

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



**Cartografías de la violencia patriarcal
en las escrituras biodramáticas:
Cachorro de león, de Conchi León e
Imprenteros, de Lorena Vega**

Josué Elí Almanza*

En los estudios teóricos del teatro sigue reinando un ímpetu eurocentrista. Ejemplo de ello es que se infiere que la escena de lo real se desarrolló tardíamente en Latinoamérica, que lo hizo influenciada por las tendencias primermundistas, y pocas veces contempla las cosmogonías regionales —prehispánicas y coloniales— como medulares en el desarrollo de un pensamiento y praxis teatral latinoamericana. Por mi parte, creo en la fractura paulatina del *statu quo* para dar lugar a la teoría crítica desde la propia búsqueda y reconciliación con la identidad regional.

En principio, ya se ha demostrado que la historia no es algo que deba medirse en línea recta, cronológicamente; y por otro lado, algunas corrientes feministas latinoamericanas han promovido la inclusión de las indígenas y las mestizas sembrando la interseccionalidad con el género, la clase, el territorio, etc. (Segato, 2010). Por estas razones, esta cartografía esbozada a partir de piezas biodramáticas no pretende poner únicamente una lupa sobre la pieza artística a manera de decodificación, sino que apela a lo contrario, a la lógica de expansión, tramado y consciencia sinérgica. La propuesta apela a la cartografía como un mapa de relaciones, a la percepción de los motores invisibles que inciden en sus concatenaciones dramáticas y, sobre todo, al movimiento en una intención telúrica, esa colisión de fuerzas que vibra sobre las fallas estructurales jerárquicas y registra fricciones en los bordes de un hemisferio consagrado a lo cisheteropatriarcal. El biodrama en su estrecha relación con lo que evoca la colectividad se ha fortalecido como apología de lo íntimo —no lo individual o lo privado— para hacer efervecer desde sus entrañas el movimiento femenino teatral de directoras y dramaturgas, dentro y fuera del espacio escénico.

* Universidad Nacional de las Artes (UNA)
j.almanza@gmail.com

Me he enfocado al estudio del biodrama desde dos ejes transversales. Para el desarrollo del primer eje, dedicado a su estudio estructural y procesual como acontecimiento, he aplicado un análisis de las partes procurando la reflexión de una metodología deconstructiva de la pieza a partir de los elementos que la erigen, aquellos que Vivi Tellas —la principal ejecutora del biodrama— llama “archivos”. (Tellas, 2017)

En el segundo tipo de estudio y razón de este texto, planteo el concepto de *ethos contrabarroco o barroco femenino*, una aproximación construida a partir del llamado *ethos histórico*, desarrollado por el filósofo ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría, así como los pensamientos críticos de las autoras Rita Segato y Marcela Legarde que suman a la problematización abriendo la posibilidad de la disidencia desde los feminismos.

El *ethos* barroco de Echeverría

Bolívar Echeverría en su libro *La modernidad de lo barroco* (1998) se vale de la definición del *ethos histórico* como un *ethos* que permite adentrarse en las contradicciones de la vida social de una época determinada. “El comportamiento social al que podemos llamar *ethos histórico* puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivible” (Echeverría, 1998, p.37). La amplitud del concepto abarca desde las formas culturales y su organización, hasta las formas de producción y los consumos de bienes. Es, en resumidas cuentas, la manera en la que lidiamos con el capitalismo, el gran paradigma de la modernidad, según él lo nombra.

Existen cuatro tipos de *ethos histórico* derivados que las formas de vivir el mundo. El *ethos realista* comulga con el capitalismo y aplica sus reglas por considerarlas eficaces y bondadosas con el orden del mundo. El *ethos romántico* transfigura al capitalismo en su adversario; sin embargo, y pese a su acto de negación, termina por naturalizarlo igual que el *ethos realista*. El tercer *ethos* es el *clásico* que genera distancia del hecho capitalista, pero no al grado de negarlo, sino que se muestra tolerante y comprensivo con el orden trágico por considerarlo inevitable. Finalmente, está el *ethos barroco* que igualmente genera una distancia, pero no acepta el capitalismo como lo hace el *clásico* o lo niega como lo hace el *romántico*, sino que lo considera inaceptable. Su definición deviene del arte barroco, ese movimiento que mezcla elementos que no se entienden, pero que —en palabras

de Stefan Gandler— “conviven y se dejan vivir mutuamente.” (2000, p.58). Aún así, es un *ethos* profundamente capitalista, como los otros tres, y no es para nada un *ethos* revolucionario: “su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un hic el nunc insoportable transfigurado por su teatralización.” (Echeverría, 1998, p.16) El *ethos barroco* se desarrolla especialmente en América Latina y es considerado por Echeverría el más moderno de todos, pues ha logrado un proceso de mestizaje cultural que se ha naturalizado e integrado.

