

“Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático”

(For the original article go to <http://www.calstatela.edu/al/karpa/mariairis-flores-l>)

Mariairis Flores L. (*)

Universidad de Chile

Resumen: El siguiente ensayo propone un análisis de la obra de teatro “Cuerpos para odiar” (2015), cuyo texto se basa en la poesía de la activista y poeta travesti Claudia Rodríguez y que es llevada a escena por el colectivo universitario de disidencia sexual CUDS, bajo la dirección de Ernesto Orellana, director teatral y miembro del colectivo. Las particularidades que encierra la obra tanto en su propuesta como en su puesta en escena, la instalan como una producción ideal para ser leída en relación con las nociones de teatro posdramático (Lehmann) y estética de lo performativo (Fischer-Lichte), dándonos finalmente la posibilidad de llevarlas al contexto chileno y pensar “Cuerpos para odiar” como una trans-escena. Este concepto es mencionado por Orellana en una entrevista, no obstante, este ensayo busca instalarlo, definiéndolo en vínculo con la teoría teatral contemporánea propuesta por Lehmann y Fisher-Lichte.

Palabras clave: Cuerpos para odiar / Colectivo de Disidencia Sexual (CUDS) / Claudia Rodríguez poeta travesti / Ernesto Orellana / teatro posdramático / estética de lo performativo / trans-escena.

Antes de analizar y adentrarnos en *Cuerpos para Odiar*, una obra *escenificada y realizada escénicamente*⁽¹⁾ por un colectivo de Disidencia Sexual (CUDS) y definida por sus autores como trans-escénica, es necesario establecer algunas precisiones. Escribir sobre teatro nos sitúa en un lugar. Analizar una obra supone identificar una serie de capas que van desde lo técnico hasta la comprensión de una experiencia de orden estético y simbólico. Reconocer la importancia de esta especificidad disciplinar me insta a situar mi escritura y al mismo tiempo a aludir al momento histórico en que los distintos límites de las prácticas artísticas se volvieron difusos, ya que son el detonante y antecedente para el estado actual de las artes, el cual ya ha sido definido como gaseoso⁽²⁾.

En los años 60 surgió la performance, una nueva práctica artística vinculada con los procedimientos de las artes visuales pero que pone en juego un elemento fundamental del

* **Mariairis Flores** (Marchigüe, 1990) es Licenciada en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Magíster© en Teoría e Historia del Arte en la misma casa de estudios. Actualmente es parte del equipo de D21 Proyectos de Arte, colaboradora de la revista "Artishock" e investigadora en el proyecto FONDART "Cómo se hacen las cosas" dedicado a la obra de Carlos Leppe. Es co-autora del libro "En Marcha" y autora de "Desbordar el territorio" (2016) publicación dedicada al trabajo reciente de Sebastián Calfuqueo, posterior a las exposiciones "Donde no habito" (Galería Metropolitana, 2015) y "Zonas en disputa" (MAC QN, 2016) en las cuales se desempeñó como curadora. Durante el 2016 trabajó en la investigación "Arte y política 2005-2015 (fragmentos)", que se tradujo en un video homónimo, dirigido por Nelly Richard.

teatro: el cuerpo. Esto junto con el desarrollo de otros procedimientos que expanden los límites de las artes visuales, tales como el minimalismo, el land art y el surgimiento de un arte conceptual, llevaron a que las investigaciones referentes a las posibilidades materiales y simbólicas se ampliasen y se profundizaran. En esta misma línea, surgen una serie de voces teórico-críticas que cuestionan tanto los espacios designados a las artes como la manera cómo se limita la experiencia estética en función de una serie de convenciones, las cuales alejarían a los espectadores. Teóricos como Susan Sontag y John Dewey han profundizado en estos aspectos mostrando cómo este tipo de propuestas artísticas serían los que permitiría un nuevo tipo de experiencia para las artes. La noción de performance abre una serie de posibilidades para el arte y se posiciona como un concepto fundamental para repensar al teatro, entendiendo que su práctica y vínculo con el cuerpo requiere que la disciplina examine sus propios estatutos. Los estudios teatrales se han encargado de ello, mientras que desde la teoría del arte se han originado otra serie de discusiones que señalan cuán difusos son los límites entre el arte visual y el teatro.

