola palabra de lo que le estoy diciendo. Respiro. Me siento.

Ella: Señor, mire. La otra parte, el padre biológico de mi hija, me la quiere quitar. Esto no es por alimentos. El quiere quitármela. Pero en el Perú la ley manda que los niños estén con sus madres hasta que tienen 8 años. Mi hija tiene 6. Entonces le corresponde estar conmigo. Pero todo eso tú lo sabes. El no tiene un caso. Él está armando un caso. El esta alegando...promiscuidad. Dice que me acuesto con muchos hombres y que eso me hace promiscua. Se ha conseguido unas pruebas de HIV y de ETS que me hice y dice que eso es evidencia y que como sigo casada con él, eso prueba infidelidad.

Abogado de oficio: Ah señor, ¿y ud. sigue casa con él)

Ella: MIRA. Él tiene una denuncia de abandono de hogar hace 5 años. No conoce a su hija, la que ni siquiera le dice “papá” desde que tenía 1 año y no ha pasado alimentos nunca. AHÍ ESTÁ TU CASO.

Ella: El abogado de oficio ya no me mira. Solo revisa papeles. Se abre la puerta. Todos se ponen de pie. Entra el juez. Empieza a dar lectura al caso. Se me va a salir el corazón.

Empieza a decir algo que no entiendo de conciliar, no entiendo nada de lo que dice. El abogado de oficio se me acerca al oído y me dice

Abogado de oficio: No señor, no procede conciliar. Lo que pasa es que este juez tiene hambre. Esta es la última diligencia de la mañana y el juez quiere irse a almorzar a su casa. Pero no se preocupe señor, no procede, la violencia no se concilia.

Ella: El juez me cede la palabra. LA VIOLENCIA NO SE CONCILIA. Le digo con una voz que no conozco y entiendo que me cagué. Acabo de perder el juicio. El juez me detesta.

Juez: Este no es un juicio de violencia

Ella: Dice el juez

Juez: Este es un juicio de tenencia.

Ella: El abogado de oficio alega que la demandada, o sea yo, sostiene que el demandante, o sea él, ha ejercido tanto violencia física como psicológica en mi contra.

Juez: ¿Psicológica también? ¿Y qué cosa es eso?

Ella: El abogado de oficio lee y lee papeles. Habla de las llamadas amenazantes. Los mensajes amenazantes. Los correos amenazantes. Del correo que mandó a todos en la empresa de trabajo diciendo que soy una puta. De cuando se paraba en la esquina de mi casa en la mañana, en la tarde, en la noche, a ver con quién entraba, con quién salía, a qué hora entraba, a qué hora salía. De los insultos, los gritos, las amenazas, del día que me mandó 63 mensajes de wassup amenazándome y diciéndome que soy una puta. Lee. Lee. Lee. Me veo quemándose por dentro. Igual que en el video de Rodrigo, rodando por el piso para no morir. Los ojos inmensos de Rebeca diciendo: “¿mamá, la gente puede quemarse de la nada?”. No escucho más. Miro mis manos. Yo no soy esa mujer que el abogado de oficio describe. Yo no soy esa mujer que aceptó la primera amenaza, la segunda, la tercera. El primer golpe, el segundo, el tercero. Que aceptó que le dijeran “madre incompetente, madre incompetente. Egoísta de mierda. Solo piensas en ti. Madre incompetente”. La noche que sacó a Rebeca de su cuna para decirle al oído: pobrecita mi hijita. Tiene una mamá que es una puta de mierda. El juez le ha dado la palabra y él habla con voz de reconciliación. Y empieza la narrativa del padre abandonado, del padre excluido, del padre dejado de lado por esta mujer adicta al trabajo, que lo hacía sentir mal con él mismo.

El santo: ¿Cómo va a ser verdad lo que ella dice? ¿Cómo van a ser verdad tamañas barbaridades? Si es así, ¿dónde están los documentos? ¿dónde están los papeles? ¿dónde están las denuncias?

Ella: El abogado de oficio se me acerca al oído y me dice

Abogado de oficio: Señor, no denunció la violencia ¿no?

Ella: Recuerdo las escaleras de la comisaría muy temprano en la mañana. Las luces del patrullero dándome en la cara. La larga cola para entrar. Al policía tomándome la declaración sin mirarme. A la psicóloga encargada de probar mi salud mental.

