

OJO

30 1
2 6 10 13
3 5 7 9 12
29 4 8 11 14
28 27 26 16 15

25

17

24

18

23 19
22 12
5 4 3 20
21

Difusión de las artes vivas contemporáneas iberoamericanas

N 2

Entre la fiera y la ninfa. Extrañezas a partir del trabajo de Zoitsa Noriega - de Eloísa Jaramillo.

Corpo promovendo reverberações urbanas - de Carlinhos Santos.

Apuntes sobre... Cartas a mi querido espectador de Fabián Gandini - de Micaela Moreno.

El Tebas Land de Sergio Blanco. Evidencias de una dramaturgia parricida - de Florencia Dansilio.

OJO da visibilidad a propuestas contemporáneas de artes vivas iberoamericanas de creadores multidisciplinares de: Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Colombia, México y España, que centren su trabajo en el lenguaje del movimiento.

Cada número de OJO incluye 4 artículos, sobre creadores y sus contextos de trabajo, bajo licencia de CC BY-NC. Está permitido copiar, distribuir, exhibir y representar la obra y hacer obras derivadas siempre y cuando se reconozca y cite la obra y su autor. Todo ello para fines no comerciales. (Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial 3.0 Unported de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/>)

El equipo de coordinadores asume los contenidos de su país (ya sea escribiendo el artículo o encargándolo a autores vinculados a las artes y la teoría del movimiento) y son: Lucía Naser (Uruguay), Micaela Moreno (Argentina), Vanilton Lakka (Brasil), Javier Contreras (México), Eloísa Jaramillo (Colombia), María José Cifuentes (Chile) y Raquel Tomàs (España).

Os presentamos pues el primer número de esta nueva publicación. Si quieres hacer visible lo escondido puedes seguir la numeración de la portada con una línea de número a número y descubrirás una ilustración que de algún modo remite a una imagen escondida en los artículos. Ojo puede leerse online desde su perfil issuu y tiene la opción de descarga para que te lo puedas imprimir en blanco y negro y leerlo en papel.



ENTRE LA FIERA Y LA NINFA. EXTRAÑEZAS A PARTIR DEL TRABAJO DE ZOITSA NORIEGA // ELOÍSA JARAMILLO (COLOMBIA)

Zoitsa Noriega estudió Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Es egresada de la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, la MITAV, de la misma universidad y actualmente es profesora de la Facultad en la que estudió. Durante más de 15 años formó parte de la compañía bogotana de Danza contemporánea "Danza Común" y ha bailado en una enorme cantidad de piezas de los más importantes coreógrafos que han trabajado en Colombia. Un animal nativo. Artista 100% de estas tierras. Una antropófaga, como le gusta a ella misma presentarse en público.

Quisiera hablarles de esta creadora de las Artes Vivas colombianas desde la investigación que ha venido desarrollando desde hace siete años, cuando, paralelamente a sus trabajos en colectivo, decidió indagar en proyectos individuales. Zoitsa Noriega pertenece a un clan, a una manada, a una red de artistas que no se dejan descifrar, que se resisten a la categorización disciplinar, que no pertenecen del todo a ningún campo, que son nómadas de los lenguajes, pero sobre todo, de las certezas.

Las obras de Zoitsa Noriega, al intentar la osada labor de traducir sensaciones, nos fundan extrañezas. Por eso nos llevan a nuevos territorios no graficados. Las dos obras a las que quisiera referirme, nos sugieren la idea del artista como un cartógrafo. Ese que hace dibujos de un territorio cambiante, no fija trazos, no mapea territorios estáticos, sino que dibuja lo vivo desde lo vivo. Ese que, como lo propone la pensadora brasileña Suely Rolnik, "da voz a los afectos que piden pasaje" (Rolnik, pg 23); el cartógrafo, que inmerso en las intensidades de su tiempo, está atento a los lenguajes que encuentra y devora los que le parecen posibles para componer "cartografías".

Zoitsa Noriega, la cartógrafa, propone recorridos de objetos y de sensaciones, dibujos sobre el piso que los espectadores contemplan componerse y descomponerse, dibujos móviles, cambiantes, como la vida que se traza y se destraza. No nos sorprende entonces que el título de una de sus obras, comience por la palabra "Cartografías". En la pieza a la que me refiero, "Cartografías para otro jardín", contemplamos la construcción de un diseño en el piso compuesto por prendas de ropa, troncos de árboles, plantas, ratones, lombrices, y demás materias, que la artista activa mediante diferentes relaciones con su cuerpo. Podríamos decir que esta obra hace una labor de traducción, en la que sensaciones abstractas pasan a ser acciones y contactos. Estas cartografías que nos propone esta obra no son las de un jardín cualquiera, son las de otro jardín. Porque "Cartografías para otro jardín" nos habla de lo otro. De eso que nos resulta extraño. Porque en medio de una distribución espacial milimétrica, precisa, aparece la naturaleza indomable. Aparece aquí, la fiera.