Michael Fried, teórico del arte (visual), seguidor de Clement Greenberg, ha usado en diversas ocasiones nociones propias del teatro para el análisis de las artes visuales. Erika Fisher Lichte en su libro *Estética de lo performativo* recoge el análisis que este autor hace respecto de las nociones de teatral y teatralidad en los cuadros franceses del siglo XVIII, nociones que son definidas de manera opuesta a cómo se entendían en dicho siglo. Para Fried teatral y teatralidad en pintura, son sinónimos de posturas forzadas que dan cuenta de una puesta en escena, mientras que en el siglo XVIII se entendía que las representaciones del teatro eran naturalistas, es decir que los cuerpos desaparecían para dar paso a los personajes. En “Arte y objetualidad” un texto anterior, del año 1967, Fried escribió sobre el minimalismo y allí nuevamente son las nociones vinculadas con lo teatral las que ponen en alerta a este autor. Hal Foster recoge parte de esta discusión en “El quid del minimalismo”:

Para Fried como para Greenberg, tal vanguardismo (del minimal) es infantil: lejos de la superación dialéctica del arte en la vida, la transgresión minimalista únicamente obtiene el literalismo de un acontecimiento y objeto sin marco ‘tal como ocurre, tal como meramente es’. Fried llama a este literalismo minimalista «teatral» porque implica al tiempo mundano, una propiedad que considera inadecuada para el arte visual. Así, aunque el minimalismo no amenace la autonomía institucional del arte, el viejo orden ilustrado de las artes (las artes temporales frente a las espaciales) es puesto en peligro. Por eso es por lo que «el teatro es ahora la negación del arte» y por lo que debe condenarse el minimalismo. (Foster 55)

Es interesante como Fried nos expone el momento en que lo teatral ingresa al arte visual, como un camino distinto al que realiza la performance, como procedimiento nacido al alero de las artes visuales, al ingresar al campo de lo teatral. La preocupación de Fried es correcta, puesto que, tal como señala Hal Foster, el minimalismo efectivamente hizo ingresar la dimensión temporal a las artes visuales, así como también, el interés por la recepción en el arte procesual, por la performance y por el *site-specific* (operación artística que considera las condiciones del espacio en el que se emplazará). Me interesa exponer este

momento histórico, ya que me permite situar mi escritura desde la historia y teoría del arte, ya que es desde donde me interiorizo en los estudios teatrales, específicamente en el teatro posdramático.

Estudios teatrales: perspectivas en torno al teatro posdramático y a la estética de lo performativo.

La performance constituye una categoría para los estudios teatrales que permite una serie de relaciones en las cuales conceptos clave como texto, espacio, drama y cuerpo son repensados, dando paso a nuevas posibilidades para el teatro y su puesta en escena. Las alternativas que la performance da al teatro en tanto que disciplina, son pensadas por una serie de autores, no obstante, nos centraremos en las ideas de Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte, en sus libros *Teatro Posdramático* y *Estética de lo performativo* respectivamente, para identificar el panorama actual del teatro. Estas posibilidades tienen a la escenificación como eje y al cuerpo como elemento central, liberando así al teatro del texto. Desde esta perspectiva es que me propongo analizar *Cuerpos para odiar*, pero el asunto se vuelve complejo, puesto que considero que las categorías propuestas por ambos autores son fundamentales para conocer e identificar un devenir que es histórico. No obstante, y como ha sido a lo largo de la historia del teatro, son las propias obras las que extienden los límites disciplinares y proponen nuevas categorías, por lo tanto, no son un modelo a partir del cual se pueda ver el teatro hoy, sino que aportan a la reflexión disciplinar y a la comprensión de la experiencia de lo que significa presenciar una obra. Es importante mencionar que el teatro posdramático no habla de una negación, ni de una superación de los otros tipos de teatro; el mismo Lehmann señala que el teatro dramático continúa vigente. Lo importante de lo posdramático es que da cuenta de la capacidad performativa que siempre estuvo implícita en los cuerpos y de su puesta en escena frente a un público, haciendo de ella su recurso.