Solo denuncié violencia psicológica, le digo

Abogado de oficio: ¿Los golpes no?

Ella: Los golpes no. Los-golpes-no. No logro decirlo en voz alta sin pensar que le pasó a alguien más. No, los golpes no. No pude.

Ella (narradora) y Ella: Ella entiende la insignificancia de su historia pero son tantas. Tantos, tantas, tantas, tantas. Somos tantas. Tantos, tantas, tantas, tantas, tantas. Somos tantas.

SOMOS TANTAS, TANTAS, TANTAS, SOMOS TANTAS. SOMOS TANTAS. SOMOS TANTAS, TANTAS, TANTAS, SOMOS TANTAS. SOMOS TANTAS. Somos tantas, tantas, tantas, tantas, tantas, tantas, tantas, tantas, tantas, tantas.

(Apagón)

ANEXO 2. APUNTES DE BITÁCORA

Reflexiones escritas de la actriz/autora. Durante el proceso de creación de la obra y de escritura de este texto se le solicitó a la actriz/autora que escriba reflexiones en torno a lo acontecido y a lo leído. Ahora bien, en concordancia con el diseño del proceso, se trata de escrituras performáticas que oscilan entre la reflexión, la fantasía y la acción.

-

La metáfora es un arma de doble filo

Te permite decir la verdad mintiendo

Te permite callar lo que duele gritando

Te permite transformar lo personal en político

-

Hola soy inmensa. No soy grande, soy realmente inmensa. Crecí aceleradamente, antes que todos mis pares. Llegué primero que nadie a los árboles, pero lo hice de manera un poco desordenada. Me explico. Los demás, conforme todo se iba organizando, iban desarrollando columna, patas, dientes. Algunos incluso alas. Yo nunca he entendido bien como funciona eso de organizarse para recibir. Creo que he llegado tarde a todo en la vida. A todo acontecimiento posible. Y estoy casi siempre como recién entendiendo, recién poniéndome al día. Yo por ejemplo quería tener alas, poder ver todo de arriba, me parecía espectacular. En mi caso no. Obtuve piernas fuertes y firmes. Muy firmes, casi como anclas al suelo. Nada flexibles, solo inmensos soportes de mi inmenso cuerpo. Tampoco conseguí brazos como el tiranosaurio rex. Yo sé, todos se ríen de él. De lo ridículo que se le ve siendo así de inmenso con tamaños bracitos. Pierde todo sentido de autoridad. Pero por mucho tiempo yo quise ser como él. Tener la posibilidad de callar al mundo de un rugido. De hacer

que haya silencio, que todos dejen de matarse y entre-comerse como vienen haciendo. Tener ese poder, y carajo usarlo tan mal. Ver que todo se hunde, que este mundo tal como lo conocemos se destruye cada día y no hacer nada, nada de nada más que comerte al siguiente que se te acerque. Yo no tuve nunca ese poder. No saqué dientes. Ni brazos. Tampoco doy miedo. Creo que soy la dinosauria más parecida a un perro peludo gigante. Como hierba, y solo me creció el cuello. Creció, creció y creció. Me gustaría decir que por algún propósito, que fue porque fui la primera en ver el meteorito que venía a destruirnos. A sacarnos la mierda. Pero no es verdad. No seré la primera en ver el meteorito tampoco. Seré quien mire el color del cielo incendiándose y pensando que es el atardecer más hermoso que he visto en mi vida.

-

Creo que Kafka está diciéndonos con “ante la ley” que si te quedas sentado a esperar justicia te mueres. Se te pasa toda la vida sin conseguirla y te mueres.

Porque hay un sistema que no nos trata igual a todos.

Es interesante que quien se acerque a la ley sea un campesino, es decir, el eterno excluido del sistema, el eterno ciudadano de segunda categoría. OJO, es un campesino que sabe sus derechos, que dice, que, después de todo, la ley debería ser igual para todos. Lo sabe. Pero saber no es suficiente. Igual hay una ley arbitraria solo para él que se le cierra a modo de puerta, porque sabe que en el fondo él no va a colarse, porque sabe que él no se atreverá a enfrentarse al policía o al guardián que tiene como misión dejarlo fuera.