Otra de las aristas que nos develan las obras de Zoitsa Noriega es la del mito de lo femenino. "El rastro de Cirene", su obra más reciente, construida durante una residencia artística en Buenos Aires, parte de un interés particular por el arquetipo de la ninfa. Cirene, la figura mítica, es lo ligero y primaveral y a la vez lo guerrero y amazónico. En la obra, esta figura nos hace aparecer las fuerzas

rebeldes de lo femenino a través de visitas a los espacios domésticos de siete aguerridas bailarinas porteñas. Esta pieza que nos invita a un recorrido por diferentes espacios, comienza por "La casa", en la que estas mujeres argentinas hablan en materiales pregrabados de la feminidad contemporánea, mientras Zoitsa Noriega, semidesnuda, derrama un enorme recipiente de miel. La miel, con su cualidad viscosa, dulce; con su calor y su sensualidad se vuelve aquí fluído de lo femenino y sangre del cuerpo poético. El siguiente espacio de esta obra es "El Bosque", que nos muestra una naturaleza que no es ingenua, ni silvestre, sino que está atravesada por los devenires del tiempo, que aparece fracturada, invadida. "La Otra casa", el cuarto espacio, en el que se compone una tensa escultura viva con piezas de porcelana, recurre de nuevo al mito en el que Apolo se lleva a Cirene y la encierra. Pareciera que "El rastro de Cirene" nos indica el frágil esplendor de la morada matrimonial como una hermosa cárcel de porcelana. En "La ciudad", en cambio, aparece el encuentro de Cirene dentro de la vida nocturna donde encuentra su manada. La ninfa multiplicada en el bar bailando sola. La ninfa que recuerda a la fiera.

Las obras de Zoitsa Noriega nos hacen provocaciones. Nos fundan extrañezas. Nos dejan inquietos. Nos llevan a un territorio donde la ninfa y la fiera se reconocen como la misma y como la otra. Sus obras y la enorme cantidad de acciones, intuiciones, gestos, actos fallidos, lapsus, declaraciones y manifiestos que componen su investigación. Porque estamos ante una artista que vive en un continuum creativo y existencial. Una artista que nos invita a entrar en un campo de pensamiento, en el universo de las Artes Vivas, resistente a definiciones taxativas, que se compone de sus mismas acciones. Escrituras, que son pensamiento, ensayo, texto, puesta en escena. Obras que fundan territorios. Animales que hacen sus vidas.

Una artista que nos propone el reto de cartografiar sensaciones en estos territorios de América Latina.

Pregunta al lector:

¿Cómo llevar a cabo cartografías de lo vivo? ¿de las sensaciones, de lo inaprensible, de lo innombrable?; ¿es el artista cartógrafo de su tiempo?

Lecturas sugeridas:

#Rolnik, Suely. *Cartografía sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. UFRGS Editora y Editora Sulina. 2006.

CORPO PROMOVENDO REVERBERAÇÕES URBANAS //

CARLINHOS SANTOS (BRASIL)

Primeiro, foi o estrondo inicial. O big bang gerou o movimento que ordenou a vida. Formas primeiras, organizações, reorganizações. Então os homens, as cidades. O corpo descrevendo uma trajetória nesse ambiente. Flui por estas frestas a ação artística de Claudio Henrique de Oliveira junto ao grupo Strondum, de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.

Ao olhar para o processo de evolução, em "O Fenótipo Estendido", Richard Dawkins descreve como um organismo se expande no ambiente em que vive. Nessa ótica, um gesto de um corpo repercute em outro. Logo, um corpo é sempre um agente interativo replicando informações através dos memes. Assim olhamos para o corpo contemporâneo na urbanidade.

Assim, a partir desse contexto, situamos o artista às voltas com a criação do grupo Strondum, em 2003. A oficialização foi em 2005. Uma das ideias importantes aqui é a de memória. Ela é construção que se relaciona com uma série de informações e o que se antecipa ali para um devir, tal qual a perspectiva de Deleuze: sobre a aquilo que engendra algo em reciprocidade, complexidade e complementaridade.

Diferença e descontinuidade se anunciam também ao olharmos para o corpo contemporâneo e o corpo performático pelo qual transita a atuação de Oliveira. São questões que dialogam com memória em movimento forjando uma dança numa rede de relações.

Olha-se então para dança na perspectiva dos estudos de Helena Katz e Christine Greinier, que descrevem que "o ato de dançar, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação". (KATZ, GREINER, 2005, p.132).