El cuerpo es fundamental tanto para los planteamientos de Fischer-Lichte como para los de Lehmann, ya que su consideración marca una diferencia innegable con respecto al teatro dramático “El proceso dramático ocurría **entre** los cuerpos, el proceso posdramático sucede **en** el cuerpo”⁽³⁾ (Lehmann, *Teatro posdramático* 351). Si bien el cuerpo siempre fue parte fundamental del teatro, la aparición de este como presencia y no como un elemento para la representación, significó un cambio muy potente, puesto que una convención que operó por siglos se vio modificada. Cuestión similar ocurre en la pintura cuando la ilusión mimética representativa propia del cuadro-ventana, se rompe por la exposición de su materialidad y su presentación como objeto. Respecto al cuerpo Fischer-Lichte señala:

Mientras que el teatro realista-psicológico desde el siglo dieciocho se defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como cuerpo del personaje –lo que, como ya demuestra las consideraciones de Simmel, es una postura cuyas condiciones son imposibles de satisfacer–, en el teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva. El interés se centra en el instante en que la percepción del cuerpo fenoménico salta a la percepción del personaje y viceversa, cosa que ocurre según sea el cuerpo del actor o el personaje de

ficción el que esté en el primer plano centrando la atención” (Fischer-Lichte 182)

Podemos ver como la percepción del cuerpo que primó y que fue paradigmática durante largo tiempo no era más que una convención, difícil de mantener una vez que se considera al cuerpo como materialidad y presencia. En esta definición aparece un punto que es clave, puesto que según Fischer-Lichte, el espectador se encontraría en un umbral perceptivo, ya que por una parte presenciaría el fenómeno estético, sobre todo desde el giro performativo, y por la otra, el personaje aparecería casi como una reminiscencia. Este punto es fundamental puesto que indica, desde mi perspectiva, una de las principales diferencias entre la performance y el teatro, puesto que el teatro posdramático, o contemporáneo en términos de Fischer-Lichte, nos ofrece un tipo de experiencia estética que no puede devenir ni registro, ni documento.

La realización escénica, no obstante, se pierde irremediamente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica. (...) Es justamente la tensión entre su fugacidad y las constantes tentativas de documentarlas en video, películas, fotografía o descripciones la que pone de relieve su carácter efímero y único”. (Fischer-Lichte 156)

Más adelante Fischer-Lichte afirma: “La materialidad específica de la realización escénica escapa a cualquier intento de fijarla. (157)

Si bien la performance también se extingue una vez presentada, hay una diferencia clave, la cual está dada por su vínculo con el arte visual. El registro cada vez cobra más relevancia y se transa para exposiciones con un número seriado de copias, lo que nos pone de nuevo frente a un objeto que podrá ofrecernos otro tipo de experiencia estética derivada de la performance. Esto se puede observar en las fotografías de performances de Pedro Lemebel y las Yeguas del Apocalipsis⁽⁴⁾, las cuales llenaron la sala inferior del Museo de la Memoria en una nueva versión de “Arder”, su primera retrospectiva como artista. Así mismo, una artista como Regina José Galindo⁽⁵⁾ piensa y estructura sus performances como si estuviera componiendo un cuadro. Si bien la performance no se repetirá, las imágenes tomadas durante la acción se irán a la galería que la representa en Italia y el relato del tema que buscó presentar nos continuará impactando a través del relato. En el teatro esto no es posible, se pueden exhibir los vestuarios, la escenografía e inclusive el texto, pero nunca estaremos hablando de la experiencia estética que significa presenciar una obra teatral. Por otro lado, esta exhibición no será tampoco una exposición de artes visuales, aunque, por ejemplo, podrá adquirir un valor en tanto que objeto histórico. La diferencia radica entonces en la capacidad de la performance de devenir objeto mediante el registro.

Lo que acontece en las realizaciones escénicas se puede describir concisamente como reencantamiento del mundo y como una transformación de los que participan en ella. Su carácter de acontecimiento se articula y se manifiesta en la copresencia física de actores y espectadores, en la producción performativa de la materialidad y en la emergencia del

significado, que son los procesos que posibilitan y llevan a cabo procesos de transformación”. (Fischer-Lichte 359)

Esta descripción de las realizaciones escénicas pone su énfasis en el valor que tiene hoy la experiencia teatral, la cual está enfocada en nueva relación con el cuerpo del actor y con la presencia, tanto del actor como del espectador. En una línea similar encontramos la siguiente definición de Lehmann:

El teatro posdramático, por encima del logos, tienen preferencia la respiración, el ritmo y el ahora de la presencia carnal del cuerpo. Se llega a una apertura y a una dispersión del logos tales que ya no se comunica necesariamente un significado desde A (escena) hacia B (espectador), sino que tienen lugar más bien una transmisión y una conexión específicamente teatrales, mágicas, por medio del lenguaje” (Lehmann, *Teatro posdramático* 56)

En otro momento refiere Lehmann a que el teatro debe convertirse en un momento de comunicación, ya que sería el espacio *para la práctica de una intensidad comunicativa*. Configurar este escenario nos permite pensar las prácticas teatrales actualmente, por ello es necesario establecer estos puntos antes de pensar en una obra teatral como *Cuerpos para odiar*.

