

KAMAR, UNA POSTURA POLITICA SOBRE LA MUJER Y SUS TRAGEDIAS

KAMAR, A POLITICAL STATEMENT ON WOMEN AND THEIR TRAGEDIES

Corzi, Miriam del Valle*

RESUMEN

El presente trabajo de investigación estudia desde una perspectiva warburguiana los personajes femeninos trágicos escenificados en la producción teatral del Grupo de Teatro Independiente Kamar teatrodela luna de la provincia de La Rioja, Argentina, desde el año de fundación del grupo, 1998, hasta el año 2014.

La investigación se centra en el rol del artista como mediador de su propio mundo trágico y de aquellas imágenes universales que se comportan como eslabones recurrentes de su vida cultural, estableciendo a la obra de arte como un documento revelador de constructos culturales. Este documento, producto del juego de la universalización y territorialización de los personajes femeninos trágicos en relación al tiempo y al espacio a partir de la práctica teatral, revela la responsabilidad política de dicha práctica artística como nueva generadora de imágenes culturales que determinan la conducta de los seres humanos en sociedad.

Palabras clave: Grupo Kamar, mujer, tragedia, responsabilidad política del arte.

ABSTRACT

The present research work studies from a warburgian perspective, the tragic female characters staged in the theatrical production of the independent theater group K. from the La Rioja province, Argentina, since the year of foundation of the group, 1998, until 2014.

The research focuses on the role of the artist as a mediator of his own tragic world and of universal images that behave as recurrent links of his cultural life, establishing the work of art as a revealing document of cultural constructs. This document, product of the universalization and regionalization of tragic female characters in relation to time and space from the theatrical practice, reveals the political responsibility of this theatrical practice as a new generator of cultural images that determine the behavior of human beings in society.

Key words: Kamar Group, Woman, Tragedy, responsibility, Politics of art

* La autora pertenece a la Universidad Nacional de La Rioja y al Instituto de Formación Docente en Arte y Comunicación (miriamcorzi@hotmail.com)

Artículo recibido: 25 de marzo de 2018. Artículo aceptado: 19 de septiembre de 2018.

1. Introducción

El presente trabajo de investigación sobre el Grupo Kamar teatrodelaluna de la provincia de La Rioja, fundado en 1998 por Daniel Acuña Pinto y Miriam Corzi, surge a partir de la necesidad de dar cuenta de la importancia que han tenido a lo largo de nuestra historia como teatristas integrantes¹ del grupo, los personajes femeninos trágicos.

Comprendemos dentro del conjunto: personajes femeninos trágicos, no solo aquellos que pertenecen a piezas de teatro clásicas, sino a todos los que reúnen las características para ser considerados como tales. Los lineamientos seleccionados para realizar este estudio están centrados en las categorías warburgianas de fórmula de pathos (*Pathosformel*) y supervivencia de la antigüedad (*Nachleben der Antike*).

Nos apoyamos en la propuesta de investigación sobre el universo femenino de lo trágico, y en los esclarecedores estudios sobre Aby Warburg realizados por especialistas en el tema como José Emilio Burucúa, Georges Didi-Huberman y Giorgio Agamben. Abordamos también las investigaciones sobre la mujer trágica desarrolladas por Paulina Antacli y por Cecilia Perea en *el pathos del sufriente*, que nos permiten ampliar el repertorio de personajes femeninos trágicos en un contexto local.

Podemos decir que el modelo de análisis se presenta aplicable a la representación escénica, las premisas del mismo irán desnudándose a lo largo del escrito y revelarán resultados sobre la propuesta teatral del Grupo de Teatro Kamar.

Teniendo en cuenta nuestro medio latinoamericano, argentino y riojano, y el universo de la mujer trágica reflejado en nuestras producciones, el modelo de análisis nos ha permitido encontrar líneas de relación que se mueven desde lo particular a lo universal, y viceversa. También podemos vislumbrar, a partir de este estudio, la intención política de tales decisiones artísticas con respecto a la necesidad de denunciar y concientizar sobre la urgencia de colocar un freno al milenarismo poder patriarcal opresor del cual el mundo de estos personajes es reflejo.

2. Metodología

El presente trabajo fue propuesto por la directora del equipo de investigación para llevar adelante, en una primera instancia, un estudio sobre la obra *Nosotras*

¹ Integrantes del Grupo de Teatro Kamar durante del periodo investigado: Daniel Acuña Pinto, Miriam Corzi, Nicolás Martinasso, Fernanda Gregor, María José Euliarte, Selva Mercado, Fernando Ávila Ruarte, Javier Formía, Pablo Dünkel, Guadalupe Vidal, Valeria Quintela, Sofía Flores, Efraín Roldán, Adrián Molina y Patricio Cassina.

en *el espejo*² del Grupo Kamar, protagonizada por la autora de este artículo.

Este estudio posee dos partes bien definidas: El análisis a partir de las imágenes de la obra *Nosotras en el espejo* (2014) y el desarrollo de la investigación sobre los mecanismos propios de abordaje creativo y procedimientos de construcción hacia la puesta en escena, realizados por el Grupo Kamar, que amplían y completan el desarrollo del análisis.

La obra, *Nosotras en el espejo*, fue analizada a partir de la selección y revisión de imágenes de la misma que permitían ver claramente un alto contenido patético en los puntos más dramáticos de la pieza. También, puede señalarse cómo estas imágenes se ven reforzadas a partir de su repetición y estatización dentro de una partitura corporal realizada por la actriz que describiremos, a modo de ejemplo, a continuación, dejando en claro que predomina el aspecto visual en este momento del análisis.

En la ante última escena de la obra, la actriz se encuentra de pie frente a un gran espacio blanco, de espaldas a los espectadores. Un papel se extiende desde sus pies cubriendo el muro que tiene al frente; se ven en la escena dos fuentes, una al ingreso de la escena y otra al fondo, al lado de la última, un jarrón.