Noutra perspectiva, a dança também pode ser vista através do conceito de redes de criação elaborado por Cecília Almeida Salles que "pede um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, pois objetos estáticos não se mostram satisfatórios ou eficientes". (SALLES, 2008, p. 52)

A partir dessas conexões, tendo a cidade como cenário e questão central, na obra o Strondum organiza um discurso estético potente em torno de tempo, sobrevivência, memória e permanência na contemporaneidade. Assim, em seu trabalho Oliveira movimenta-se pelo tripé hemenêutico da história da filosofia: Nietzsche por criticar a moral, Marx por pensar a ideologia e Freud por nos demonstrar a bestialidade humana com seu Id, conseguindo dialogar com parte da Filosofia Continental para uma criação político-estética. Para esta ação artística, vale a observação da crítica de dança Helena Katz, de que "o observador desapaixonado da ciência clássica foi substituído pelo conhecedor-participante". (KATZ, 2005, p. 35)

Então, Giorgio Agambem questiona, "de quem somos contemporâneos?". Ele responde assinalando que, talvez, do nosso próprio tempo e, numa relação crítica com ele, do anacronismo e da atualidade dos contextos que nos forjam e, ainda e dialeticamente, do pertencimento a este contexto.

Agambem ressalta que: "o contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo". (AGAMBEM, 2009, p.64)

Dessa forma, o corpo performático do Strondum/Claudio Henrique de Oliveira mergulha na cidade, no corpo-cidade, construindo suas danças na rua, exercitando o le parkour, explorando a deriva, à deriva do devir, numa ação contaminatória por onde passa, interferindo nessas paisagens, confundindo-se com elas, se desafiando diante dos desafios do caminho, como em seu trabalho mais recente, Carcaça. Esse corpo aciona relações entre bios e polis, reinventando experiências da ordem biopolítica, coreografando instantes e instâncias do cotidiano. A partir de Foucault, Peter Pál Pelbart nos auxilia, descrevendo os reflexos da ação artística na cidade: "cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada, torna-se quantidade social e pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política". (PELBART, 2011, p.139)

Nesse ambiente de potência, o intérprete movimenta-se em Uberlândia entre grupos fundamentais para um movimento de dança de rua na cidade. Entre eles estão Turma Jazz de Rua e o grupo de dança contemporânea Werther, que trabalhava com pesquisa coreográfica. Um contetxo de referências híbridas que fomentou uma cena na região do Triângulo Mineiro. A estas informações acre-se a linguagem do La Fura Dels Baus, organizando então um referencial para a construção de uma assinatura própria que produz impacto e vigorosidade cênica nos espaços urbanos.

O corpo performático do artista, portanto, nunca dança só, mesmo que num solo. A quantidade dos que dançam, dos que são solicitados por ele e que, mesmo silenciosamente e imóveis, respondem a uma dança, é infinitamente superior ao que se possa ser apontado como número de intérpretes de uma obra. Esse corpo provoca estrondos na paisagem. Sua ação repercute no outro. Seus movimentos reverberam metáforas, seu eco é político, sua instância e poética, seu instante, paradigmático.

O corpo-Carcaça performa moldado pelos embates, é o corpo das finitudes e das limitações, é o corpo vigoroso, carcomido, enferrujado, restaurado, subjugado, violentado, mas resistente. É o corpo que acolhe a revolta e que aninha. Ele tem as marcas da cidade-corpo que o forja: é híbrido, mistura afro e break, desorganiza a convenção pela invenção de um jeito próprio. É um corpo indisciplinado, pois não se acomoda, incomoda. Ele deixa cicatrizes na cidade, tensiona seus movimentos. Em seus estrondos estéticos, reverbera as contundências das muitas instâncias da vida em eterna transformação. Sempre um novo big bang.

Pergunta al lector:

Quais as reverberações políticas e estéticas da performance corporal na paisagem urbana?

Referencias bibliográficas:

- #Agambem, Giorgio. *O Que é o Contemporâneo? E Outros Ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
 - #Dawkins, Richard. *O Gene Egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
 - #O Rio Que Saía do Éden: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
 - #Katz, Helena. *Um Dois Três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.
 - #Katz Helena; Greiner, Christine. *Por uma teoria do corpomídia*. In: Greiner, Christine (Org.). *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo, Annablume, 2005.
 - #Salles, Cecília de Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.
-
-

APUNTES SOBRE... CARTAS A MI QUERIDO ESPECTADOR DE FABIÁN GANDINI //

MICAELA MORENO (ARGENTINA)

Cuando vi esta obra por primera vez, mi entendimiento quedó absorto. Luego, un flujo de interpelaciones se inició. Espectadora de un diálogo entre mis propias palabras me encuentro desde que decidí escribir sobre...

