



EVOCACIONES ESPECTRAIS
A propósito de *Sin título, técnica mixta*

EVOCACIONES ESPECTRALES
Sobre a obra *Sin título, técnica mixta*

SPECTRAL EVOCATIONS
About the work *Sin título, técnica mixta*

Ileana Dieguez¹

Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza²

Resumo

Artigo de Ileana Diéguez, no qual a pesquisadora teatral apresenta uma análise do espetáculo *Sin título, técnica Mixta* (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani a partir da problemática da memória na cena latino-americana e, em especial sobre os dispositivos documentais utilizados pelo grupo nesta obra que tem como

¹ Professora pesquisadora no Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Cuajimalpa. Membro do Sistema Nacional de Investigadores, nível II. Doutora em Letras (2006) com período de pós-doutorado em História da Arte, na Universidade Nacional Autónoma do México (UNAM), com apoio de CONACYT (2008-2009). Trabalha sobre problemáticas da arte, memória, violência, o luto, e as teatralidades e performatividades expandidas e sociais. É curadora independente de exposições visuais como *Navajas*, de Rosa María Robles (Centro de las Artes de Monterrey, e Instituto Potosino de Cultura, 2012); *Sudarios*, de Erika Diettes (ExTeresa Arte Actual, 2012); *La domus del ausente*, de Juan Manuel Echavarría e Mayra Martell (Galería Metropolitana, 2013); *Ensayo de la memoria*, de Mayra Martell (Museo Universitario del Chopo, 2012); *Las formas de la ausencia* (Casa de la Cultura de la UAEMéx, en Tlalpan, agosto 2015). Curadora dos proyectos “Des/montar la re/presentación” (realizado na UAM-Cuajimalpa) e “Desmontajes: procesos de investigación y creación escénica” (realizado no CITRU-INBA entre os anos 2003 e 2009). Tem ministrado seminários e conferências em programas de pós-graduação de Artes e Letras das seguintes instituições acadêmicas: Universidade de São Paulo, Universidad de Buenos Aires, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Universidad de Concepción en Chile, Universidade do Estado de Santa Catarina, Universidade Federal de Uberlândia, Universidad Nacional de Colombia, na Universidade Nacional Autónoma do México e la Universidad Iberoamericana. Traduzido a partir das informações que constam em: <http://dcsh.cua.uam.mx/portfolio-item/dra-ileana-dieguez-caballero/#toggle-id-2>. Acesso em 26 de fev. 2020.

² Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A tradução deste artigo foi realizada em 2012, durante a pesquisa de doutorado desenvolvida sobre o Grupo Cultural Yuyachkani no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/FALE, UFMG) e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Naquele contexto, a pedido do grupo Yuyachkani, a tradução foi realizada a fim de divulgar o seu trabalho no Brasil e compôs o Programa de Mão de *Sin Título Técnica Mixta*, apresentada em festivais. Para esta publicação, realizou-se nova leitura e revisão da tradução, a partir da sua primeira versão para o português disponível em: DIÉGUEZ, Ileana. *Evocações Espectrais – A propósito de Sin título, técnica mixta*. Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Año 3. Número 2. Consulado General del Perú en São Paulo, 2012. p. 3-6. O artigo está publicado em língua espanhola em: DIÉGUEZ, Ileana. “Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin Título, técnica mixta”. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Perú, Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar, Yuyachkani 40 años, 2011.

temas centrais a pós-memória da Guerra do Pacífico (1879-1883) e do Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000).

Palavras-chave: Grupo Cultural Yuyachkani, Memória, Teatralidades documentais e testemunhais

Resumen

Artículo de Ileana Diéguez, en el cual la investigadora teatral presenta un análisis del espectáculo

Sin título, técnica Mixta (2004), del grupo Cultural Yuyachkani a partir de la problemática de la memoria en la escena latinoamericana y, en especial sobre los dispositivos documentales utilizados por el grupo en esta obra que tiene como temas centrales la posmemoria de la Guerra del Pacífico (1879-1883) y del Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000).