Desde mi perspectiva, percibo en estos textos una especificidad disciplinar, pues no se trata de textos de difusión, sino de estudios para conformar una nueva práctica dentro del teatro. Por ello es que a ratos las categorías planteadas se vuelven demasiado estrictas y específicas y funcionan desde determinados ejemplos de obras presenciadas por los autores. Por ejemplo, Erika Fischer-Lichte, establece cuatro categorías para la corporalidad en la realización escénica, mientras que en su apartado dedicado al cuerpo Lehmann habla de trece *imágenes corporales posdramáticas*, las cuales no representan categorías fijas o moldes a partir de los cuales leer las obras. En este sentido me parece pertinente aludir al texto “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” de Lehmann, en el reflexiona en perspectiva sobre lo que planteó en su libro de 1999 y precisa como opera lo posdramático actualmente:

Lo posdramático ya no es un término que denote necesariamente desviación, oposición o prácticas radicales. Los elementos de la práctica posdramática generalmente han pasado a ser aceptados y a definir en gran medida la práctica teatral contemporánea como tal –frecuentemente no sin perder parte de sus cualidades en este proceso–. (Lehmann, “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” 309)

En el fragmento lo posdramático aparece como una práctica aceptada y predominante al momento de pensar lo contemporáneo para el teatro, pero reconoce también que se modifica, es decir, no es un parámetro estricto para lo teatral. Así también, lo posdramático es una categoría crucial para comprender el teatro contemporáneo, y desde la perspectiva

del giro performativo, entendemos que es un concepto amplio, a partir del cual es posible analizar las prácticas actuales con los distintos procesos desarrollados desde el teatro a nivel local. En este sentido me gustaría volver a Lehmann:

Si tomamos en cuenta los desarrollos que se han producido desde 1999, ¿existe una necesidad por revisar esencialmente la noción de teatro posdramático? Mi impresión es que no. Siento que las categorías empleadas en el libro continúan siendo válidas para describir muchos de los trabajos nuevos. Armin Petras, Nicolas Stemann, Falk Richter, Sebastian Hartmann, Stefan Pucher y otros muchos (todos parten de la situación de frontalidad del teatro literario, la asunción del coro o el espacio completamente abierto) desarrollan prácticas que pueden implicar elementos dramáticos, pero también recurren frecuentemente a sobre-escribir la obra dramática y sus lecturas significantes por medio de la actuación, el teatro físico y la interactividad, abriendo de esta forma el espacio ficcional al ‘theatron’.” (Lehmann, “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” 320)

A partir de la cita que reafirma la pertinencia de la noción de posdramático y que la reactualiza, es que sitúo el análisis de *Cuerpos para odiar* una obra teatral producida y escenificada en Chile y que responde tanto a una investigación teatral desde la práctica, como a una propuesta disidente, la cual ve su potencial tanto en el cuerpo, como en la micropolítica.



La Marilyn y las travestis. Imágenes de *Cuerpos para odiar* del Colectivo de Disidencia Sexual (CUDS).
(Fotografía de Macarena Rodríguez, cortesía de Mariairis Flores)

Ingresando a la obra de teatro

Cuerpos para odiar es una obra de teatro creada el año 2015, desde lo colectivo y desde una necesidad que es política y creativa. Su texto está basado en la poesía de la activista travesti Claudia Rodríguez, quien es también una de las protagonistas de la obra. Furia Barroka, es el colectivo tras la puesta en escena y está conformado casi íntegramente por la CUDS, que tal como sus siglas lo señalan, es un colectivo universitario de Disidencia Sexual. Ernesto Orellana, director de la obra, es actor de profesión, pero es también un activista por la disidencia sexual, lo mismo sucede con quienes se encargaron del diseño integral, del vestuario y de la parte audiovisual; todos son profesionales dedicados al teatro, pero que también tienen un compromiso activista con la disidencia. Si bien todos los que integran el elenco son activistas, solo algunos son actores, es el caso de Daniela Cápona, director, quien también es parte del elenco, y de Irina “La Loca” Gallardo, quien es a su vez una reconocida performer del circuito under santiaguino. Claudia Rodríguez es una poeta travesti; José Carlos Henríquez es prostituto y se ha encargado de politizar su profesión, principalmente mediante la escritura; Wincy Oyarce, es cineasta y ha producido películas con Hija de Perra, otra reconocida performer travesti, la cual es uno de los referentes en la construcción de la obra; Lucha (Luis) Venegas, Cristeva (Cristián) Cabello, Miranda (Astorga), son activistas.