Figura 1. *Nosotras en el Espejo* (2014), Fotografía Lucia Saleh

Figuras 2 y 3. *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero

La actriz deja caer su ropa y, al hacerlo, pueden leerse en su cuerpo desnudo aquellos mandatos machistas que han organizado su vida y la han acorralado

² Presentada en sus inicios como Trabajo Final de Licenciatura de la Carrera Arte Escénico – Mención Teatro de la Universidad Nacional de La Rioja en el Teatro La Kanoa de Papel el día 28 de Julio del año 2014.

Cátedras: Trabajo Final, Lic. Daniela Martín y Metodología de la Investigación, Mag. Guadalupe Suárez Jofré. Apoyo metodológico: Lic. Fernanda Vivanco

Dirección artística: Daniel Acuña Pinto. Dramaturgia y Actuación: Miriam Corzi

Equipo de asesoramiento Profesional en la Temática: Personal del Ministerio Público Fiscal y Secretaría de la Mujer. Grupo: "Volver a vivir". Dra. Aldana Brizuela Navarro.

La obra actualmente integra el repertorio del grupo Kamar teatrodela luna; ha sido y es parte de distintos eventos provinciales y nacionales, extendiendo sus funciones hasta la actualidad.

al borde de la muerte. Ingresa desnuda al espacio blanco y gira hacia los espectadores colocándose en cuclillas abrazando sus piernas, estirando una mano y luego la otra hacia el frente, como tratando de atrapar algo que se escapa continuamente. Repite esta acción varias veces hasta quedar con ambas manos extendidas en una postura de súplica. Gira y se desplaza al fondo de la escena, se coloca de rodillas frente a la fuente con agua, ingresa sus manos, limpia su rostro y su cuello quitando las marcas de golpes y heridas que ha recibido. A medida que progresa la escena repite los insultos de su opresor mientras se eleva golpeando con fuerza el blanco papel con el cabello húmedo. Realiza esta acción hacia un costado, hacia el otro y hacia abajo, repitiendo el movimiento varias veces con un efecto de látigo que es acompañado por su mano simultáneamente según la dirección del golpe simulado.



Figuras 4, 5 y 6. *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero (2017)

La actriz cae de rodillas frente a la fuente, toma el jarrón, inclina la cabeza sobre la fuente y vuelca sobre sus cabellos un líquido negro contenido en el recipiente, se eleva contra el muro sosteniendo sus cabellos con una mano como si estuviera suspendida de él, la tinta corre por el rostro y por el cuerpo, que desciende tiñendo el muro.



Figuras 7 y 8. *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Ismael Fuentes Navarro

Se desplaza de rodillas fluyendo el líquido sobre el suelo hasta quedar acostada en forma recta en el espacio central, donde inició su relato, con los pies orientados a la fuente y la cabeza al espectador. Toma su cabello y dibuja su silueta en el piso, comenzando por la cabeza y terminando en ella. Concluida esta acción, sitúa completamente su cuerpo en la silueta y, después de unos segundos de quietud, exhala con fuerza elevando su tórax hacia arriba lo que provoca la tensión de otras zonas como rodillas y cuello, dejando su cabeza contraída por la parte posterior y, con la mirada al espectador, abre su boca al máximo y lanza un grito que culmina cuando se queda sin aire. Posteriormente se para, sus pies están sobre los pies de la silueta marcada en el piso, la observa como un reflejo, levanta la mirada y extiende su mano hacia adelante con la palma abierta como deteniendo aquello que imaginamos tiene al frente, luego cierra su puño como tomando algo que desarma. Se inclina nuevamente y coloca su mano en el sector del pecho de la silueta marcada en el piso, luego en su propio pecho y finalmente la eleva hacia arriba mientras la luz disminuye.

La escena continúa cuando la mujer sale del espacio blanco con una fuente con agua clara, se sienta en el piso con la cabeza inclinada hacia abajo y con un paño en sus manos, la imagen tiene una reminiscencia nuevamente de súplica (Fig. 9 y 10), en este momento los espectadores pueden acercarse al cuerpo de la actriz que permanece quieta y borrar las frases o marcas que se han conservado y que habían sido presentadas al espectador al principio de la escena anterior, cuando la actriz se quitó la ropa. Ella permanece inmóvil hasta que todas sus heridas simbólicas son eliminadas mientras de fondo se escuchan testimonios de mujeres que han sobrevivido y tomado postura con respecto a su vida.

La imagen final, cuando la actriz se retira, es la huella de la escena que ha quedado plasmada en el espacio blanco, un testimonio visual de lo acontecido, de la muerte como reflejo en el espejo de la representación.



Figuras 9 y 10. *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Ismael Fuentes Navarro.

Figura 11. *Nosotras en el Espejo* (2017), Fotografía Franco Romero

Como mencionamos anteriormente y tomando como punto de partida de este análisis el estudio de las imágenes, (su movimiento y ritmo), se continuó con otros elementos de la obra (espacio escénico, elementos, texto, sonido, iluminación) que podían analizarse formalmente en relación al primer elemento. La segunda instancia del análisis consistió en la investigación sobre los mecanismos propios de abordaje creativo y procedimientos de construcción hacia la puesta en escena realizados por el Grupo Kamar. Al hacerlo, la investigación se amplió, abriendo la mirada hacia otras producciones del grupo de teatro. La decisión de realizar un análisis más profundo sobre la historia de Kamar, en relación a la temática, tuvo que ver con la idea de que *Nosotras en el espejo* parecía comportarse como la pieza final de un extenso recorrido teatral poblado por personajes femeninos trágicos. Tomada la decisión, se realizó un registro y se aplicó un análisis similar con cada obra registrada en la actividad teatral del Grupo Kamar, desde sus orígenes hasta la fecha de inicio de esta investigación.