"Cartas a mi querido espectador" se compone de 10 cartas y comienza a oscuras. La primera se proyecta sobre la pared y dice así: "Por ahora esto. Un espacio y sus cosas. Y todo eso dentro del tiempo". Una espera y una pregunta: "¿Hay algo en esto que ya está sucediendo?". Más espera y un condicional: si un cuerpo entrara en escena sólo nos quedaría "mirarlo y ver cómo se nos muestra". Otros textos y luego uno más: "El cuerpo ahí es tan real que va a ser difícil seguir manipulando las cosas de una forma tan ordenada". Acto seguido, se enciende una pequeña luz y parece que todo vuelve a comenzar. Él (Fabián) y Ella (Lucía) están ahí. Mientras la luz va subiendo, ella nos lee la carta N°2 y nos advierte que, de ahora en más, todas las cartas estarán dirigidas a mí: querido espectador.

Hace algunos años que Fabián investiga sobre "los niveles de representación, el poder armar una estructura de narración o guión bastante sólido, y la posibilidad de mostrar todo ante la persona que ve sin intentar ocultar nada, ni siquiera el hecho de que ellos están ahí y yo enfrente haciendo algo para ellos"(Gandini, Entrevista en Montaje decadente, Junio de 2011, p.10) En ese intento por mostrarlo hace tiempo que trabaja develando el artificio en escena y evidenciando que éste ocurre en un tiempo, un espacio y un cuerpo determinado y se enmarca en un relato cuyas diversas capas de profundidad siempre nos advierten cómo es que son, fueron y serán los acontecimientos de la escena. En ese sentido, sus obras plantean el interrogante acerca de cómo ocurre "el estar" en un tiempo y espacio "ficcional" y nos invitan a recorrerlas y a apreciar qué sucede, nos sucede en su duración. Cartas a mi querido espectador se inscribe en este proceso e intenta observar desde adentro cómo sería posible construir juntos lo que acontece. Ella y Él me dicen en diferentes momentos "estás, estoy y nos miramos. Necesito de vos y del paso del tiempo en este espacio para que algo suceda". La escena permanece despojada. Sólo cartas en la pared, dos cuerpos y una invitación a ver qué sucede en el "entre". Entre una palabra y la otra, entre una carta y la otra.

Mientras me voy acostumbrando a ser Espectador, y a que ella sea Ella y él sea Él, también ocurre que Él hace de Ella, y Ella nos cuenta como alguna vez fue nosotros. El relato, a la vez simple y complejo, nos entreteje; de un momento a otro, todos somos parte de esta ficción. El tiempo real se vuelve presente y se desvanece a la vez mientras se evidencia su manipulación. Como cuando la carta n°7 se convierte en la carta n°8, así la n°7 pasa a ser "dejar que pase el tiempo" y en esa enunciación permitir que 6 y 7 se distancien perceptivamente. En Cartas... la temporalidad del relato se vuelve superficie revelando su protagónico, al punto que ninguno puede irse hasta tanto el pacto no llegue a su fin, y el fin, al fin acontezca.

En este develar la estructura, un nuevo tiempo y espacio sucede cada vez que una carta vuelve comenzar, sin que acaso logre percibirlo. La obra se vuelve un lugar en el que paradójicamente nos encontramos descontrándonos. Ellos me cuentan cómo es que estar ahí les resulta complejo. Se sientan frente a mí y me dicen: "mirá, ¿ves?, me pasa esto" intentando mostrarme cómo es que

estar presentes para mí los modifica y los distancia. Ellos (Lucía y Fabián) quieren encontrarse conmigo (Espectador), pero nos damos cita en algo que no es ni ellos ni yo. La escena, eso que está ahí, se transforma en un lugar ajeno a ambos. Una virtualidad de espacio–tiempo frente a la cual a veces yo soy yo, y otras, yo Espectador mientras que ellos desarrollan diversas acciones con la intención de ver si existe al menos una posibilidad de mostrarse ante mí como Fabián y Lucía. Así sucede una acción y luego otra, y me advierten que tal vez en esas transiciones puedas ver “algo de lo que soy cuando estoy conmigo solo”.

Preguntarme por Cartas... y su singularidad me lleva a pensar en algunas de las cuestiones que Rancière presenta en **El espectador emancipado**. A propósito de la performance, el autor sostiene que no sólo existe la distancia entre el artista y el espectador sino que “también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2011, p.21) Es en este sentido que Cartas... se vuelve un artificio eficaz que no pertenece ni a ellos, ni a mí como espectador. El tiempo transcurre, y allí estamos ambos arrojados a ese “encuentro ficcionado”. Esto que nos une es precisamente lo que nos mantiene distantes, ellos intentando encontrarme, yo, transitando esta paradoja con Él y Ella, a veces Fabián y Lucía.