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, Memoria, Teatralidades documentales e testimoniales

Abstract

Ileana Diéguez's article, in which the theatrical researcher presents an analysis of the spectacle *Sin Título, technique Mixta* (2004), by Grupo Cultural Yuyachkani based on the problem of memory in the Latin American scene and, mainly on the documental devices used by the Yuyachkani group in this work whose central themes are the post-memory of the War of the Pacific (1879-1883) and of the Internal Armed Conflict of Peru (1980-2000).

Keywords: Cultural Group Yuyachkani; Memory; Documental and testimonial theatricalities

A problemática da memória na cena teatral latino-americana vem sendo construída de maneira complexa, reunindo e enlaçando testemunhos e documentos. Uma e outra estratégia têm se entrecruzado na busca por modos de fazer e dizer, segundo às espessuras dos nossos tempos, mas também em relação às topografias da memória, com seus relevos, declives e acúmulos: todo um composto que a obrigou a reinventar a farmacopeia estética.

Qual é a relação entre memória, ausência, spectralidade, presença e representação? Qual é a necessidade que determina, a partir do presente, tentarmos voltar aquilo que já não está? Por que esse inevitável recurso para evocar? Que glórias celebramos, ou, que medos exorcizamos com a arte de recordar? Que matérias, que corpos, que presenças são convocadas para sobreviver ao nevoeiro de sua desapareição ou de seu esquecimento? Qual dor, ou, qual alegria acompanha o esquecimento? Que perturbações nos produzem os fantasmas que retornam?

A dimensão espectral que sustenta a arte das repetições no espaço teatral coloca-nos diretamente frente ao dilema dos retornos. Aquilo que Richard Schechner chamou “comportamento recuperado”³ – e que outros têm refletido sobre, como arte das substituições ou a procura de originais mediante o experimento de seus suplentes e representantes – tem sido reapresentado por Marvin Carlson como “máquina da memória”. Segundo essa ideia o teatro, ao se constituir no espaço “para o reforço contínuo da memória através da substituição”, instala-se “entre as estruturas culturais humanas mais rondadas por fantasmas”⁴.

Refletir sobre as atuais teatralidades neste continente implica considerar seu complexo hibridismo artístico e suas profundas articulações com o tecido social. A transgressão das formas teatrais tradicionais e a vocação fronteiriça das escrituras cênicas no contexto latino-americano tem sido condicionada pelas agitadas e bruscas mudanças de suas realidades econômicas, culturais e políticas. A espetacularidade da sociedade tem apresentado profundos desafios e transformações nas ficções e discursos artísticos. Já faz tempo que os acontecimentos reais têm funcionado como catalisadores dos espaços estéticos. Esta fusão de situações, dispositivos e linguagens vem construindo uma “estética de collage” onde – como expressa Nelly Richard – se misturam os “estilos da arte” e “a violenta desordem do estético”⁵.

No contexto peruano das últimas décadas, as artes cênicas e visuais recorreram a diversas estratégias para a realização de rituais cidadãos; dessa maneira, a teatralidade foi atravessada e transbordada pelo imediatismo sociopolítico. A emergência de uma “cultura de violência”, durante o conflito armado político interno nos anos oitenta e noventa, implicou de maneira expressiva a reformulação da cena peruana, tal e como foi exposto por Hugo Salazar.⁶

Nas notas de trabalho daqueles anos, Miguel Rubio registrou o encontro da “ação cênica” no grupo Yuyachkani como noção que lhes permitia expressar os processos criativos

³ Schechner, Richard. **Performance. Teoría & prácticas interculturales**. Buenos Aires: UBA, 2000.

⁴ Carlson, Marvin. **El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009, p. 11.

⁵ RICHARD, Nelly. “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. In: **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes**. (Simón Marchán, comp.). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, pp. 120 y 123.

⁶ SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo: **Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'**. Lima: Centro de Documentación y Video Teatro, 1990.

e as problemáticas que atravessavam: “um teatro de fronteiras e limites dificilmente classificáveis”, “produtos híbridos” e “dramaturgias complexas que necessitam de uma atitude de leitura distante do paradigma ocidental/racional”.⁷ Para estes criadores a teatralidade foi definindo-se como “ação cênica”, como “cadeia de ações e de sensações escritas no espaço”⁸ que convocavam o espectador a “completar a imagem e a escolher sua própria ordem ou sua desordem”.