El análisis de las obras nos permitió ampliar la mirada desde los personajes femeninos trágicos pertenecientes a la historia universal del teatro, hasta aquellas mujeres de la vida cotidiana que reunían las condiciones para ser consideradas como tales y que eran parte de nuestra producción teatral.

Se llevó adelante una síntesis de los resultados obtenidos en el proceso de análisis con el objetivo de encontrar líneas matrices que nos permitieran abordar particularidades del Grupo de Teatro en relación al tema de investigación, como así también la clasificación de puntos en concordancia con el objetivo de abordar conclusiones relevantes.

3. Desarrollo

Personajes femeninos trágicos presentes en el grupo de Teatro Kamar.

Cuando analizamos la historia de las puestas en escena y de las investigaciones realizadas por el grupo de teatro Kamar, podemos ver la recurrencia en la elección de personajes femeninos que han dado una línea característica a su producción teatral. Es necesario decir que dicha línea fue una consecuencia natural a partir del modelo teatral (teatro laboratorio) utilizado por el Grupo Kamar, cuyas características se explican más adelante, y que da cuenta de los intereses genuinos de quienes han sido y son parte del grupo de teatro.

A continuación, citaremos las obras puestas en escena durante el periodo comprendido en esta investigación, y los personajes femeninos trágicos que en dichas producciones cobran relevancia para nuestro estudio:

1999 *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare. Personaje: Julieta.

- 2001 *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Personaje: Laurencia.
- 2002 *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal. Personaje: Antígona.
- 2002 *Yezucristi*, creación colectiva sobre la investigación del personaje mítico de Jesús de Nazaret. Personaje: Magdalena.
- 2004 *Espantapájaros*, creación colectiva a partir de textos de Eduardo Galeano. La obra desnuda la humillación a la que es sometida la mujer y la población aborigen originaria en Latinoamérica. Personaje: Mujer coya.
- 2004 *Panóptico*, manifiesto político construido a partir del texto de Heiner Müller: *Máquina Hamlet* y textos varios de Marat, Marx, Lenin, Mao Tse- Tung, y Michel Foucault. Personaje: Ofelia
- 2005 *Crónicas Latinoamericanas*, creación colectiva basada en textos de Pablo Neruda, Mario Benedetti, Ariel Dorfman, Darío Fo - Franca Rome, Harold Pinter, León Felipe y Eduardo Galeano. La obra propone una dramaturgia basada en pasajes simbólicos de situaciones latinoamericanas en relación a la muerte, la libertad, los dictadores, el amor, la explotación y el saqueo imperialista. Personajes: la niña latinoamericana, la madre/esposa/hermana guerrillera, la joven desaparecida, la patria y la muerte.
- 2006 *Mujeres de Magdala*, creación colectiva basada en la obra: *Tridimensional Magdalena*, de Daniel Fermani, y en pasajes de la Biblia, el Corán, textos de Artaud y de las actrices. La pieza refleja pasajes rituales por los que atraviesan los personajes femeninos revalorizando la lucha de la mujer frente a la milenaria sociedad patriarcal y clerical a la que pertenece. Personajes: Magdalenas.
- 2007 *Antígona, Rito, Soledad y Desierto*, creación colectiva sobre el personaje de la obra *Antígona* de Leopoldo Marechal. En la reescritura de Kamar, se ha intervenido el texto original con el objetivo de reivindicar a la población aborigen en la época de la campaña del desierto. Personaje: Antígona Vélez.
- 2009 *Yo soy Juana...pero podría ser cualquier otra mujer*, obra realizada a partir de la investigación del personaje histórico de Juana I de Castilla, más conocida como *la loca*. Personaje: Juana.
- 2011 *Huellas en el agua*, basada en los cuentos populares de diferentes regiones recopilados por Clarissa Pinkola Estes en su libro *Mujeres que corren con lobos*. Los relatos encuentran su eco común en la pieza teatral, a partir de las estaciones del año y la vida de la mujer como símbolo del paso de la vida. Personajes: la mujer esqueleto, la niña guerrera, la vendedora de fósforos, la joven de la pestaña del lobo.
- 2014 *En el último trago*, textos propios de la actriz, basados en las leyendas populares de quienes en el día de los muertos visitan sus tumbas para transitar la experiencia *vida/muerte/vida* con el objetivo del *encuentro*. Personaje: María

Juana Leonor Guadalupe Gutiérrez de Chávez Zapata.

2014 *Azurduy*, obra teatral basada en la investigación histórica de la vida de la heroína latinoamericana: Juana Azurduy. Personaje: Juana Azurduy

2014 *El escorpión blanco*, adaptación de la obra *El Escorpión blanco*, de Daniel Fermani y textos compuestos a partir del relato popular latinoamericano *La llorona*. Personajes: Medea y la nana.

2014 *Nosotras en el espejo*, obra teatral basada en testimonios reales de mujeres de nuestro medio que han sufrido violencia de género con un cruce dramático con los personajes clásicos: Julieta, Ofelia y Desdémona. Personaje: Una más de nosotras.

Es extenso el camino recorrido y sería interesante poder mostrar en este documento los resultados obtenidos de los análisis particulares realizados a cada obra en relación al tema de esta investigación, pero nos limitaremos a realizar un recorrido general deteniéndonos brevemente en algunas coincidencias particulares.

3. 1. La imagen en la producción artística y el artista como mediador

Siguiendo la propuesta warburgiana se decide por el estudio de la imagen como uno de los principios rectores del presente abordaje. Debemos señalar que la misma, dentro de los estudios warburgianos, forma parte del conjunto o conglomerado de formas representativas que componen la fórmula del pathos (*Pathosformel*) que ha sido objeto de estudio del historiador hamburgués y cuya definición, aportada por el investigador José Emilio Burucúa, nos permitirá acercarnos a comprender el funcionamiento de la misma. Es importante señalar que la definición de fórmula de *pathos* será reutilizada y ampliada nuevamente en este escrito a medida que avance nuestro análisis.

Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social (Burucúa, 2001, p. 11).

Podemos ampliar, según lo estudiado sobre Aby Warburg, que la imagen, como forma representativa y significativa es un elemento cuyo proceso se ha detenido y cristalizado en un momento históricamente determinado, dejándolo inacabado con respecto al movimiento, pero la imagen, en su proceso de comunicabilidad prevé un antes y un después. Ese después, es una forma dinámica, móvil, vital, una potencia cuya fuerza y poder contenidos en su pregnancia pueden ser

reactivados, habilitando aspectos fundamentales del pasado contenidos en la memoria colectiva y de la cual el artista se convierte en mediador a través de un proceso creativo de construcción.

Pensando este concepto de imagen, y trasladándolo al campo específico de las producciones del grupo Kamar nos hacemos la siguiente pregunta:

¿Cuál es la imagen que nos ha atravesado, de la cual hemos sido mediadores, y que el grupo Kamar proyecta como propuesta hacia la comunidad?

Responder esta pregunta no sólo nos permitirá abordar un resultado concreto sobre la misma, sino también reconocer las motivaciones, procedimientos creativos y expectativas de recepción por parte del grupo.

Como mencionamos anteriormente, el trabajo sobre la mujer trágica, que hoy es una de las características más fuerte del Grupo de Teatro Kamar, no se basó en los orígenes del grupo como una búsqueda lineal y determinada, sino que fue una consecuencia natural a partir del modelo teatral del que hablaremos a continuación.

El grupo Kamar sienta sus bases en el entrenamiento actoral bajo el estudio de los *Principios de la Antropología Teatral*, de Eugenio Barba, y el *Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski, siendo el teatro de laboratorio su ámbito de búsqueda y formación. El grupo se ha preocupado por llevar adelante una conducta ética y sólida con respecto a la actividad teatral. Uno de los ejes de trabajo de la propuesta pedagógico-teatral fue: la dramaturgia del actor, campo de investigación específico, teórico y práctico desarrollado en torno a la antropología teatral. El desarrollo de esta práctica de trabajo permitió a los integrantes del grupo Kamar despertar en el campo de la experimentación, imágenes latentes en sus propios universos personales y reconocerlas como reflejo de su vida cultural.

Rescatando la importancia del trabajo de búsqueda genuina sobre nuestras necesidades personales que la práctica teatral anteriormente mencionada ha permitido desnudar, y entendiendo al artista como primer mediador de su propio mundo trágico y de su propia tragedia de padecer al mundo, buscamos sacar a la luz cuales son las imágenes del mundo ajeno, que vivido como propio a partir de una participación empática, nos ha llevado como artistas a la decisión de volvernos eco del mismo y contar su historia.

Cada universo personal es inagotable e infinito, sin embargo, parece existir una imagen que ha provocado constantemente los límites afectivos de nuestros integrantes y nos ha recorrido internamente, desatando no solo la creatividad sino también la necesidad política de una postura sobre su rol. La mujer, imagen protagonista en la mayoría de las producciones del Grupo Kamar, sus deseos, pasiones, pesares y sobre todo su imagen social, ha sido puesta en escena

por estos artistas bajo distintos tratamientos, desde aquella pequeña Julieta enamorada e incomprendida, que muere irremediabilmente en *Romeo y Julieta*, hasta aquella mujer ama de casa que retoma, no solo a la pequeña Julieta, sino a Ofelia y a Desdémona en nuestra última producción *Nosotras en el espejo*, para negarse a dejarlas morir.

Debemos recalcar que el teatro experimental o de laboratorio permite a sus creadores indagar de forma genuina en su interior y, al analizar los resultados de la experimentación, muchas veces este mundo interior no es tan claro en un principio, o no responde a una lógica convencional. Es por ello que los estudios de Aby Warburg han sido de suma utilidad para entender una nueva lógica de encuentro con la producción teatral de este grupo a partir del análisis de la imagen como potencia y al artista como mediador de la misma.

3. 2. La no linealidad de la historia en la práctica artística

Entre otros importantes aportes realizados por Aby Warburg que permiten pensar un nuevo modelo de análisis de la obra de arte, destacamos la categoría de *Nachleben der Antike* o supervivencia de la antigüedad. Parafraseando a José Emilio Burucúa (2006) ampliaremos el concepto de formula del pathos (*Pathosformel*) que se pondrá en relación con lo antes expuesto: las *Pathosformel* se transmiten de generación en generación, construyendo progresivamente un horizonte de civilización, atravesando etapas de latencia, recuperación, apropiación y metamorfosis. Recordando las características atribuidas a la imagen, en su cualidad de potencia, la capacidad de supervivencia o continuación en el tiempo a través del arte: “Las supervivencias acontecen en imágenes: tal es la hipótesis warburguiana tanto sobre la larga duración occidental como sobre las ‘líneas divisorias de la cultura” (Didi-Huberman, 2002, p. 367).

Reforzando la categoría de supervivencia de la antigüedad a partir de la imagen, podemos señalar que, otra característica atribuida a la misma es la de *anacronía*, es decir, que la imagen se comporta como un elemento temporalmente polarizado, que no se limita a una estricta cronología, rompiendo las barreras que la misma historia ha creado. Nos permitimos, a partir de esta mirada, repensar el análisis de obras, abriendo el espectro en relación al tiempo y al espacio de los posibles y constantes emergentes de latencias de la antigüedad en nuestro horizonte de cultura.

En las producciones del Grupo Kamar, las mujeres trágicas del mundo clásico antiguo se mezclan con las del mundo moderno, pero también con aquellas contemporáneas que cumplen con todas las características que permiten identificar la imaginería femenina de lo trágico, sin pertenecer éstas a ninguna

pieza clásica del teatro, más que a aquella que su propia tragedia ha escrito. Estas últimas, son las mujeres del mundo oriental y las de nuestro universo latinoamericano a las cuales muchas veces hemos recordado su nombre o le hemos asignado uno, son aquellas a las que incluso hemos conocido personalmente para contar su historia y que, sin embargo, permanecen anónimas.