Tal vez si Kafka escribiera este texto hoy lo haría sobre las mujeres ante la ley. No sé si Kafka era feminista o qué significaba ser feminista en tiempos de Kafka. De hecho, sé que perdió a sus hermanas en campos de concentración. Que fue educado como judío de manera muy estricta y que luego fue socialista y ateo. Que tenía un padre estricto, devaluante, autoritario que no lo hacía sentir querido. Que su madre estaba postergada en su crianza, y

que su relación con el amor y las mujeres fue siempre medio problemática. Todo en su vida fue medio problemático. De hecho, es posible que haya tenido rasgos esquizoides. Esquizoide o no, creo que vivió con profundo sufrimiento, a muchos niveles.

Tal vez no nombró del todo al feminismo, y fue hijo de su tiempo. Pero me puedo imaginar que un Kafka del siglo XXI entendería ese sufrimiento de la arbitrariedad de la ley como algo que los grupos excluidos, como las mujeres, las personas trans, los gays, las lesbianas, los bisexuales, sufrimos. Y, lamentablemente, también los campesinos. Y los pueblos nativos amazónicos y todos los que no seamos los hombres, blancos, de clase alta que crearon la ley y a quienes sirve la ley.

Tal vez quiero creer esto porque necesito imaginar que tiene sentido este contexto de “ante la ley” escrito por un hombre, para trabajar con un director hombre, las preguntas acerca de la relación de las mujeres con el sistema legal. Tal vez también porque quiero proponer que hay un tipo de masculinidad que no viola, no agrede, no mata, que también contiene, cuida, acompaña y nos ayuda a construir preguntas dejándonos ser. Como cuando mi maravilloso director me dice: no hay mejor ensayo que en el que tu creas y yo puedo acompañarte desde tu creación. Como cuando mi mejor amigo me dice: tú mandas Nanacha, yo te sigo. Como cuando mi hijo me dice que es feminista. Como cuando mi papá me decía: descansa, sueña, puedes lograr lo que quieras hijita, camotito. No sé porqué estoy hablando de hombres y masculinidad. Debo parecer ahorita la peor feminista.

Pero lo soy. Soy feminista.

Con lo grande y dolorosa que a veces se me hace la palabra y con lo en los dientes que a veces se me queda el término.

Y creo como Rita Segato en un feminismo que nos libere a todos, también a los hombres de su terrible mandato patriarcal. Y que nos traiga justicia a todes ante la ley y ante nosotres mismas.

Tal vez por eso es necesario Kafka en esta historia.

-

Mi ballena me contó una historia que yo nunca había oído.

Antes de que el tiempo fuera tiempo, me dijo mi ballena, es decir, antes que los tiburones lo dominaran todo, nosotras reinabamos en el mar. Eso seguro ya lo sabes, o lo puedes imaginar. Pero lo que creo que no sabes, es que también reinabamos en la tierra. Teníamos colas más pequeñas que nos ayudaban a desplazarnos en tierra firme, y nuestro espiráculo, ese hoyo por donde botamos agua, era inmenso y con enorme capacidad de absorción de agua a distancia. Podíamos aspirar alegremente agua del mar y hacernos pequeñas psicinas saladas en las cuales descansar. Eramos dichosas. Disfrutábamos mucho de la quietud que da la tierra. No sabes lo placentero que era solo estar ahí, con nuestras crías, de cara al sol viviendo el presente. No teníamos que correr de un lado al otro para protegerlas de ser devoradas. No teníamos que nadar incansablemente horas de horas al día para conseguirles alimento. La tierra nos daba en abundancia. Podíamos jugar y dormir y ese espacio nos daba tiempo, tiempo para preguntarnos qué es la vida, qué sentido tiene y cómo queríamos vivirla. De todo lo que ellos nos quitaron al dominarnos creo que eso fue lo peor. Nos quitaron una mente con espacio. Y a veces me pregunto si se dieron cuenta de lo que hacían. Ellos querían dominar el mundo. Conquistarlo, hacerlo suyo. Hacer un mundo cada vez más complejo, cada vez más entreverado, donde tiburón se imponga sobre tiburón para decidir cuál de todos era el mejor tiburón que había entre todos los tiburones. El tiburón ganador. El tiburón de tiburones. Entiendo que en ese plan, un montón de ballenas felices, panza arriba, disfrutando del sol eran un obstáculo, un despropósito, una vergüenza. Primero tomaron nuestros cuerpos y los de nuestras crías. Los hicieron hasta hacernos sentir que había algo malo con ellos. Algo malo con ser así, como éramos. Luego nos llenaron de culpa y