Expongo sus procedencias disciplinares porque es fundamental saber que no se trata de artistas y ese hecho ya marca una diferencia. En algún sentido son “expertos del cotidiano” puesto que operan de un modo similar a los intérpretes de Rimini Protokoll, ya que, si bien no están actuando de ellos mismos, si están en papeles similares a los que desarrollan en su vida diaria e importan en tanto que cuerpos travestidos. Esto ya nos está mostrando una diferencia con el teatro tradicional, puesto que los actores son parte de la obra; en tanto que activistas, tienen una intención comunicativa que no es solamente la teatral y que se vincula justamente con el cuerpo, ya que tal como indica su nombre, los cuerpos presentados son cuerpos para ser odiados. Los personajes son las travestis y los pobladores. Las travestis: La Marilyn (Claudia Rodríguez), La Lucha Puñales (Lucha Venegas), La Victoria Gonorra (Cristeva Cabello), La Lupe Sadilla (Wincy Oyarce), La Choro Capone (Daniela Cápona), La Borracha (Miranda Astorga). Los pobladores: la Madre (Irina “la loca” Gallardo) y El Niño PUTO (José Carlos Henríquez). Antes de la aparición de estos personajes, José Carlos está vestido como las travestis, pero lleva una máscara de mono que no nos permite reconocerlo. Lo mismo sucede con Irina, quien lleva una máscara de mujer con rasgos feos, exagerados. Ellos no fueron presentados a los espectadores y se mueven por las distintas partes del escenario, se suben a las mesas, se tocan. Sus cuerpos evocan cierta animalidad y sus movimientos son impredecibles. También está El Macho, personaje de Orellana que irrumpe para exigir a la Marilyn que salden asuntos pendientes. Cada uno de estos personajes tiene mucho de la personalidad de sus intérpretes. Los cuerpos de las travestis están pintados de negro, cuestión que disimula, pero que al mismo tiempo expone, las barbas y los rasgos masculinos de un modo diferente. Hay un realce y exhibición de la singularidad del cuerpo, el segundo de los cuatro procedimientos definidos por Fischer-Lichte con relación a los nuevos usos del cuerpo en las realizaciones escénicas.

El texto

“Existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y, de hecho, con cualquier tipo

de texto.” (Lehmann, “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después” 309). Esta frase de Lehmann es fundamental para situarnos en lo que sucede con la obra que analizo, ya que el texto base de *Cuerpos para odiar* viene de la poesía y se modifica construyendo un texto dramático, que en un momento se detiene y deviene en performance. Es importante señalar que la obra tiene dos momentos claros, uno que se desarrolla en los términos más convencionales del teatro, donde los espectadores son puestos en una situación que puede ser confusa, ya que no hay cuarta pared y parece que hemos ingresado a un espectáculo de travestis. De hecho, cuando se hacía la fila para ingresar a la sala, las travestis salían a recibir al espectador, como si estuviéramos llegando a la reapertura del local nocturno "La taberna de las flores travestis". Una vez adentro los espectadores se disponen en mesas y son constantemente acechados por las travestis quienes –mientras sirven navegados de cortesía⁽⁶⁾, los huelen, hacen comentarios siempre sugerentes sobre su aspecto físico y los tocan. Luego se apagan las luces y una pantalla se enciende donde aparece una boca maquillada, evidentemente masculina que nos señala una serie de reglas; situación común al inicio de una obra, pero que contradice lo que solemos oír:

LA BOCA LOCA: Muy buenas noches, estimadas chusmas deseosas de pasiones ocultas. Curiosas y curiosos todas y todos. A continuación, les daremos las obligatorias normas de conducta para este espectáculo y generar las condiciones óptimas para que esta noche sea mucho más cálida...

Norma de conducta N° 1: Queda estrictamente prohibido guardar silencio.