Aceptando la propuesta de Warburg, de no restringirnos a un estudio cronológico sino tratando de establecer otras relaciones de necesidad según su emergencia, agruparemos a las mujeres trágicas de nuestras obras en cuatro grupos:

Mujeres trágicas del mundo antiguo (Medea y Antígona)

Mujeres trágicas del mundo medio y moderno (Laurencia, Julieta, Ofelia, Desdémona, Juana de Castilla)

Mujeres trágicas del mundo oriental (María y Magdalena)

Mujeres trágicas contemporáneas y latinoamericanas (Juana Azurduy, La Mujer Coya, María Juana Leonor Guadalupe Gutiérrez de Chávez Zapata, La llorona y el grupo anónimo representado como *Nosotras*)

Sería por demás interesante permitirnos mostrar un estudio más extenso de lo que entendemos como relaciones de necesidad de existencia con respecto a los grupos señalados, y de las cuales hablaremos solo brevemente hacia el final de este escrito. Sin embargo y, a grandes rasgos, podemos decir que entendemos que la emergencia y encarnación de la mujer trágica en un espacio témporo-espacial y culturalmente definido, del cual el artista es protagonista, pone de manifiesto la necesidad de conexión de estos personajes con los acontecimientos que son eco de las tragedias humanas en la sensibilidad del artista creador; y que a su vez, la recurrencia también establece relaciones de necesidad entre los personajes representados para el espectador.

Creemos que, desde la visión más convencional sobre el tema, la linealidad histórica se pierde al momento de traer a nuestra contemporaneidad la imagen clásica, imagen que, a su vez, seguramente ha sido mutada innumerables veces en otro tiempo y espacio. Sin embargo, la invocación de estas imágenes por parte del artista genera un patrón cronológico propio en relación a su momento histórico actual, que rompiendo con una estructura lineal histórica construye una historia propia en base a los sucesos de su propia realidad y que, en relación dialéctica, encuentran eco y resonancia sensible con la historia universal, convirtiendo a este artista-médium en una víctima sensible de las heridas humanas no superadas por nuestra cultura, y a su vez lo hace responsable del proceso de sensibilización de otros actores sociales con respecto a la recurrencia de la imagen trágica.

El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera. (Warburg, 2010, p.3)

A los fines de resumir sobre este punto y tomando como inspiración las palabras de Aby Warburg citadas anteriormente, invitamos al lector a realizar el juego de imaginar cuales pueden haber sido los sucesos históricos contemporáneos en una pequeña ciudad llamada La Rioja, perteneciente a un complejo país llamado Argentina, que convirtieron a este grupo de artistas en víctimas sensibles de la recurrencia de estas mujeres trágicas. Mujeres que en un éxodo lacerante se trasladaron desordenadamente por el tiempo, desde la antigüedad a nuestra contemporaneidad y de vuelta a ella, saltando en grupos o solitarias desde tierras argentinas y latinoamericanas a tierras europeas o de Medio Oriente y que, en absoluta desprotección encontraron la muerte, como bien señala un texto extraído de la obra *Nosotras en el espejo*, Grupo Kamar (año 2014): “La que murió en la cama de la habitación, en el suelo de la cocina, en la tina del baño, en un consultorio clandestino.”

3.3 Una ninfa que atraviesa el tiempo, el espacio y la materia

Habiendo realizado este recorrido nos preguntamos: ¿Qué es lo que une a estos personajes además del hecho de ser mujeres? ¿Por qué emergen constantemente en nuestro arte? ¿Cuál es la relación que podemos establecer, a modo de análisis, entre nuestra búsqueda de representación escénica de la imagen de la mujer y los estudios sobre la ninfa clásica realizados por investigadores warburgianos?

Para responder estas preguntas necesitamos algunos elementos comunes en torno a qué llamamos Ninfa, para estudiarla como componente superviviente de la antigüedad en nuestro arte contemporáneo.

Hacia ese propósito nos centramos en los aportes realizados por Paulina Antacli en su tesis doctoral. La autora, nos alerta sobre la importancia del tema para el historiador hamburgués, al punto de reflexionar sobre la centralidad del motivo de la Ninfa en las investigaciones de Warburg, y aporta citas sobre el tratamiento del tema -La Ninfa- a modo de correspondencia ficticia que Warburg llevó adelante junto a su amigo holandés André Jolles, en 1895. Es así como en el capítulo titulado “Ninfa: desahogo de las pasiones elementales”, plantea la siguiente pregunta: “¿Qué representa la Ninfa para Warburg?” (Antacli, 2015,

p.69). A partir de dicho interrogante nos sumerge en un interesante recorrido teórico por autores como Georges Didi-Huberman, Roberto Calasso, Giorgio Agamben y nos motiva a interrogarnos como investigadores de nuestro hacer teatral: ¿Cuál es la Ninfa que danza en las representaciones del Grupo de Teatro KAMAR?

Del recorrido teórico realizado por Antacli nos interesa la advertencia de la forma en la que la Ninfa se presenta para Jolles como un objeto de sus sueños “que adopta las proporciones de una encantadora pesadilla” (Antacli, 2015, p.69), a partir de la correspondencia enviada a su amigo Warburg, refiriéndose al ficticio amor que despertó la Ninfa representada en el fresco de Ghirlandaio: *El nacimiento de San Juan*, de la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella. También nos es de utilidad el análisis que la investigadora realiza sobre el ensayo *Ninfe* (2007) de Giorgio Agamben, quien afirma que

“la Ninfa warburguiana asume la ambigua herencia de la imagen. Si la imagen es un elemento resueltamente histórico la Ninfa será la imagen de la imagen, la *Pathosformel* que los hombres se transmiten de una generación a otra”. (Antacli, 2015, p. 5)

Por último, la observación que Antacli (2015) realiza en el capítulo titulado “El método warburguiano”, sobre el estudio que hace el historiador cultural con respecto a las imágenes del pasado como significativos documentos humanos. En cuanto a la Ninfa: “La Ninfa se convertirá, entonces, en símbolo de liberación. En ella, será posible captar el auténtico significado del movimiento expresivo e intensificado de su cuerpo en fórmula de pathos.” (p. 68).