miedo, y rabia y nos instalaron la sensación de no ser suficiente. De estar permanentemente en falta por tener esos cuerpos. Y empezamos a enseñarles a nuestras pequeñas ballenas que sus cuerpos debían ser escondidos. Que eran peligrosos, que atraían el mal de los tiburones. Su daño. Un día nos dimos cuenta de que ya no podíamos mirar al sol, ya no lograbamos preguntarnos nada respecto a la vida. Y una de nosotras, la más vieja y sabia aulló, casi como una loba de tierra, aguda y dolorosamente y nos dijo: Amigas ballenas, es suficiente. Ya no recuerdo el sol. No me entra en la mente. No tengo espacio. Quienes quieran otra cosa síganme al mar. Algunas la seguimos y logramos vivir. Fuimos pocas. Y fue doloroso. Tuvimos que desarrollar otro cuerpo, aprender a vivir en movimiento, en permanente angustia de ser atrapadas. Pero, las que se quedaron, de ellas prefiero no acordarme, prefiero no recordar cómo terminaron.

No se cuál es la moraleja de todo esto -me dijo finalmente mi ballena-. Creo que solo quiero que sepas la enorme oportunidad que tú tienes. Lo que significa tener tu mente completa y tener sol y poder amarte como oportunidad. Quizás solo eso.

-

Mi ballena me contó una historia que yo nunca había oído.

Antes de que el tiempo fuera tiempo, me dijo mi ballena, es decir, antes que los tiburones lo dominaran todo, nosotras reinabamos en el mar. Eso seguro ya lo sabes, o lo puedes imaginar. Pero lo que creo que no sabes, es que también reinabamos en la tierra. Teníamos colas más pequeñas que nos ayudaban a desplazarnos en tierra firme, y nuestro espiráculo, ese hoyo por donde botamos agua, era inmenso y con enorme capacidad de absorción de agua a distancia. Podíamos aspirar alegremente agua del mar y hacernos pequeñas psicinas saladas en las cuales descansar. Eramos dichosas. Disfrutábamos mucho de la quietud que da la tierra. No sabes lo placentero que era solo estar ahí, con nuestras crías, de

cara al sol viviendo el presente. No teníamos que correr de un lado al otro para protegerlas de ser devoradas. No teníamos que nadar incansablemente horas de horas al día para conseguirles alimento. La tierra nos daba en abundancia. Podíamos jugar y dormir y ese espacio nos daba tiempo, tiempo para preguntarnos qué es la vida, qué sentido tiene y cómo queríamos vivirla. De todo lo que ellos nos quitaron al dominarnos creo que eso fue lo peor. Nos quitaron una mente con espacio. Y a veces me pregunto si se dieron cuenta de lo que hacían. Ellos querían dominar el mundo. Conquistarlo, hacerlo suyo. Hacer un mundo cada vez más complejo, cada vez más entreverado, donde tiburón se imponga sobre tiburón para decidir cuál de todos era el mejor tiburón que había entre todos los tiburones. El tiburón ganador. El tiburón de tiburones. Entiendo que en ese plan, un montón de ballenas felices, panza arriba, disfrutando del sol eran un obstáculo, un despropósito, una vergüenza. Primero tomaron nuestros cuerpos y los de nuestras crías. Los hicieron hasta hacernos sentir que había algo malo con ellos. Algo malo con ser así, como éramos. Luego nos llenaron de culpa y miedo, y rabia y nos instalaron la sensación de no ser suficiente. De estar permanentemente en falta por tener esos cuerpos. Y empezamos a enseñarles a nuestras pequeñas ballenas que sus cuerpos debían ser escondidos. Que eran peligrosos, que atraían el mal de los tiburones. Su daño. Un día nos dimos cuenta de que ya no podíamos mirar al sol, ya no lograbamos preguntarnos nada respecto a la vida. Y una de nosotras, la más vieja y sabia aulló, casi como una loba de tierra, aguda y dolorosamente y nos dijo: Amigas ballenas, es suficiente. Ya no recuerdo el sol. No me entra en la mente. No tengo espacio. Quienes quieran otra cosa síganme al mar. Algunas la seguimos y logramos vivir. Fuimos pocas. Y fue doloroso. Tuvimos que desarrollar otro cuerpo, aprender a vivir en movimiento, en permanente angustia de ser atrapadas. Pero, las que se quedaron, de ellas prefiero no acordarme, prefiero no recordar cómo terminaron.