Norma N° 2: Se prohíbe apagar los celulares. Déjalos en modo VIBRACIÓN.

Norma N° 3: Tomen fotos, pero con flash. Nos encantan las luces.

Norma N° 4: Fumen, pero sólo marihuana. Y conviden.

Norma N° 5: No somos dioses, pueden tocarnos.

Norma N° 6: Si te aburres, estás en tu derecho. No deseamos darte en el gusto, pero sí que nos deseases.

Norma N° 7: Está permitido copiar todo lo que aquí ocurra.

Norma N° 8: Cada chusma que quiera hablar, cantar, estornudar, toser, tirarse un peo, dormir, copuchar, pelar, decir algo, opinar, ir al baño, bienvenidas. Que lo hagan, por favor, hablen. Y muévanse.

Norma N° 9: Esto no es una obra de teatro.

Estas normas, que resultan anti-normas, ya disponen a los espectadores de un modo diferente y generan un ambiente distendido. Posterior a esto aparece la Marilyn (Claudia Rodríguez) y se da inicio al show. Además, se niega que sea una obra de teatro. Independiente de ello, desde una perspectiva sociológica, estamos en un teatro y la negación opera entonces como un desafío, más que una verdad. Es pertinente en este punto, revisar la definición de escenificación de Fischer-Lichte, puesto que describe lo que sucede con “Cuerpos para odiar”. “La escenificación no se refiere pues a una estrategia de representación, sino a una estrategia de generación. Produce la actualidad de lo que muestra” (Fischer-Lichte 369) y por esto mismo es que “Lo que se planifica en la escenificación y lo que termina ocurriendo en la realización escénica a menudo no coinciden”. Fui a dos realizaciones escénicas y vi un ensayo. La primera vez no alcancé

mesas y me senté en las gradas, la segunda me senté en mesas y la experiencia cambia. Desde las gradas te sientes un poco más resguardado, en cambio en las mesas en cualquier momento eres afectado y parte de la realización escénica. En esas ocasiones me tocó presenciar reacciones del público; a rato las risas e intervenciones eran tantas que impedían escuchar los diálogos, aunque eso no importaba mucho. En un momento también cuando aparece el personaje del público una espectadora –que me consta que lo es, sólo porque fui al ensayo y presencié dos veces la obra– le niega el asiento al “Macho” indignada por la actitud del personaje con las travestis. Fue un momento tenso en el que se aprecia como el umbral perceptivo de dicha espectadora solo podía ver al personaje y no considerar su presencia; ella no veía a Ernesto Orellana, pero esta situación permitió también que varios de los espectadores no entendieran la actitud que la espectadora molesta tuvo.

La dramaturgia –que de acuerdo a la información obtenida del guion– estuvo a cargo de Claudia Rodríguez y Ernesto Orellana, permitió que Claudia Rodríguez apareciera como lo que es: una poeta travesti, declamando partes de sus libros, a pesar de estar bajo su personaje de la Marilyn, lo cual generó una inversión de la relación entre actor y papel (Fischer-Lichte 168). Si bien el texto tiene gran importancia en varios momentos de la realización escénica, es cuestionado y puesto en tensión dentro de la propia escenificación. Ahondaré en este asunto luego de referir las palabras del director respecto a lo que implica una propuesta teatral de este tipo:

Cuando me topo con la poesía travesti de Claudia Rodríguez aparece el material textual como una revelación para iniciar este proceso de investigación escénica. Ese material nos habla de cuerpos travestis indisciplinados, que desobedecen, que incomodan, que se cruzan por la pobreza y el margen, que nos hablan biográficamente de un patrimonio travesti, sexual, que poco se conoce, que se invisibiliza, que se odia, pero que al mismo tiempo le dan brillo a una ciudad, placer, porno y sexo. Para mí era importante que esta creación tomara otros riesgos artísticos. Esos riesgos dicen relación con posicionarse en las ficciones que nos permiten las artes escénicas, desde nuestras propias prácticas performativas (escénicas) y cruzarlas en una gran acción trans escénica.