Apoyándonos en lo anteriormente escrito sobre el tema nos interesa abordar, para este estudio, el siguiente enunciado: la Ninfa es uno de los elementos supervivientes en el arte, que se comporta como imagen de la imagen de la mujer y ha sido transmitido por la humanidad, de generación en generación, a través de la cultura. La Ninfa/mujer puede incluso llegar a adoptar la proporción de las peores pesadillas humanas sin perder su potencial encantador, y posee la capacidad de convertirse en símbolo de liberación.

A partir de esta aseveración inferimos que la Ninfa que danza en las representaciones del Grupo de Teatro KAMAR es y ha sido a lo largo de su recorrido histórico: la muerte. La muerte es, sin duda, en nuestra actividad artística, la ninfa que nos circunda, canta en nuestros oídos y nos acompaña a lo largo de nuestro camino con estas mujeres que llevamos a la escena. La muerte en todas sus formas que atraviesa el tiempo, el espacio y la materia.

La muerte habita el cuerpo de la mujer trágica al igual que la vida, su cuerpo

se sostiene en una zona agonal y no puede liberarse de ella sin atravesarla y vencerla (simbólicamente) para luego distanciarse y modificar su historia. Este instante, cuya polaridad es innegable, constituye el núcleo vital de nuestro trabajo.

Las obras proponen la construcción de una distancia para el pensamiento (*Denkraum*) frente a la muerte y el sufrimiento de la mujer, tanto en el momento del proceso de realización de la obra como en el momento de la representación, de allí la necesidad de reconocer aquellas imágenes que determinan cambios de polaridad.

3.4. La mujer como parte de un colectivo universal en riesgo: una muerte siempre trágica

Las mujeres protagonistas del hecho trágico en la producción teatral del grupo Kamar comparten, en algunos casos, regiones y, en otros casos, pertenecen a territorios que temporal y espacialmente se distancian notablemente. Sin embargo, la característica que las une, es la de pertenecer a territorios donde el legado patriarcal –como conjunto de normas instaladas y apoyadas por las religiones monoteístas y el capitalismo– siguen atándolas a destinos trágicos. En algunos casos, la religión opera como institución en los pensamientos de las personas; en otros, ha trascendido con tanta naturalidad la conducta de las mismas que ya no necesita nombrarse.

Los dogmas cristianos siguen operando inconscientemente en nuestra contemporaneidad latinoamericana-riojana con tanta fuerza como lo hacen los dogmas musulmanes en los países árabes, aun cuando nuestra legislación está mucho más avanzada. Los mandatos del “deber ser” y la condena social a la mujer se instalan con fuerza en las regiones donde las doctrinas monoteístas se posicionan. Estos personajes, sumergidos en un universo cristiano o musulmán, establecen puentes con un mundo antiguo que abre el diálogo sobre el comportamiento de la mujer y sus decisiones dentro del núcleo social original en su rol de esposa, madre, hermana, hija. Los resultados sobre esta relación, entre un mundo antiguo y lejano para nosotros, y nuestro universo latinoamericano, da cuenta de la originalidad con la que cada intento de emancipación es sustraído y encapsulado por nuevos dogmas. Así también, y de igual comportamiento, podemos asistir a la forma en la que el capitalismo iniciado en la moderna Europa, y el descarado comercio con el cuerpo de las mujeres jóvenes se sostiene como tradición en regiones pobres de todo el mundo, mutando su forma para instalarse entre las clases sociales medias y altas, donde el cuerpo de la mujer se sigue comportando como moneda de

cambio con más o menos valor, según las características de este, su uso y su contexto.

Estas mujeres, no dueñas de su cuerpo en ningún aspecto, se mantienen constantemente caminando al borde de la felicidad y la tragedia, entendido cualquiera de estos dos destinos como la liberación de un poder opresor que las somete.

Alrededor de estas mujeres podríamos establecer una tríada que se comporta como guía de sus actos: las madres naturales, las madres de la vida y la muerte. Es sabido que las madres naturales de estos personajes femeninos trágicos no han sido contenedoras en las necesidades de sus hijas, ya que dichas madres responden a la lógica de los mandatos culturales establecidos o se encuentran ausentes. Las madres de la vida o nodrizas se mantienen fieles al lado de las jóvenes. Impulsadas por un gran amor dejan traslucir su empatía con respecto a los deseos de las muchachas demostrando cierto desdén por los mandatos culturales establecidos, a los que luego (ante el temor) nuevamente se aferran para mantenerse con vida o convertirse en víctimas del mismo. Y, finalmente, nuestra última compañera, aquella nodriza que nunca se aparta del lado de la joven y que la libera de los poderes opresores del sistema de la forma más cruel: la muerte. Así, camina ella como fiel compañera junto a la víctima trágica volviéndose parte de la vida, acompañándola en forma constante a través del tiempo y el espacio, mutando en la materia y habitándola como un espíritu que guía sus pasos.

La vida de estas mujeres, más corta o más extensa, es la lucha continua contra un poder opresor que la convierte día a día en una heroína que, intentando mantener sus ideales de libertad y autonomía vivos, también mantiene su necesidad de mantenerse con vida. La mujer que lucha, inventa mecanismos genuinos y creativos contra un poder –que aun cuando parece haber sido engañado, sorteado o superado– no desaparece, y si se modifica, lo hace con demasiada lentitud.