No se cuál es la moraleja de todo esto -me dijo finalmente mi ballena-. Creo que solo quiero que sepas la enorme oportunidad que tú tienes. Lo que significa tener tu mente completa y tener sol y poder amarte como oportunidad. Quizás solo eso.

-

Ha sido muy conmovedor leer todo esto. Tirso tiene razón cuando dice que me cuesta mucho, todavía, unir mi mirada académica con mi mirada de creadora. Durante mucho tiempo sentí que lo único que me permitía seguir creando (teniendo otra carrera a tiempo completo, criando a un hijo, antes de conocer a Tirso, sola) era el adormecer mi voz académica al crear. Tal vez porque la formación teatral que he recibido siempre privilegió la idea de que ser racional era algo que a uno le jugaba en contra. Uno tenía que seguir impulsos, apagar la mente, entrar en cero al espacio sagrado de la creación. Y yo y mi carrera y mi maestría y mi doctorado y mi trabajo a tiempo completo y mi hacer activismo político y siempre pensarlo todo desde 2549 ángulos, hasta por el placer de pensarlo, hacían que ese proceso fuera raro y doloroso.

Creo que aprendí a entenderme como creadora desde el apagar mi mente.

No sé si seguí indicaciones, o las interpreté de manera particular, o las extremé porque necesitaba hacerlo. Pero la escisión era tan grande que hablaba de mi yo de profesora-universitaria-investigadora como Clark Kent y de mi yo como actriz-directora como Superman.

Tirso no me ha permitido hacer eso en esta obra. Y ha sido maravilloso no hacerlo.

Cuando leo sus reflexiones y elaboraciones en torno a lo que hemos vivido juntos a lo largo de este proceso, el más intenso y cuidado de mi vida, siento que mi mente ha estado convocada de una manera como nunca lo había estado. No me pidió que la deje fuera. Me exigió que la traiga. Que cree desde ella, con ella, para ella. Oyéndola muy atentamente. Oyéndome desde mi ser antropóloga, psicóloga, mamá, ciudadana, y luego de todo eso, o quizás por todo eso mismo, lo que terminó saliendo ha sido de lo más sorprendente que he vivido.

Ojalá esto se quede conmigo.

No estamos en un teatro

Es cierto, pero no se sintió así. El espacio de creación ha sido un cuarto de nuestro pequeño departamento. El mismo cuarto en que yo dicto clases, en el que Tirso trabaja. Ha sido montado y desmontado.

La primera vez que dicté una clase por zoom en pandemia, de mi querido curso de Psicología y Violencia, cuando terminó la clase me eché a llorar. Me siento ridícula al contarle atendiendo a los verdaderos dramas vividos en pandemia, pero se sentía imposible, injusto e imposible. Enseñar es para mí un espacio tan centrado en el vínculo que no entendía cómo diablos podría hacer eso mediado por una pantalla. Mis hermosxs alumnxs y yo aprendimos finalmente a encontrarnos en esta distancia.

Pero, la primera vez que entré a un ensayo y Tirso prendió el zoom y colocó la cámara y me dijo que el público estaba ahí, a decir verdad no se sintió como no estar en un teatro. Tampoco me eché a llorar al salir del ensayo. Creamos en la ausencia del público con la ilusión de luego encontrarles. Yo recordaba ese silencio hermoso lleno de tensión en el que recibes el texto de tu compañerx y entras al tuyo. Ese silencio en el que oyes la respiración del público y te sabes acompañada de una forma indescriptible. Podía volver ahí. Pero

además no estaba sola. No estábamos en un teatro pero *estabamos* estabamos juntos, haciendo todo lo posible por construirlo.