A partir de estas palabras de Orellana encontradas en la prensa, podemos recoger una serie de conceptos e ideas que se pueden desarrollar a la luz de la realización escénica de “Cuerpos para odiar”. En una primera instancia establece que la investigación escénica se desarrolla desde un material textual que expone un tipo de cuerpo que transita por la ciudad, pero que es marginado, al mismo tiempo que un objeto de deseo. Esto nos remite al nombre, ya que los cuerpos para odiar son aquellos cuerpos que desde una performatividad generan otras formas para concebirse a sí mismos. Luego señala que es necesario tomar riesgos y que estos se posicionan desde las posibilidades múltiples que dan las artes escénicas, así como también desde la performatividad propia de los cuerpos que cuestionan su rol de género, en una línea similar a la planteada por Judith Butler en *El género en disputa* y todo esto cruzado en una gran acción trans escénica. Acá el concepto alude a lo trans en tanto que posibilidad de subvertir lo establecido tanto para el género como para el

teatro. Los diálogos de las travestis exponen reiteradamente parte de las ideas de la CUDS respecto a los cuerpos en una sociedad heteronormativa, al matrimonio homosexual y al aborto, por mencionar algunos tópicos. Es un show, pero al mismo tiempo con una densidad política que logra incomodar a los asistentes⁽⁷⁾.

La performance

Como ya mencioné previamente, hay un momento en que el relato que se nos han presentado mediante el show de las travestis y sus interrupciones –escenificadas– se detiene o se interrumpe definitivamente para dar paso a un *texto-performance*. El niño puto se encuentra con la Marilyn, y ésta finalmente le revela que tiene un plan para él. A pesar de haber visto en más de una ocasión la obra y de tener acceso al guion, no es fácil ordenar los sucesos una vez que se da paso a la performance. Describir lo acontecido siempre estará limitado, las luces se tornan rojizas y el espacio se llena de humo, las travestis vuelven a escena, pero sin sus vestuarios, con el maquillaje corrido, gateando, el niño puto cuelga desnudo e Irina, “la loca”, alejada de su personaje de la madre, canta la canción “Acabo de mundo”; luego José Carlos Henríquez (el niño puto) es bajado y puesto en un cepo donde es golpeado, lamido, tocado. El elenco desaparece y se da paso a una serie de sujetos que aparecen en tanto que cuerpos fenoménicos y su presencia es puramente performativa, tal como señala Fischer-Lichte. Lo que ocurría era variable. En una ocasión a José Carlos Henríquez le introdujeron una vela en el ano y en las realizaciones escénicas finales, al momento de la performance Irina “la loca” terminaba completamente desnuda, tocándose. Cuando todos esos cuerpos para odiar estaban tocándose, mezclándose, lamiéndose, y como espectadores estábamos imbuidos en esa experiencia estética, la luz se apaga y quedamos en completa oscuridad unos segundos; luego las luces se encienden y las reacciones son confusas, diversas. El elenco se confunde con el público y todos se abrazan, surgen los aplausos, pero no hay reverencias y terminamos siendo un todo. La segunda vez que fui, lo hice con una prima quien no tiene mayores vínculos con el teatro, ya que no es espectadora habitual, no conoce los códigos. Menciono esto porque su reacción me sorprendió, ella dijo: “pero, ¿cómo?, ¿se terminó?, no puede terminar ahora y así, yo pensé que luego nos sumaríamos”. En este sentido las palabras de Lehmann se tornan precisas:

El performance se dirige fundamentalmente a la implicación del espectador, partiendo de su propia responsabilidad para la síntesis mental del acontecimiento, debe permanecer atento a todo aquello que no se puede convertir en objeto del entendimiento: desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo. El teatro posdramático es teatro del presente. (Lehmann, *Teatro posdramático* 253)

Este final abrupto, en donde pasamos del umbral a la pura presentación de los cuerpos, provocó también un extrañamiento por parte de los espectadores que no entendieron cómo se justificaba ese final, más allá del puro deseo por una experiencia inmediata de lo real entre todos los cuerpos que llenaban la sala.



Bienvenida a la Taberna de las flores travestis. Imágenes de *Cuerpos para odiar* del Colectivo de Disidencia Sexual (CUDS). (Fotografía de Jorge Matta, cortesía de Mariairis Flores)

Hacia una trans-escena

Para finalizar quiero plantear la importancia de la práctica teatral, ya que es desde ella que la discusión teórica se posibilita. El teatro posdramático es un teatro que se permite reflexionar disciplinarmente al mismo tiempo que abre espacios para generar diálogos y problematizaciones. *Cuerpos para odiar* se nos presenta como una *trans-escena*, concepto que nos permite pensar lo trans como una posibilidad para los cuerpos y su construcción de identidad, así como para el teatro. En lo trans se combina texto con performance, y lo performativo que constituye la práctica activista de los integrantes de Furia Barroka con lo teatral. Lo performativo opera acá desde todas sus acepciones. Orellana ha configurado nuevas alternativas para generar la presencia y la energía necesarias en un teatro que no necesita más de espectadores pasivos.