Estas mujeres, que luchan como una comunidad invisible, transcultural y atemporal, se universalizan continuamente en cada una de nosotras, a través del proceso artístico, obligándonos a tomar postura frente a la muerte.

Es por ello que, en cada representación tomamos conciencia como teatristas de que si hay una sola mujer en el mundo que sufre, la muerte de cualquier mujer es una tragedia, y no podremos escapar del destino fatal que nuestra cultura ha impuesto a la comunidad de mujeres, hasta que la imagen primitiva recurrente del arte y la cultura (la mujer trágica) haya tomado distancia, actuado frente al dolor y a su destino en la representación.

3. 5. La obra de arte, como documento revelador y posible generador de constructos culturales

Para completar nuestro estudio, hemos abordado la noción de obra de arte como un documento de emergencia cronológica con respecto a su cultura, abierto a interpretaciones y revisiones en relación a otros momentos históricos y culturales. Este documento o registro de civilización amplía su emergencia histórica gracias a las fuerzas polares que oscilan dentro de ella.

La obra de arte prevalece a lo largo de la historia, a través de formas de expresión discontinuas, eslabones de nuestra vida cultural que generan la recurrencia a partir de un comportamiento habitual que responde a patrones pertenecientes a un constructo cultural (fórmula del pathos) y que se identifican dentro de ella. En virtud a lo antes enunciado reflexionamos sobre la importancia de tomar conciencia de aquellos patrones que nos rigen culturalmente a través del acto creativo, ya sea como creadores o espectadores del mismo, y que son imagen y reflejo de nuestro comportamiento actual.

La noción de mujer trágica interpela nuestro trabajo como teatristas, nos alerta sobre nuestras necesidades y posibilidades, y nos obliga a preguntarnos como artistas:

¿Cuál será nuestro documento- obra de arte que, como creadores, brindaremos a nuestra comunidad, entendiendo que el mismo será nuevamente imagen/ eslabón de esta cadena cultural?

Retomando la imagen de la muerte encarnada en la ninfa que atraviesa nuestra materia y danza en las producciones de Kamar, sosteniendo que la emergencia de personajes femeninos trágicos en nuestro arte se ha vuelto una constante; entendiendo que la no linealidad histórica se corresponde con un caos de heridas universales no sanadas que emergen en mayor o menor medida, según los factores culturales de una comunidad, y sosteniendo que la obra de arte, en condiciones históricas específicas y socialmente determinadas, se convierte en un documento generador de constructos culturales necesario para realizar cambios en la comunidad podemos decir que, teatralmente, Kamar ha tomado posicionamiento frente a la relación vida/muerte/vida de la mujer y su cultura.

3. 6 La responsabilidad social del Arte

Estamos convencidos de que el teatro es un medio para transformar la cultura. Creemos que analizando la imagen interior heredada, aquella que nos ha llevado al límite de la sensibilidad, podremos ser el medio correcto para su transmutación. Entendemos que caminamos con el fantasma de una muerte trágica a nuestro lado, pero también con una mujer que se ha reinventado

constantemente a lo largo de la historia para hacerle frente.

El reto de este tipo de teatro es alertar –no solo en la ficción sino en la vida real– a estas niñas, jóvenes y mujeres que emergen constantemente a través de un grito arcaico que atraviesa tiempo, espacio y materia con un único objetivo: vivir. Proponemos la negación consciente por parte del personaje trágico de cumplir con su destino fatal en la representación. Este proceso permite crear otra imagen que inserta sensiblemente en la cultura, provocando un llamado de alerta a la mujer sobre su destino.

En base a lo antes mencionado es importante señalar que el Grupo de Teatro Kamar, durante su trayectoria, también ha recurrido asiduamente a procedimientos del *Teatro político brechtiano* y de su tradición, con el objetivo de posicionar críticamente al espectador frente a una sociedad que merece transformaciones profundas, en este caso con respecto al destino trágico que muchas mujeres sufren.

Con este objetivo los mecanismos han sido variados y diversos. Tomamos nuevamente como ejemplo la obra *Nosotras en el espejo*, señalando que ubicamos al mencionado trabajo dentro de un tipo de *Teatro Documental* al cual llamamos *Teatro Testimonial del Espejo*³ y cuya dramaturgia persigue por momentos la lógica del *manifiesto*.

El texto final de la propuesta escénica que se transcribe a continuación corresponde a la primera escena analizada a partir de la imagen visual en el Apartado 1 de este escrito. El texto que opera a modo de manifiesto ha sido construido en base al testimonio de una víctima sobreviviente de la violencia de su cónyuge y las palabras que nunca pudo pronunciar el personaje femenino Desdémona, quien ha sido elegido como máscara ficcional de la víctima.

A continuación se presenta el último fragmento del mencionado texto:

Han pasado años desde que escapé de casa.

Pero las pesadillas dolían tanto como su presencia.

Robé a mis hijos, me los robaron, los tuve, los perdí, los tengo y no los tengo.

Amor, odio, soledad, dolor, angustia... tiempo.

Tiempo para volver a mirarme al espejo y reconocirme sin su presencia.

³ *Teatro Testimonial del Espejo*, es un teatro de tipo documental que toma como referente el testimonio de mujeres que han atravesado o atraviesan la problemática de la violencia contra la mujer, instalando un cruce dramático entre el material testimonial y la ficción de personajes femeninos trágicos que puedan corresponderse con las características de la testigo. Dicho cruce dramático genera un diálogo entre realidad y ficción en pos de una universalización/particularización de la temática, como así también una reflexión, toma de postura e instalación de un manifiesto por parte del personaje trágico que en la ficción se niega a cumplir su destino fatal. (Corzi, 2014, p. 30)