A partir de então Yuyachkani foi manifestando um movimento rumo às fronteiras do teatro, assumindo práticas cênicas não exatamente teatrais, integrando procedimentos da dança, a pantomima, a narrativa, a performance, explorando os limites dos gêneros cênicos e propondo o uso de materiais fragmentários sem conexão causal.⁹

Os trabalhos foram refletindo construções cênicas a partir de experiências intersubjetivas, transitando – como observou César Brie – do registro épico ao lírico.¹⁰ Os personagens estavam contaminados pelos processos de vida dos atores. Como nas criações que antecederam esses anos, o corpo continuava produzindo um forte discurso, porém evidenciando o estado restrito de ser, em alusão poética a uma situação de incertezas e medos, tal como ocorria fora das portas do teatro. No discurso corporal de Yuyachkani estava se manifestando um movimento: o corpo expressava seu estado, a alteração das dinâmicas era um indício das restrições cotidianas, dos deslocamentos territoriais, das incertezas e perdas que a violência generalizada estava provocando na vida das pessoas. Os atores enfatizaram o estado de presença sem renunciar aos mecanismos de representação.

O tão debatido problema da presença não pode ser reduzido à especificidade material, à fisicalidade do ator que executa uma partitura performativa. Tal e como se tem feito visível nos trabalhos de Yuyachkani – como de outros grupos dentro e fora da América Latina –, a presença envolve a eticidade do ato, a responsabilidade de estar num espaço cênico ou público como pessoa-artista-cidadão de seu tempo, com todos os riscos que se supõe intervir, expor e criar um diálogo crítico com o lugar onde se vive. Praticante ao mesmo tempo em que participante, implicado ao mesmo tempo em que é observador, mediador e

⁷ RUBIO ZAPATA, Miguel: **Notas sobre teatro**. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani-Universidad de Minnesota, 2001, p. 101.

⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁹ *Ibid.*, pp. 192-193.

¹⁰ BRIE, César. “Sobre Yuyachkani”. In: **Revista El tonto del pueblo**. Bolivia, La Paz: 3/4, mayo de 1999, p. 21.

testemunhante, o criador está aqui numa dupla condição, no limite onde os atos transformam-se e transcendem o padrão estético.

Nestas situações a política do corpo tem-se configurando em estreitos vínculos com a prática testemunhal. Através do corpo os atores e *performers* dão testemunho por aqueles que não podem testemunhar porque foram vítimas das políticas de exclusão, de desaparecimentos forçados e das anulações dos direitos cidadãos tão comuns neste continente. Como expressou Miguel Rubio: “Se nossos atores buscavam outro corpo dentro de seu corpo, desta vez tiveram que emprestar o seu porque em nossa cena surgiram presenças que buscavam o seu próprio corpo, concreto, material, desprovido de qualquer metáfora”¹¹. Nesse registro do sobrevivente nomeado por Giorgio Agamben,¹² os atores-*performers* são hoje alguns dos possíveis testemunhantes das práticas de violência e desaparecimentos que se reinstalaram na segunda metade do século vinte. É como se repetissem o gesto de Rodolfo Walsh quando comunicava a seus amigos a perda de sua filha Vitória, desejando que eles “o transmitissem para os outros na forma em que sua bondade lhes permita”¹³. A memória que se transmite aos outros nos relatos e acontecimentos é uma maneira de evitar o esquecimento, e desta prática a arte pode dar conta em todos os tempos.

No contexto das investigações sobre as violações dos direitos humanos ocorridas durante o conflito armado interno, quando foi constituída a Comissão da Verdade e Reconciliação, o Grupo Yuyachkani realizou diferentes ações em cidades e povoados andinos, acompanhando os processos das audiências públicas. Instalando-se em praças, ruas e mercados, os membros do grupo confirmaram a realidade, participaram dos rituais da memória oferecendo os testemunhos a partir de metáforas cênicas que haviam sido construídas para falar em tempos difíceis: Teresa Ralli - Ismene expunha a tragédia dos mortos sem sepultura, Ana Correa - Rosa Cochillo era a alma penada de uma mãe que procurava seu filho, Augusto Casafranca – Alfonso Cánepa deu voz aos corpos desmembrados encontrados em fossas comuns.