“Tu presencia me transforma y todo lo que es original en mí empieza a cambiar” dice Ella. Este fragmento de una carta subraya la brecha entre ellos y yo, y me lleva de regreso a Rancière. “La distancia no es un mal a abolir, [sino] la condición normal de toda comunicación” (Rancière, 2011, p.17) afirma el autor. Y en este sentido, sostiene que la condición de espectador en la performance no es la de un ser pasivo que deba ser devuelto a la acción, sino la situación normal que precisamente nos posibilita ser “a la vez espectadores distantes e intérpretes del espectáculo” (Rancière, 2011, p.20) En Cartas... el “estar” de Ella y Él que devela la distancia inherente a toda representación es, también, una forma de encontrarnos allí donde ellos son Ellos, y yo, Espectador. Pues en ese “estar”, algo de nuestros seres aparece mientras la ficción se entreteje en nuestros mundos reales. Entonces aquí, mientras presiento aproximarme al final de un proceso de interrogantes a los que Cartas... me embarcó, recuerdo que otros también se han dirigido a la obra redactando en primera persona un: Queridos Fabián y Lucía... Así, la construcción de final de la carta N°10 puede tomarse como el principio de otras. Cartas... parece ser una obra inconclusa precisamente porque continúa.

La emancipación del espectador “comienza cuando se comprende que mirar es también una acción [...] El espectador también actúa [...] Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto” (Rancière, 2011, p.19) Parafraseando al autor, podría decir entonces que Cartas... invita a traducir lo que vemos y a construir en nuestro mundo de asociaciones y disociaciones nuestra propia aventura intelectual, nuestra propia historia personal.

Pregunta al lector:

¿Cuándo empieza y termina una ficción?

¿Qué es eso que sucede cuándo no sabemos cómo nombrarlo?

Cartas/Respuestas en la web:

-Quio Binetti, Acerca de: Cartas a mi querido espectador

-Ailín Bullentini, Cartas a mi querido espectador en Café Müller

-Macarena Trigo, Carta/respuesta al espectáculo Cartas a mi querido espectador

Referencias bibliográficas:

#Gandini, Fabián (Junio de 2011) Entrevista: “Quiero mostrar todo u ocultarle lo menos posible al espectador”; en *Montaje decadente. Revista de artes escénicas*, Año 1, N°4, Buenos Aires, pp. 10–11.

#Rancière, Jacques (2011); *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.

#Lepecki, André (2008); *Agotar la danza*, [CdL#1] Danza y Pensamiento, España.

EL TEBAS LAND DE SERGIO BLANCO. EVIDENCIAS DE UNA DRAMATURGIA PARRICIDA //

FLORENCIA DANSILIO (URUGUAY)

“Hoy en día, creo que la gran pregunta política es qué está pasando con el ojo que viene a ver teatro. No es una mirada en términos de Benjamín fragmentada, es una mirada que está absolutamente centrifugada, que se ha completamente dividido... Yo no me opongo a la multiplicidad de miradas, solo digo que el teatro tiene que aprovechar esos otros medios para hablar de cosas. Yo creo que ser políticos hoy en día es cuestionarse sobre ese ojo y a partir de lo que está pasando con ese ojo, reflexionar sobre qué mecanismos de representación hay que poner en escena para que puedan llegar a esa mirada” (Extracto de una entrevista realizada a Sergio Blanco, París, enero 2011).

Primera evidencia: el tenedor.

Esta nota podría comenzar así: “Yo, Martín Santos, habiendo asesinado a mi padre con un tenedor...” El análisis realizado por Michel Foucault y sus discípulos sobre el caso de Pierre Rivière, joven de veintitrés años que en 1835 asesina violentamente a su familia, puede servir de antesala al dispositivo escénico desplegado por Sergio Blanco para diseccionar el caso de Martín Santos, protagonista de su última pieza teatral *Tebas Land*, estrenada este año en el Teatro Solís de Montevideo. “Yo, Pierre Rivière, habiendo matado a mi madre, mi hermana y mi hermano...”, libro presentado por el filósofo francés, parte de las memorias del joven parricida para analizar como un mismo hecho, el crimen, es manipulado e interpretado por los diferentes lenguajes que constituyen la opinión pública de la época: el jurídico, el médico, el mediático. *Tebas Land* por su parte, utiliza del parricidio teatral original, la muerte de Layo en manos de su hijo Edipo, para reconstruir escénicamente un crimen menor del Uruguay contemporáneo: el de un adolescente pobre y desclasado (prototipo de lo que la jerga judicial y el amarillismo mediático llaman “menor infractor”) que mata violentamente a su progenitor. La anécdota del crimen y su evidencia, un tenedor ensangrentado que fue introducido reiteradas veces en el cuerpo del padre, le sirve a Blanco no solo para rendirle homenaje a Sófocles, si no también, para analizar, como un mismo crimen, permite escudriñar en las diferentes capas que constituyen el lenguaje teatral contemporáneo, en un vaivén casi dialéctico, de lo real a lo representado, de lo representado a lo real, donde el crimen de Santos es uno de los múltiples crímenes que nos cuenta esta historia.