Antes, cada vez que me miraba al espejo era otra yo...
Otra que no era yo... ella era el reflejo de su locura.
Traicionera, mentirosa, infiel, estúpida, loca, puta.
Gran Otelo, Dulce Esposo, violento sos al pensar que falsa fui pues pura como el agua y el cielo he sido.
Traicionera, mentirosa, infiel, loca, puta.
Gran Otelo, Dulce Otelo mis acciones reflejaban mi amor por vos pero eran tus oídos terreno fértil para la desconfianza... mi única culpa fue seguirte.
Traicionera, mentirosa, infiel, loca, puta... puta... puta
Gran Otelo, dulce Otelo, imbécil, negro Luzbel, menguado más que el fango.
Patrona de tus barcos, señora de tu isla, una reina que esperaba tu regreso.
No hay otro barco que me lleve más que aquel que comande yo misma y me saque de esta tumba.
Yo he sido Desdémona, la que entendió que la culpa era otra forma de seguirnos castigando.
La obligada a ser alguien que no debía ser, la injuriada, la maltratada, la incomprendida. La que murió en la cama de la habitación, en el suelo de la cocina, en la tina del baño, en un consultorio clandestino.
La que está enterrada en algún sitio y al que no podemos ir a llorar con nuestras lágrimas...
pero también soy la que vive y la que denuncia, la que habla... la que habla de distintas formas pero habla.
Esta noche/tarde/madrugada/mañana me he dado cuenta que estás ciego, que tus ojos han girado y que no podés ver nada del mundo/este mundo/mi mundo que es tuyo también pero que desde el otro lado del espejo es otra vida, tu vida... una vida donde yo la cosa no tengo vida en él.
Es un rol, no te enseñaron a ser otra cosa, han hecho de vos como lo que han hecho de mí.
Pero yo me resisto a cumplir mi rol.
Me resisto a habitar en la soledad, el silencio y la muerte.
Yo Desdémona... estoy viva
Hoy estoy viva, Hoy estoy viva, Hoy estoy viva. (Corzi, 2014, p. 46)

4. Conclusiones sobre una convicción

La elaboración y análisis de la propuesta de Kamar nos permitió comprender que las técnicas de laboratorio en la búsqueda de material teatral nos habían

liberado del acto consciente y voluntario de la elección temática de los productos artísticos y que, por tanto, la imagen de la mujer trágica como tema central emergía de forma genuina a partir de la experimentación, volviéndose protagonista de nuestras producciones.

La práctica teatral nos convertía en artistas mediadores entre el propio mundo trágico y el mundo ajeno que, vivido como propio, nos ubicaba al límite de la tragedia, entendiendo que el destino trágico del artista mediador inicia cuando la carne propia se ve obligada a abandonarse para convertirse en carne de otro. Es importante aclarar que, cuando hablamos de este proceso del artista mediador, no estamos hablando de la encarnación actoral de un personaje, sino de la inevitable sensación de contaminación que como víctimas sensibles de las heridas humanas no superadas por nuestra cultura, nos interpelan y convierten nuevamente en sujetos responsables de procesos de sensibilización.

Desde nuestra mirada particular del arte, la toma de conciencia sobre la recurrencia de la imagen de la mujer trágica y sus consecuencias en las conductas humanas, es un llamado de alerta sobre la responsabilidad política del arte como documento o registro de nuestra vida cultural, ya que opera como generador de patrones culturales que podrían determinar la conducta de los seres humanos en sociedad.

La conciencia de la responsabilidad política del arte nos llevó a profundizar nuestra práctica teatral y a explorar nuevos procedimientos teatrales en beneficio de nuestro interés. Es por ello que la decisión inicial de ubicar la mirada en la obra *Nosotras en el espejo* fue atinada, pues en la obra se refuerzan mecanismos de trabajo del Grupo Kamar puestos en funcionamiento en obras anteriores, pero que completan en *Nosotras en el espejo* un proceso fundamental al tomar como eje central de su temática a *la mujer trágica de nuestro entorno cotidiano e inmediato*, mujer que deja el anonimato para auto denominarse con el nombre de un personaje femenino de la tragedia universal y negarse a cumplir su destino trágico.

A partir de nuestro análisis, *Nosotras en el espejo* se comporta como un documento o registro cultural que pone en escena el testimonio y la palabra cotidiana de un grupo de mujeres con un tiempo y un espacio definido, y nos permite pensar el rol de la mujer en nuestra cultura.

La propuesta teatral, centrada en testimonios reales de mujeres que sufren la violencia de la cultura patriarcal, nos universaliza y al mismo tiempo nos territorializa, nos convierte en parte de una comunidad de mujeres al borde de la muerte, cuya pulsión vital les ha dado voz en la escena.

En esta toma de conciencia sobre la responsabilidad del arte como generador

de patrones culturales, nos negamos a repetir moldes funcionales a la cultura patriarcal, preferimos asumir nuestra práctica como artistas mediadores contaminados por el caos de heridas culturalmente no sanadas. Caminamos junto a esta comunidad transcultural y atemporal de heroínas que luchan contra el poder opresor, con la convicción de que algún día la muerte de la mayoría de las mujeres dejará de ser una muerte trágica.

Referencias

Antacli, P. L. (2012). "Aby Warburg de psico-historiador sismógrafo de las pasiones humanas", en Revista *Estampa 11*, Universidad Nacional de Cuyo (pp. 56-67). Disponible en <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/author/submission/41>

_____ (2015). *La fórmula de pathos de la ninfa según Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>

Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Argentina: Catálogos.

Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

_____. "Después del holocausto, ¿qué?" *Revista de Artes Visuales*, nº 24, junio de 2001, pp. 3-15

Corzi, M. (2014). *Teatro Testimonial del Espejo. Puesta en escena de Testimonios de mujeres en riesgo de sufrir violencia de género, bajo la máscara ficcional de personajes femeninos trágicos*. Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional de La Rioja.

De Marinis, M. (1997). *Drammaturgia dell'attore. Bologna: I Quaderni del Battello Ebro*. Barcelona: Paidós.

Didi-huberman, G. (2002). *L'ImageSurvivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral* -1ª ed. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Editorial Akal.