Echeverría también lo estudia desde el teatro y la representación. Lo considera contrario al arte de imitación, le atribuye la capacidad de emancipación de su condición originaria para la escena y, en consecuencia, la creación de un estado autónomo escindido. Pero su mayor característica recae en su ambigüedad, un estado inexplicable entre la vida real y la escenificación, logrando constituirse como el símbolo de la identidad latinoamericana.¹ Retoma este símbolo para abrir la posibilidad de pensar en la disidencia de su teoría. Echeverría omite al patriarcado en la formulación del *ethos barroco*. Inadvierte —y con ello minimiza— la opresión que se ejerce sobre las mujeres dentro del capitalismo y que también se construyen símbolos de una otredad oprimida a la par del símbolo de Infante.

La mujer del melodrama de la época de oro del cine mexicano tuvo que ser versátil para poderse restringir y amoldar a los requerimientos del patriarcado. Tuvo que disfrazarse por vergüenza; tuvo que masculinizarse, para obtener respeto; tuvo que prostituirse, para sobrevivir; tuvo que fingir, para conservar su matrimonio; tuvo que engañar, para conseguir lo que quería; y tuvo que dar la vida, para tener dignidad y reconocimiento. La lógica de sus esquemas de comportamiento no solo definió a personajes de gran carga de dramática, sino que también planteó y reforzó las conductas socialmente aceptables y censuró las actitudes reprochables de la feminidad rural y citadina. (Guzmán, 2007).

Echeverría designa las formas del estar frente al capitalismo, pero no considera las maneras de estar con el patriarcado y el colonialismo, poco considera a esa otredad invisibilizada, por lo menos no desde la teoría

¹ El mismo Echeverría y otros estudios posteriores sobre su trabajo del *ethos barroco* en la escena latinoamericana señalaron a Pedro Infante —ícono cultural del cine de oro mexicano— como el exponente claro que confirmaba sus postulados.

crítica masculina. La realidad es que la creación de símbolos culturales fue multilateral, mientras Infante y otros se confirmaron como símbolos, en este caso del *ethos barroco*, otros símbolos también se reforzaron: el de las mujeres, el de las indígenas, el de las madres y las esposas, el de las empleadas domésticas, etc.

Las aportaciones en los estudios feministas de Rita Segato y Marcela Legarde permiten pensar y problematizar esta noción del *ethos barroco* en la escena y particularmente en el biodrama latinoamericano. Esta poética se convierte en un referente de contracultura que parte de lo verdadero y deja a un lado las implicaciones de lo real evocando la contradicción, lo que nombro como el *ethos contrabarroco o barroco femenino*.

El biodrama, una aproximación hacia un *ethos contrabarroco o barroco femenino*

Primero he de reconocer una voluntad por nombrar —no conceptualizar— a las propias creadoras del biodrama desde la óptica regional. Identifico una diferencia significativa entre la escritora dramática y la escritora biodramática, no porque el biodrama no implique el uso de herramientas literarias y dramáticas, ni porque quede ajeno a otras categorizaciones, sino porque pienso en las dramaturgas biodramáticas como compositoras y tramadoras desde el estado del acontecimiento, refiriéndome a una suerte de ejecución anti-representativa que promueve la potencia por encima del conflicto, simplemente porque el conflicto —esencia del drama— implica la representación y en consecuencia el concepto. El biodrama es la antítesis de la escena representacional donde probablemente el concepto por excelencia sea el personaje *per se*; en el biodrama, en cambio, opera un mecanismo diferente en el espectador quien a partir de ese pacto tácito de saber que estará frente a una posibilidad de lo real, lo anula. Nombrar a las autoras como *bioescribas* podía resultar adecuado, pero en un nivel más complejo de análisis, ni *bioescribas* ni *dramahistoricistas* permitía apelar a esa potencialidad identitaria, una que incluyera la fuerza decolonial y deconstructiva desde lo femenino y lo indígena/mestizo porque —y es necesario subrayar— también en la cultura prehispánica y colonial la sabiduría de la palabra y la oralidad era conferida a lo masculino. Recurrí entonces a un símbolo construido y heredado desde lo comunitario y ampliamente

usado desde la teoría feminista por ser tradición milenaria de las identidades indígenas femeninas: las tejedoras.