Cuando se prendieron todos los cuadraditos del zoom en el estreno y vi más de 200 caras, me sobrecogió de una manera difícil de explicar. Estábamos juntxs, viviendo algo juntxs. No estaríamos pudiendo respirar el mismo aire, este aire que hemos ensuciado a punta de maltratar el mundo, pero estabamos juntxs intentando compartir eso que nos es difícil de contar.

-

El qué decir, qué no decir, qué podemos dejar de decir ha sido uno de los grandes temas de conversación en este proceso. Ha sido mi mayor fuente de angustia. Mi ida hacia atrás y mi vuelta. El qué es justo, indispensable, imposible. Que causa un dolor que no quiero causar. Qué queda dicho y por tanto es imborrable. Que no quisiera nunca...ha sido de lo que más hemos pensado y repensado. El término “encuadre” es muy común en la entrevista psicológica, en la entrevista en general. Cuando Tirso trajo la idea de “encuadre autoficcional” entendí, apareció esa calma que traen los límites que te contienen y te cuidan.

Pero eso fue al final. Volvamos al inicio, al mito de origen a “Ella, las ballenas en movimiento y los tiburones”

-

La historia del cuento de la ballena es una de las mejores muestras de cómo los límites entre lo que crea Tirso y lo que creo yo son difíciles de establecer.

Cuando Tirso y yo empezábamos a salir y a enamorarnos yo estaba haciendo trabajo de campo en escuelas públicas rurales. Le conté, volviendo de un viaje, de la rabia que me dan los baños de las escuelas públicas, como toda la desigualdad del Perú se ve materializada en esos baños en los que nunca hay agua, en los que a veces las niñas no van por temor a que

las manoseen o abusen de ellas. Tirso empezó a escribir una obra sobre el sistema educativo a partir de esas historias. En una de ellas, una adolescente acosada sexualmente por su profesor evitaba ir al baño por temor a que él abuse de ella. Las ganas de orinar la llevaban a imaginar que montaba una ballena en el mar. Una ballena protectora con la que vivía aventuras. Esa obra aún no la montamos, pero unos años después preparando otro proceso de una obra que nunca despegó, Tirso me regaló esa imagen para que yo la trabajara. Y escribí la historia de una niña que era abusada por tiburones que la acosaban y que era rescatada por una ballena que se la llevaba a viajar por el mundo. Finalmente, los tiburones la atrapaban nuevamente y la ballena enfurecida, saltó tan fuerte que generó un tsunami y con ello construyó una pequeña isla donde la niña pudiera vivir. La niña contaba esta historia defendiendo a su ballena de un juicio en que querían matarla.

Esas dos ballenas, la de Tirso y la mía construída en base a la de Tirso nunca vieron la luz. Cuando este proceso empezó trabajamos con la segunda ballena pero yo sentía que traía algo a la historia que quebraba el pacto autoficcional. Traía una historia cierta y lamentablemente común pero que no era cierta en el contexto de la historia de Ella. Ella no fue acosada por tiburones mientras crecía. Ella tuvo un padre, tíos, maestros que la cuidaron. Ella, mientras crecía, tuvo un padre inmenso, de esos que atacaría a cualquier tiburón que la dañara. Lo que Ella perdió fue a su ballena. A su ballena-madre-protectora. A su madre-ballena-feminista que soñaba con que Ella de grande lo fuera también. El mundo nunca volvió a ser igual desde esa pérdida. Hace unas semanas, hicimos una función de la obra para el Movimiento Manuela Ramos. Fue absolutamente conmovedor ver cómo resonaba la obra, y sobre todo esta escena en ellas. En todas esas ballenas del movimiento, a las que mi mamá soñaba con que perteneciera.

-

Esta es mi escena favorita de la obra. O más bien, es la escena que más disfruto hacer. Amo la música que acrecienta la rabia de Ella y cómo sucede un diálogo no verbalizado entre Tirso y yo en ese momento. Amo poder expresar toda esa rabia con todo el cuerpo, de la uña del dedo gordo al cerquillo. Ser indignación. Ser insulto. Quemarlo todo. Amo imaginar que ese lugar espantoso, lleno de dolor y sufrimiento al que una va para ser juzgada en su salud mental se queme. Que yo pueda quemarlo. Amo poder decir eso en una obra de teatro, en las que tantas veces las mujeres tenemos poco espacio para mostrar rabia.