Las realizaciones escénicas de teatro no sólo son siempre resultado de una escenificación, sino que además su capacidad para dar lugar a experiencias umbral se considera uno de sus rasgos esenciales, y ello a pesar de que en cada caso los estados liminares se definen de manera distinta y se logran por distintos medios. Al igual que la escenificación de las realizaciones escénicas teatrales tiene como fin, en tanto que intencionada producción performativa de su materialidad, el reencantamiento del mundo, la experiencia estética, en tanto que experiencia umbral, aspira a una transformación de los participantes en la realización. La transformación se confirma así como una categoría fundamental de una estética de lo performativo. (Fischer-Lichte 388)

Este fragmento de Fischer-Lichte nos expone una de las claves para comprender una estética de lo performativo y me parece fundamental que señale que los estados liminares se definen de manera distinta y se logran por distintos medios. En esa línea encontramos *Cuerpos para odiar*, una realización escénica que busca una transformación en sus participantes que es perceptiva y, en este caso, también simbólica. Cumpliendo entonces con uno de los objetivos para este tipo de estética.

Bibliografía

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, 2011.

Fried, Michael. *Arte y objetualidad*. Madrid : A. Machado Libros, 2004.

Foster, Hal. “El quid del minimalismo”. *El retorno de lo Real*. Ed. Hal Foster. Madrid: Akal, 2001. 39-72

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*, Murcia: CENDEAC, 2013.

Lehmann, Hans-Thies. “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”. *Pensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Ed. Manuel Bellisco y María José Cifuentes. Murcia: CENDEAC, 2011. 309-33.

NOTAS:

¹ Conceptos desarrollados por Erika Fisher Lichte en “Estética de lo performativo”.

² De acuerdo al concepto desarrollado por Yves Michaud en su libro “El Arte en Estado Gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética” (FCE Madrid, 2007).

³ El destacado es del autor.

⁴ Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952-2015) fue un escritor, artista y activista homosexual. En el año 1988 junto al también artista y poeta Francisco Casas, formaron el colectivo artístico "Las Yeguas del Apocalipsis", que se caracterizó por realizar acciones artísticas. Para más información se sugiere revisar: www.yeguasdelapocalipsis.cl

⁵ Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) performer y poeta. Su trabajo artístico se caracteriza por visibilizar problemáticas propias del contexto latinoamericano y de su condición de mujer. Para más información se sugiere revisar: www.reginajosegalindo.com

⁶ El "navegado" es un trago popular chileno que consiste en una mezcla de vino tinto con rodajas de naranja, azúcar y especias.

⁷ En parte del texto de “Cuerpos para odiar” encontramos lo siguiente: “La izquierda no me ha perdonado ser travesti igual que a la Estrella del Delirio. Apenas aprendí a caminar me sedujo la danza de los siete velos, esa romántica mezcla entre marcha militar y un bolero. Siempre que había fiesta en la casa, de niño, sin ninguna autorización, me apropiaba del espacio y hacía un show porque mi cuerpo tenía ritmo, agarraba unos trapos y me ponía a bailar seductoramente igual que las bailarinas árabes, como si la fiesta fuera mía, como si el mundo fuera para mí, hasta que me agarró de la oreja y me sacó la mierda, porque en vez de fútbol prefería el mambo. ¡Chiquillo maricón! Él preocupado y avergonzado de lo que se podía chismorrear entre las reuniones del sindicato, entre los discursos y reuniones textiles y políticas, de que lo acusaran de que este trabajador tenía un hijo maricón, que en el futuro llegaría a ocupar el mismo lugar de la Estrella del Delirio, esa travesti que bailaba y se prostituía en esa bôite de franklin, donde a fin de mes, los trabajadores celebraban desesperados porque cantó Gardel, donde agotados bebían a destajo, gastándose la miseria del sueldo en vino tinto, tratando de olvidar el agobio de las maquinarias, la rutina de entrar y salir de la fábrica sin ver el sol, esa explotación de las horas extras, entonando tragos, corridos, cuecas, resistiendo asumir que la vida se les va.”