Cuando la historia que tejía colectivamente, como el tramado de un tapiz donde los hilos diseñan figuras, a veces acercándose y convergiendo, a veces distanciándose y en oposición, es interceptada, interrumpida por fuerza de una intervención externa, este sujeto colectivo pretenderá retomar los hilos, hacer pequeños nudos, suturar la memoria, y continuar. En ese caso, deberá ocurrir lo que podríamos llamar de una devolución de la historia, de una restitución de la capacidad de tramar su propio camino histórico, reanudando el trazado de las figuras interrumpidas, tejiéndolas hasta el presente de la urdimbre, proyectándolas hacia el futuro. (Segato, 2010, 18-19).

Podemos pensar que el biodrama en muchas regiones de Latinoamérica no se inició en la palabra, sino que se inició en los tejidos y otros oficios artesanales femeninos. Al ser enmudecidas, las mujeres narraron sus vidas a través de las manos, de los hilos, mujeres que así hicieron su propio espacio enunciativo, “un tejido relacional donde las narrativas hegemónicas son relegadas a los bordes y dejan de ser habladas por el Otro para pasar a hablar por sí mismas y de sí mismas.” (Juanena, 2016, p.28).

Imprenteros, de la creadora escénica argentina Lorena Vega, y *Cachorro de León*, de la dramaturga y directora mexicana Conchi León, me han permitido construir esa perspectiva identitaria y ciertos paralelismos y disidencias con el *ethos barroco* de Echeverría. La singularidad de sus obras reside en que no se apropian del biodrama desde un sentido arqueológico, donde el infutable retorno al pasado a través de la biografía no otorga el sentido propio de la escena, ni los archivos son puestos a merced de la reconstrucción de la memoria individual o con fines espectaculares o representativos, sino que promueven un sentido del biodrama en sus cuerpos presentes, cuerpos colectivos. La diferencia primordial está determinada por el lienzo sobre el que graban sus procesos de búsqueda que no únicamente son trazos textuales: en el caso de Conchi, lo hace sobre su cuerpo mestizo; en el caso de Lorena, lo hace en una revisitación al espacio, en su cuerpo hecho imprenta, hecho oficio.

Oscar Cornago en su ensayo “Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro” del 2005 expone:

En una sociedad caracterizada por el extremo individualismo y en la cual los medios de comunicación exponen lo biográfico de una forma manipulada y sesgada, en una época de crisis de la representatividad política, el teatro parecería querer por contrapartida mostrar la subjetividad y la realidad desde su inmediatez en tanto acontecimiento libre y autónomo. (2005, p.5)

Conchi León y Lorena Vega como tejedoras de lo íntimo han confeccionado un tejido sensible otorgando un sentido *contrabarroco* a la escena de la que se apropian, un sentido de habitar el mundo desde lo verdadero y lo femenino: el proceso de abrazar el dolor y el horror heredado física e ideológicamente a sus cuerpos humanos y sociales para reconstruirlo y transponerlo en lo colectivo. “Lo personal sigue siendo político. La feminista del nuevo milenio no deja de ser consciente de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas, empezando por la más íntima de todas: la relación con el propio cuerpo” frase de Germaine Greer, citada por Alicia Puleo García (2005, p.35). Sus tejidos vivenciales trascienden las fronteras y lo real para permitir lo que Barrionuevo y Villarreal (2019) en sus estudios sobre el biodrama asemejan a un puente, una suerte de unión temporal que habilita el estar tanto en el pasado como en el presente.

Si pensamos que la acción narrativa en términos del historicismo de Hayden White (2003): “la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos.” (p. 115). Entonces tanto Conchi León como Lorena Vega son tejedoras dramáticas que establecen una forma de habitar con el mundo capitalista —a la manera del *ethos barroco*—, pero promueven un estar femenino en el empoderamiento de las voces íntimas en una suerte de *kintsugi* japonés: restauran sus memorias y sus cuerpos en el presente colectivo, los recuperan y los honran resaltando sus fracturas y cicatrices hasta trascender la propia representación e inaugurar un nuevo estado resiliente de sí mismas. Al enunciar la memoria, dan sentido a los acontecimientos y a las situaciones presentes de su existencia, de su vida.