Segunda evidencia: el casting.

El caso, teatral, es así: Martín Santos (Bruno Pereyra), recluso por homicidio en un establecimiento penitenciario, es convocado por un dramaturgo llamado “S” (Gustavo Saffores) con intenciones de escribir una pieza teatral a partir de la fatalidad del primero, y en última instancia, montar escénicamente no la reconstrucción del crimen en sí, sino un producto creativo del intercambio, teniendo al protagonista de la historia “real” como protagonista de la historia a “escenificar”. En otras palabras, Martín 1 (personaje) representado por el actor Bruno Pereyra (persona) será a su vez Martín 2, personaje que representará a Martín 1 (restituyendo pues la condición de “persona” al “personaje”). Cuatro paredes de una celda/cancha de básquet enmarcan la acción, generando una ilusión de intimidad dentro de la obscena vigilancia penitencial. El ojo del espectador puede darse por satisfecho: no solo las paredes dejan ver, sino que también están a su servicio cuatro cámaras ubicadas en los

extremos de la celda, más las cámaras de seguridad del propio teatro, más imágenes provenientes de cámaras de centros penitenciarios reales. Luego de reiteradas sesiones entre Martín y "S", donde el tema del parricidio domina el diálogo, se devela otra tragedia, una micro-tragedia, pero tragedia al fin: Martín no podrá ser el protagonista de su propia historia, ya que las autoridades carcelarias han denegado el permiso necesario. La fatalidad de la tragedia griega aquí convocada se disuelve, o por lo menos, se cuestiona. (1) Martín no sólo es responsable del crimen de su padre, sino que además, y esto es lo que lo distancia de Edipo, es culpable: él sabe lo que el Edipo de Sófocles no sabe. (2) Emerge entonces otra fatalidad, con fineza y sutilidad, dando una vuelta de tuerca a la historia clásica: la fatalidad que aquí le acontece al héroe es la de la exclusión y la de la estigmatización, convirtiendo a Tebas en un Montevideo cualquiera. La posibilidad de la representación de su propio crimen, que se presenta para Martín como una forma de exorcizar la culpa y para "S" como una posibilidad de subvertir la representación teatral, se ve impedida por el sentido común del "orden" y el discurso legitimado de la "inseguridad". Es así que aparece Federico, actor novato y sin experiencia, que a través de un desdoblamiento del mismo actor, intentará ganar el papel que le permitirá interpretar a Martín. Las cámaras de la cárcel se convierten entonces en las cámaras de un casting y nos permiten rehacer la trayectoria inventada por Blanco, del episodio "real", al episodio "friccionado", para volver nuevamente al episodio "real". ¿Cómo se puede representar una persona? es la pregunta que Federico/Martín se plantea ante las cámaras y develan la segunda evidencia de este crimen múltiple.

Tercera evidencia: el dramaturgo.

El diálogo cara a cara entre el parricida/actor y el dramaturgo "S" está perforado por elementos auto-referenciales, que informan sobre la tarea del dramaturgo "real", sobre la escritura compleja de Sergio Blanco, sobre su propia vida. Pero Tebas Land no es una obra autobiográfica. A través de elementos de la experiencia personal, la obra explora dos dimensiones que colisionan en la creación teatral: la del proceso de escritura de un texto teatral y la del proceso de creación de un personaje. El parricidio no es sino la llave para una disección más profunda del hecho teatral. Crimen legal, la desaparición del padre en manos del hijo; crimen teatral, la desaparición del dramaturgo en manos de su obra. El espectador aporta su mirada cómplice y sus preguntas silenciosas que generaran otras historias y ensamblajes. Por un lado nos preguntamos quiénes son las voces que dialogan en la escena: la del dramaturgo/director, la de los actores, la de los personajes representados. Por otro lado, cuáles son los diálogos, los cara-a-cara, las interpelaciones que este crimen deja al descubierto. En estas dos preguntas, el bisturí deja al descubierto dos tensiones mayores del teatro. La primera, aquella entre persona y personaje: ¿cuál es la diferencia entre la persona que actúa y la persona representada? La segunda, aquella entre el artista y el público: ¿cuál es el rol de nosotros, aquellos que estamos mirando? ¿Hasta que punto somos jueces silenciosos y cuándo nos convertimos en cómplices, también silenciosos? Cómplices de la tragedia de Martín, cómplices de la tragedia del creador. Finalmente, lo magistral ante el ojo de quién observa es cómo la ficción de Martín Santos, de Federico y de "S" se cierra perfectamente en el mismo proceso en el que Sergio Blanco deja abierto ante el público la caja negra de su proceso creativo. La obra, afirma el dramaturgo en una entrevista, se terminó de escribir sola. El crimen consumado, es entonces el crimen de una escritura subversiva, que afirma a su creador en el mismo momento en que lo disuelve. Y el espectador queda interpelado o volviendo a Foucault, subyugado ante el parricida de los ojos rojizos.