Creo que tenemos una relación problemática con la rabia femenina. Leo lo que Tirso escribe más arriba y tiene total sentido. Me encuentro en esas palabras. En mandatos que he recibido a lo largo de mi vida respecto a qué significa ser mujer y a cómo una mujer debe expresar rabia. Se me viene a la mente la muerte de Eyvi, esta chica hermosa quemada en un bus por un hombre que simplemente sintió que podía hacerlo impunemente. En un bus, delante de un montón de gente que no lo frenó. Pienso en uno de los miles de videos subidos a redes sociales de un hombre violando en un bar a una mujer dormida mientras quienes rodean filman en lugar de detenerlo. Siempre me he preguntado cómo así no estamos todos gritando de rabia al ver todo eso. Cómo así podemos. Cómo. Cómo así.

Creo que a Ella no le alcanza la indignación. Es decir, no le alcanzan las palabras. Por eso se vuelve cuerpo gritando. Por eso se vuelve Godzilla, una madre defendiendo a su cría. Nombrarlo no es suficiente. No alcanza. Es demasiado. Es realmente demasiado. Deberíamos todos estar gritando.

(Pero se siente muy rico decir: oye reconchatumadre.)

-

Porque desde que tengo memoria más bien, lo que me han venido diciendo y diciendo es que deje mi mente al crear. Que me abandone al cuerpo. Que la deje ir. Todos los directores dicen eso. Y creo que no tiene nada que ver con mi mente. Creo que tiene que ver

con su necesidad de poner a quienes dirigen en su sitio. De convertirnos en plastilina. La actriz plastilina, que aprieta los ojos, levanta la voz y llora, justo ahí cuando el hombre grita y golpea la mesa. Así que me vale verga. Diré mente (y verga) muchas veces. Verga verga verga mente mente mente verga verga verga mente mente mente. De hecho se me está viniendo a la mente un proceso en el que estuve con un director, hombre con verga, junto con mi actual director que era mi compañero en escena en ese momento, donde principalmente nos decía que dejemos de pensar, que seamos plastilina, básicamente para poder colocar sus proyecciones de nosotros sobre la historia que intentábamos contar. Y cuando se lo dijimos, se fue tirando la puerta como un bebé engreído. Que verga. Que falta de mente

-

Y una actriz que no es plastilina, es una actriz “incómoda”

-

Lo primero que sale es un dedo acusador y luego una especie de imagen del test de Rochard y varias manos robando cosas. La música te lleva a una pesadilla. Es una verdadera pesadilla de angustia. Mi hermana me dice que la primera imagen parece una violación. Una penetración. Yo lo veía como un dedo acusador. El dedo que acusa a las mujeres. Entiendo que, claro, de alguna forma son lo mismo.

-

Gracias Tirso. Es también el momento que más me atraviesa. Y el que más me permite atravesar, cruzar, salir.

-

Recuerdo el momento en que Tirso propuso el aro de luz y como eso cambió toda mi comprensión de esa escena. El juez, el fiscal, el abogado y Él, dejaron de ser voces. Entraron en escena. La escena se volvió una verdadera pesadilla. Como si hubiéramos atravesado el aro de luz para entrar en ese infierno que Ella tuvo que vivir. Ella está tan sola en medio de

todas esas presencias agresoras. Cuando vi por primera vez la escena grabada me perturbó de una manera muy difícil de explicar. Era hermosa. Eso que Tirso propuso hacer con el aro de luz convirtió la escena en una pesadilla estética y hermosa. Y Ella que antes era Godzilla es aplastada con toda la fuerza del sistema de justicia.

-

Me cuesta mucho poner en palabras lo que siento al leer todo lo que Tirso escribe aquí. Me conmueve de una manera difícil de verbalizar. Entiendo al leer por qué se siente tan sanador el final. El decir “tantas” tantas veces. Por qué al terminar de hacer la obra, podría hacerla de nuevo una y otra vez. Se vuelve coro, canto, grito, y se vuelve, quiero creer, acción política o al menos un intento de que eso compartido nos lleve a ser en común.

Gracias. Me lo llevo como una de las experiencias más hermosas de mi vida.