Conchi León teje la relación con su difunto padre, una relación de violencia doméstica y abusos de poder, así como su encuentro con el teatro. Construye su mapa de vida comenzando con la infancia recuperando las experiencias de aquella niña de cuatro años que fue y que no entiende por

qué las cosas en su casa siempre terminan en lugares opuestos de donde deberían estar.

La limonada en el piso, la televisión a la calle, los santos y las veladoras en cualquier lugar; incluso en nuestra cabeza o en la de mamá. Aunque hay que decir que a nosotras nunca nos golpeó, él siempre iba por mamá, pero de alguna manera, cada vez que asentaba su puño sobre ella, éste hacía un eco muy fuerte dentro de nosotras. (León, 2015).

Conchi León teje el proceso de naturalización de los roles de género. Utiliza coincidentemente la figura de Pedro Infante como la propia metáfora de su padre. “Esa es una moto, no es un tráiler y ese no es mi padre, es Pedro Infante, pero yo los veía igualitos... bueno, además mi padre también iba a las cantinas como Pedro Infante y era mujeriego... era encantador [...]” (León, 2015) León teje un relato que ella misma ha descrito como un viaje interno y de entendimiento, pero señala que no es su propia historia lo importante en la experiencia teatral, sino el devinir colectivo, el descubrimiento de la vida posible. Aún así, ella lanza la advertencia: puede ser que no todo en su relato sea real. Y es por la experiencia que suscita esta dualidad que termina de construirse el acontecimiento. Aquella posibilidad de mentira provoca *lo verdadero* encarnado en esa paradoja convivial del *contrabarroco*. El biodrama *Cachorro de León* plantea una forma de aprender a estar con el patriarcado —en pasado y presente— construyendo esa paradoja de asumirlo con recato, pero al mismo tiempo desafiarlo y, sobre todo, reimaginarlo. Si el *ethos barroco* es la contradicción misma devenida en un *otro* imaginario, entonces el *contrabarroco* de León es la contradicción devenida en una *otra* imaginaria, una *otra* históricamente silenciada y ahora autoreferenciada en su cuerpo mestizo, en su ser periférico, en su vulnerabilidad expuesta. Ese tejido significado a partir de la articulación de su ser mestiza y su ser mujer decanta en el acontecimiento: la otredad imaginada.

Rita Segato (2010) ha hablado sobre las contradicciones y tensiones que surgen cuando se articulan el género y la etnia. Las mujeres indígenas o mestizas se enfrentan a la encrucijada de elegir ser leales a su género o ser leales a su grupo indígena o mestizo. Conchi León articula con destreza esta contradicción desde lo íntimo. “¿Era posible reconciliarse con un hombre tan violento al que decidí sacar de mi vida para siempre?” (León, 2015). Un padre que representa el territorio y la herencia patriarcal, una

historia que se ha encargado de ocultarla, y Conchi León resistiendo y evocando un acto de resiliencia. Ella nunca fue más verdadera.

En *Imprenteros* de Lorena Vega hay una violencia vedada, probablemente más difícil de distinguir, pero que sale al descubierto cuando nos preguntamos por los espacios que son conferidos para ser habitados por las mujeres, así como los propios roles de género en la casa y en los oficios.

Lorena Vega teje un biodrama donde ella se convierte es ese presente femenino de un universo masculinizado. Con una evocación a la biomecánica de Meyerhold, ella transita a partir de los estigmas ocupacionales, esas cicatrices del propio oficio. Pero los estigmas ocupacionales no sólo ocurren físicamente, ocurren como acompañamientos fantasmagóricos que afectan los sentidos: un sonido de imprenta tan preciso que se graba en la memoria y Lorena es capaz de reconocer y/o reproducir, un trazo maquinario capaz de apropiarse del cuerpo y dibujar movimientos memoriales en las manos y piernas.

Lorena Vega teje su experiencia partiendo de un pasado que sitúa la línea hereditaria y que ha marcado el destino de generaciones en su familia: ser trabajadores gráficos, ser imprenteros. Pero en ese diálogo con lo evidente, ella plantea una mirada disidente, una mirada desde lo íntimo y lo femenino. Y es que en *Imprenteros* es inevitable escuchar los ecos femeninos que aparentemente nunca estuvieron presentes, incluida la propia Lorena. Por ello, en ese tejido se confirma ese rol naturalizado conferido al género femenino: el del cuidado familiar.