Pregunta al lector:

¿Cómo re-presentar una persona?

Referencias bibliográficas:

Foucault, Michel (présenté par) *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* *Un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris: Éditions Gallimard, 2007.
#Sófocles, *Edipo Rey*, Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1998.

EN OJO · 2 HABLAMOS DE:

ZOITSA NORIEGA // Artista interdisciplinar y profesora de la Universidad Nacional de Colombia. Es Magister en Teatro y Artes Vivas y Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó su formación en Danza Contemporánea con la Fundación y Compañía DANZA COMÚN, y en el Instituto Universitario de Danza de Venezuela (2001 – 2002). Ha formulado su trabajo creativo en torno a una mirada poética y política respecto al cuerpo, interesándose en sus trabajos más recientes al problema de género. Su trayectoria le ha permitido una presencia a nivel nacional e internacional, presentando su obra en diferentes escenarios de la danza y el performance. Entre sus creaciones más representativas se encuentran: *El Rastro de Cirene*, 2012 – 2013, Residencia Colombia Argentina del Ministerio de Cultura; *Cartografías para otro Jardín*, 2009, Trabajo de Tesis de Maestría en Artes Vivas; *To be Se(r)quences*, 2007, realizado en el CoLABoratorio de Danza, Encuentro de Corógrafos Suramericanos y Europeos, Brasil; y *Pájaro Cinco*, 2005, Premio en la Categoría Solos y Premio del Público en el Festival de Danza Contemporánea IDCT.

STRONDUM // É um grupo de criação "artístico-corporal" possui sua fase embrionária em 2003. O grupo foi fundado pelo coreógrafo, Cláudio Henrique Euripedes de Oliveira, onde propõe a reflexão através do impacto estético. O Strondum se caracteriza com um grupo "físico-experimental", busca evocar as potencialidades do corpo, inserido nos desdobramentos filosóficos urbanos - arte, ciência e política. Formação do Strondum: Cláudio Henrique Euripedes de Oliveira, Eduardo Antônio Lopes de Paiva, Fernando Freitas Dias, Lucas Borges de Oliveira

ENLACES:

<http://movimientolaredsd.ning.com/profile/grupoStrondum>

FABIÁN GANDINI // Nació en Rosario y luego se fue a vivir a Buenos Aires donde hace tiempo que crea sus obras, da clases y construye su vida. Bailarín, coreógrafo y docente. En el transcurso de su profesión recibió becas de perfeccionamiento y subsidios a la creación del Instituto Nacional de Teatro, Fundación Antorchas, Instituto Prodanza y el Fondo Nacional de las Artes. Participó como coreógrafo y bailarín en diferentes compañías de la ciudad entre ellos Krapp, Ana Garat, La pequeña Nacional y Brenda Angiel. En el 2006 - 2007 fue convocado a participar del Encuentro Sudamericano Europeo de Coreógrafos para la realización de una obra que fue presentada en diferentes ciudades de Brasil. En el 2009 co-dirigió, junto a Luciana Acuña, *La Bahía de San Francisco*. Desde el 2002 dirige la Compañía Contenido Bruto con la cual creó *El juego* 2002, *Kevental* 2004, *La Garza sobre el Agua* 2006, *Pieza para pequeño efecto* 2009, *Algo 0,10* 2011 y *Cartas a mi querido Espectador* 2012. Sus obras participaron de Festivales a nivel Nacional e Internacional como Festival Panorama Rio Danza – American Dance Festival - Forum Internacional de Danza FID - Festival de Danza do Recife – Bienal de Danza do Ceara, entre otros. En el 2012 realizó el Festival Movimiento Zero en Buenos Aires. Actualmente se encuentra trabajando en *El lugar de los corderos*, realización que deriva de dos residencias artísticas realizadas junto a la coreógrafa brasilera Renata Ferreira y que ya tuvo un primer resultado bajo el nombre *Cueva de Leones* y fue presentado en Río de Janeiro y Sao Paulo. Desde el 2003 dicta clases de Danza Contemporánea en la ciudad de Buenos Aires y seminarios en Rosario, Córdoba, Uruguay y Brasil.

Cartas a mi querido espectador. Idea y dirección: Fabián Gandini / Creación e interpretación: Fabián Gandini y Lucía Disalvo / Diseño de luces: Omar Possemato.