¹¹ RUBIO ZAPATA, Miguel: **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006, p. 33.

¹² AGAMBEN, Giorgio: **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III**. Valencia: Pre-Textos, 2005.

¹³ WALSH, Rodolfo: “Carta a mis amigos”. Disponível em: http://www.elortiba.org/walsh.html#Carta_a_mis_amigos

Segundo Margaret Randall¹⁴ os rastros dos arquivos combinam-se com o testemunho vivo para nos proporcionar a visão completa de um fato. O testemunho está definido como a declaração feita por uma pessoa sobre aquilo que viu ou ouviu, confirmar um fato, dar testemunho sobre um acontecimento. O que acontece então, quando aquele que dá seu testemunho não pode dar a certeza do que se passou? Entre as impossibilidades mais notáveis está o fato de que o ocorrido com o ausente fica na invisibilidade, é uma rasura absoluta do corpo em condições nas quais não existem rastros: o que se trata aqui é de “colocar-se no lugar de”, de “reconstituir os rastros” e de “emprender um relato”¹⁵. E isso é também aquilo que realizam as práticas artísticas que desenvolvem estratégias documentais e/ou testemunhais como ações perturbadoras que performatizam as políticas das memórias.

A partir dos anos sessenta alguns criadores vêm utilizando a cena teatral para testemunhar as memórias do horror. O teatro documental de Peter Weiss inspirou textos dramaturgicos e teóricos cuja proposta era a incorporação de testemunhos e documentos em suportes artísticos. Neste processo de transposição os materiais históricos adquiriam uma pátina poética como representações simbólicas da realidade no contexto da ficção. O cenário do teatro documento – dizia Weiss – não apresenta de forma imediata a realidade momentânea, mas a cópia de um fragmento da realidade, arrancado da continuidade viva¹⁶.

A arte da última década, ao retomar procedimentos documentais vinculados à prática testemunhal, tornou-se um canal para propiciar o início de (im)possíveis reconciliações. Penso nas criações que tem integrado os ciclos de Teatro pela Identidade na Argentina e na repercussão social que alcançaram apoiando a luta das Avós da Praça de Maio. Na África do Sul, Willian Kentridge e Jane Taylor, elaboraram *Ubu and the Truth Commission* a partir dos testemunhos apresentados por sobreviventes e por aqueles que executaram as atrocidades cometidas durante o apartheid nas audiências convocadas pela Comissão da Verdade e Reconciliação em 1996.

As teatralidades documentais e testemunhais hoje introduzem diretamente na cena presenças do real, transcendendo as propostas de Peter Weiss quando recomendava trabalhar com a “cópia de um fragmento da realidade”. Hoje o documento pode se manifestar como a

¹⁴ RANDALL, Margaret. *Testimonios*. San José (Costa Rica): Alforja, 1983.

¹⁵ BROSSAT, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”. In: *Políticas y estéticas de la memoria*. (N. Richard editor), Santiago: Cuarto propio, 2000, p. 131.

¹⁶ WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976, p. 102.

irrupção do real-testemunhal produzindo um efeito de desprendimento explícito sobre a cena, como eu pude apreciar no trabalho de Grupov *Rwanda 94* (1999) ao colocar declarações de ruandeses utilizando telas eletrônicas e a presença direta de Yolande Mukagasana dando seu testemunho como sobrevivente do etnocídio contra a população tutsi.

O dispositivo documental já havia sido explorado por Yuyachkani desde 1971, quando montaram *Puño de Cobre* (1972). Durante esse processo criativo de *Sin Título. Técnica Mixta* (2004) – que teve sua estreia um ano após a divulgação do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação – o grupo reuniu muitíssimo material sobre a guerra do século XIX com o Chile e sobre a violência política dos últimos vinte anos. Nesta criação a documentação foi diretamente introduzida no espaço cênico, convertendo-o numa espécie de acervo da memória no qual se integraram fotos e fotocópias de acontecimentos históricos e recentes, livros de história, cadernos de notas, diários de trabalho, fragmentos de cartas, vestuários e elementos alusivos à realidade peruana, bonecos, máscaras e diversos objetos que são utilizados pelos atores.