Al igual que en el biodrama de Conchi León, Lorena filtra el cuestionamiento de lo real en la presencia escénica del hermano, una participación que siembra la incógnita de estar frente a la realidad teatralizada. Sin embargo, aquel acontecimiento resulta más verdadero que los propios archivos. Lorena logra tejer la memoria en un presente continuo y disidente generando la paradoja *contrabarroca*. Mientras su padre la desprecia en importancia frente al vaivén económico, ella trasciende y reconstruye los afectos. Agustina Paz en su entrevista a Vega dice a propósito de Teresa de Laurentis: “El género se te queda pegado como un vestido mojado, te lo despegás del cuerpo y se te vuelve a pegar.” (2019).

A manera de conclusión, algunos autores han desarrollado nuevas teorías literarias y críticas tomando como punto de referencia el *ethos barroco* de Echeverría e incluso se han aventurado a escribir sobre la posibilidad de un *ethos post barroco* basándose en la utopía de un estar anticapitalista.

Considero que esa evolución del *ethos barroco* no puede ser evocado sino por la experiencia de lo femenino interseccional en el presente. El biodrama desde esa evocación *contrabarroca* dialoga con las propias contradicciones del ser femenino latinoamericano. Abre la posibilidad de articular las luchas de género con las luchas mestizas, afrodescendientes o indígenas en el presente de los cuerpos. ¿Por qué hay escasos o nulos varones tejiendo acontecimientos desde su propia intimidad, desde la potencia política de lo femenino? Probablemente porque ese lugar implica un batalla más ardua que aquellas ocurridas en el sitio de la espectacularidad, la representación y lo público. El biodrama *contrabarroco* potencia lo político femenino y configura un particular modo creativo y de producción, un conjunto de relaciones que deconstruyen las estructuras jerárquicas que han condicionado y sometido durante tantos siglos sus propias experiencias, sensibilidades y saberes.

En el ejercicio del tejido íntimo, ambas tejedoras referidas hacen temblar las estructuras identitarias patriarcales y aportan trazos a una particular cartografía que ya no sólo revela los estados de sitio del patriarcado, sino que muestra dónde comienzan a caer las fronteras, dónde los paradigmas se derrumban y dónde hay nuevos hábitats que reconfiguran la manera del ser y el estar en nuestra identidad latinoamericana. Después de todo, hemos construido esos pedazos de vida que se llaman pasado gracias a las palabras de nuestras madres.

Referencias bibliográficas

- Barrionuevo, A. y Villarreal, R. (2019). La actriz como puente entre el pasado y el presente: poetización de la propia experiencia de vida. *Sendas*, 2, 101-109.
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. D.F.: Paidós.
- Carrión, C. (2017). El *ethos barroco*: una lectura desde la teoría de los modos literarios. *Universitas*, 15 (26), 163-178.
- Cornago, O. (2005) Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review (Kansas University)* 39.1, 5-27.

- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Gandler, S. (2000). Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría. *Signos Filosóficos*, Vol. I, núm. 3, 53-73 En línea en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300303> Consultado en septiembre 2020.
- Guzmán, N. (2007). Los rasgos de la feminidad poscolonial dictados por el patriarcado y planteados por el cine mexicano de la época de oro. *Estudios centroamericanos : ECA ; revista de extensión cultural de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas*, 62, 1086-1106.
- Juanena, J.A. (2016). Mujeres indígenas, feminismo y condición postcolonial. *Lectora*, 22, 27-42.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo, desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- León, C. (2015). *Cachorro de león*.
- León, C. (2 de abril de 2015). Cachorro de león. Sipse. En línea en: <https://sipse.com/opinion/cachorro-de-leon-columna-de-conchi-leon-144962.html> Consultado en septiembre 2020.
- Paz, A. (3 de julio de 2019). Sobre Imprenteros de Lorena Vega: narrar desde la mirada de la hija. LATFEM. En línea en: <https://latfem.org/sobre-imprenteros-de-lorena-vega-narrar-desde-la-mirada-de-la-hija/> Consultado en septiembre 2020.
- Puleo, A. (2005) Lo personal es político en Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. *Del feminismo liberal a la posmodernidad*, 2, 35-68.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos, y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Segato, R. (2010). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial, *La cuestión descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Vega, L. (2018). *Imprenteros*.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1998). *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.