SERGIO BLANCO // Dramaturgo y director teatral franco-uruguayo, nació en Montevideo en 1971 en donde realiza estudios de filología y arte teatral. En 1993, al ser ganador del prestigioso premio Florencio Revelación, es becado a la ciudad de París para realizar estudios de dirección teatral en la Comédie Française. De allí en más su actividad teatral se verá dividida entre Uruguay y Francia hasta que en el año 1998 decidirá radicarse definitivamente en París. A partir de ese momento, empieza a dedicarse a la escritura teatral: *La Vigilia de los Aceros o la Discordia de los Labdácidas*, (1998); *Die Brücke*, (1999); *Slaughter* (Montevideo: Editorial Skené, 2002); *.45'* (Montevideo: Editorial Skené, 2003); *Kiev* (Montevideo: Editorial Skené, 2004); *Opus Sextum* (Montevideo: Editorial Skené, 2005); *diptiko* (vol. 1 y 2) (Montevideo: Editorial Skené, 2006); *Barbarie* (Montevideo: Editorial Skené, 2010); *Kassandra* (Atenas: Editorial Lagoidea, 2011); *El salto de Darwin* (2011) y *Tebas Land* (2012). Desde 2008 forma parte de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMPLIT (Montevideo, Uruguay).

Tebas Land fue estrenada en agosto del 2012 en el Teatro Solís de Montevideo, dramaturgia y puesta en escena a cargo Sergio Blanco, con Bruno Pereyra y Gustavo Saffores. Se repondrá en el Teatro Solís de Montevideo y en el Teatro San Martín de Buenos Aires en 2014.

ELOÍSA JARAMILLO // Escritora, investigadora y biodancera. Creadora de obras en el campo de las Artes vivas y gestora de proyectos de curaduría. Estudió Literatura en la Universidad de los Andes y es egresada de la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia (MITAV). Es co-directora de la Red de Artes Vivas en Bogotá. Sus obras transitan las fronteras del teatro, le hacen preguntas. Es profesora de la Licenciatura en Artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia y curadora de Teatros de la Memoria. www.eloisajaramilloarango.com

CARLINHOS SANTOS// É formado em História pela Universidade de Passo Fundo e Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade do vale do Rio dos Sinos. É especialista em Corpo e Cultura – Ensino e Educação, pela Universidade de Caxias do Sul, e mestre em Educação também pela UCS. Crítico de dança, é titular da coluna 3por4, do jornal Pioneiro, em Caxias do Sul, e colaborador do site Idança.

MICAELA MORENO// Bailarina. Gestora Cultural. Creadora en Danza Contemporánea. Técnica en Métodos Dancísticos (Esc. Superior Integral de Teatro "Roberto Arlt") y Diplomada en Gestión Cultural. Orientación en Gestión de la Artes (Univ. Católica de Córdoba) Ha obtenido beca completa de estudio (Univ. Católica de Córdoba) y beca de perfeccionamiento en danza (Instituto Nacional del Teatro) Oriunda de Córdoba, actualmente reside en Buenos Aires donde continúa formándose con docentes nacionales y extranjeros, es parte del proyecto editorial Segunda. Cuadernos de Danza, integra el grupo de trabajo e investigación escénica Colectivo Incandescénico, forma parte del Circuito Cultural Cono Sur, se encuentra finalizando su Adscripción a la cátedra Historia General de la Danza (Instituto Universitario Nacional del Arte), cursa seminarios de la Especialización en Danza (Univ. Nacional de La Plata), e integra el equipo de trabajo del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay desde sus inicios.

FLORENCIA DANSILIO// Socióloga, especializada en teatro y culturas urbanas del Cono Sur de América Latina. Es candidata a doctora en la Universidad Paris III / Sorbonne Nouvelle donde trabaja como docente y colabora de diferentes proyectos de investigación. Colabora regularmente con revistas y periódicos uruguayos en temas vinculados a la cultura. Acaba de escribir El verano fue muy largo, su primer pieza teatral.

 Entre la fiera y la niña. Extrañezas a partir del trabajo de Zoila Noriega. por Eloísa Jaramillo se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 Corpo promovendo reverberações urbanas. por Carlinhos Santos se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 Apuntes sobre... Cartas a mi querido espectador de Fabián Gandini. por Micaela Moreno se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

 El Tebas Land de Sergio Blanco. Evidencias de una dramaturgia paródica. por Florencia Dansilio se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

EQUIPO EDITORIAL

María José Cifuentes, Javier Contreras, Eloísa Jaramillo, Vanilton Lakka, Micaela Moreno, Lucía Naser y Raquel Tomàs // Coordinación general y diseño: Raquel Tomàs // Ojo tiene una licencia CComons by-nc // Con la colaboración de GRANER.