Como explicou Miguel Rubio, os próprios corpos dos atores dos atores/atrizes/*performers* estão como registro documental.¹⁷ Sobre a *kushma ashánica* que veste Ana Correa imprimiram-se fotos tiradas por Vera Lentz nas comunidades escravizadas pelo Sendero Luminoso. Sobre o traje andino que veste Débora Correa expõe-se os testemunhos de mulheres campesinas vítimas de violações e do plano de esterilização massiva. Estas duas presenças, portando sobre o corpo imagens documentais, são uma denúncia permanente da violência exercida sobre aquelas e aqueles que experimentaram difíceis formas de sobreviver durante a guerra civil.

Neste processo os atores enfrentaram o desafio de não atuar, no sentido de não representar características nem personagens, apenas estar, criando uma série de imagens e situações que se transformam continuamente. Foi-se configurando uma galeria de presenças, de estátuas vivas que interrogavam aos espectadores, recuperando texturas e materiais desenvolvidos em criações anteriores (particularmente *El bus de la fuga* e *Hecho en el Perú*); mas abrangendo também referências de âmbito cultural e de ações desenvolvidas por alguns artistas plásticos peruanos nas quais se reinventou, ressignificou, costurou e se lavou a bandeira nacional durante os anos mais críticos.

¹⁷ RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria, viaje a la frontera”. In: **El cuerpo ausente**, p. 211.

É fundamental prestar atenção na bandeira de retalhos que surge em *Sin Título. Técnica Mixta* (2004) e pensar nos vínculos com as reinvenções do estandarte peruano nas criações de inúmeros artistas – desde Eduardo Llanos, Luis García Zapatero, Eduardo Tokeshi, Claudia Coca, Susana Torres, entre outros – durante os últimos anos de guerra civil, eles associaram a pátria a um corpo necessitado de remendos, ataduras e transfusões, tal como expressava o catálogo que acompanhou a exposição *Sobre héroes y pátrias* na Galeria Pancho Fierro em julho de 2004.

O próprio título desta criação: *Sin Título. Técnica Mixta* – faz alusão direta à linguagem das artes visuais, explicitando sua hibridez com o uso de técnicas mistas. O dispositivo utilizado em instalações visuais foi levado à situação cênica. A instalação deliberou-se no espaço teatral não somente para se mostrar, mas também para ser modificada mediante às intervenções das ações dos *performers*. As situações desenvolvem-se no espaço-tempo, inspiradas nas dinâmicas processuais, reconstruindo-se diante dos espectadores, sem bastidores, sem saída do espaço onde executam a obra. Os espectadores podem transitar entre as estátuas viventes de um acervo-museu, editando suas próprias percepções a partir de associações pessoais e coletivas, praticando eles também as políticas da memória que evidenciam as formas em que “a tinta do poder”¹⁸ atua, borra ou invisibiliza.

O corpo como suporte e instrumento de ação para a prática estética que torna visíveis os corpos ausentes de um *ethos* coletivo constitui-se numa prática política que incide na rearticulação simbólica da memória, que sufoca e deforma as políticas de silenciamento. As transformações do corpo social têm determinado importantes transformações nos sujeitos e na concepção do corpo como materialidade e suporte para o acontecimento teatral. As configurações do real e as “teatralidades sociais”¹⁹ referem-se a um corpo que nos revela outras dimensões representacionais. Menos virtuoso e mais relacional, o atual corpo da teatralidade – ou pelo menos uma parte dela – nos empurra ao “atravessamento da fantasia” para conectarmos com isso que Žižek nomeou “o núcleo duro do Real”²⁰, problematizando as implicações e exposições do fazer como prática que re(move) as feridas e nos deixa

¹⁸ GRÜNER, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 170.

¹⁹ VIDAL, Hernán. “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”. In *Gestos* Nº 19, pp. 13-39.

²⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2002.

inevitáveis perguntas sobre a impossibilidade das reconciliações fora do marco estético, no espaço real onde os corpos e os afetos perdidos já não têm reencontro.

Alguns anos depois, durante a contenda eleitoral mais recente do Peru quando parecia renascer o fantasma fujimorista e se removiam as feridas inscritas no Relatório Final da CVR, Yuyachkani voltou a instalar em sua sala, durante cinco meses, *Sin Título. Técnica Mixta* como performance de memórias contra a amnésia e o esquecimento. É inevitável perguntar-se como emergiram então os espectros aos quais tantos rituais se haviam destinado. Com que novos registros se carregaram as presenças, as iconografias, os objetos configurados e expostos em outro tempo e com outro fôlego? Como pode falar uma iconografia na qual se cruzam referências artísticas diversas e às vezes acontecimentos especificamente históricos? Penso nas ressonâncias da bandeira peruana quando aparece na cena, nos relatos que sua esfarrapada presença poderia evocar. As lavadas da bandeira e as reconfigurações poéticas realizadas no último ano do regime fujimorista, como expressões de um imaginário que necessitava reinventar suas próprias representações, tal vez emergiram nesta nova contenda com mais melancolia que desejo de reconstituição. O corpo da pátria, como o da bandeira, vinha a ser uma collage de memórias, de fragmentos sustentados apesar do desgaste de sua textura, de todos os diferentes tecidos que sustentam os sonhos.

Penso no que Miguel Rubio tem chamado de “teatro da memória” para dar conta daquilo que se introduz quando as experiências de atores e espectadores estão marcadas por outros contextos e temporalidades. O que é que retorna nas novas representações ou na repetição de ações e performances? Qual é a densidade espectral do acontecimento da memória que se instala no presente? Como transmitir aos novos espectadores a experiências de acontecimentos artísticos que estão atravessados por histórias particulares e determinados por circunstâncias específicas que decidiram e ainda decidem a vida de um grupo de artistas, como a de todo um país? Como esses espetáculos continuam falando hoje a gerações que viveram em outras circunstâncias e que geralmente cresceram sob os programas oficiais da amnésia coletiva?

Naquilo que se recicla – que retorna – seja já corpo, objeto, texto ou fragmentos, há uma densidade fantasmal habitando a matéria. O teatro é provavelmente, como sustentou

Carlson, “uma atividade cultural profundamente envolvida com a memória e perseguida pelos fantasmas da repetição”²¹.

Muito mais além de pensar a cena teatral como uma arte de rememorações, de confirmações em torno da veracidade ou autenticidade da lembrança, desejo pensar na cena – e não só o teatro – como o lugar onde se evocam os fantasmas produzidos pelo tempo e experiências específicas, porém instalados numa zona de umbrais a partir da qual se manifestam muitos sinais, muitos ruídos como para não reconhecer o quanto nos acompanham e às vezes nos perturbam. É como aquela velha história do fantasma do pai aparecendo toda noite no castelo de Hamlet, quebrando o silêncio, perturbando os acordos e os sensatos esquecimentos. Não se trata daquilo que desejamos que seja lembrado, mas daquilo que devém, o que aparece, o que se desata. E é aí, nessa performatividade espectral onde se aproximam a cena, o ritual e a memória. Não há nenhuma certeza nos imaginários a convocar porque a memória é sempre performativa. E uma vez realizada, torna-se apenas uma foto, e como toda fotografia possui uma insuportável aura mortuária.

De diversas maneiras a cena – e num sentido mais amplo a arte – trabalha com a ausência que já não pode ser restituída. Essa negatividade consciente contaminou as estratégias de representação. Evocar e convocar são dois velhos recursos na configuração das cenas. Talvez em conformidade com a experiência do corpo nos tempos que vivemos a arte enfrenta, particularmente, tanto os paradoxos da presença quanto os da ausência. Se de maneira natural a cena teatral se configura como a arte que torna possível a aparição dos espectros, os atuais cenários artísticos têm desenvolvendo um registro espectral que além de ser a constatação de um limite físico que demonstra a crise do modelo representacional, evidencia a impossível escritura dos mortos, a irreversibilidade da ausência, tornando-se por seu “modo de produção fantasmática” um lugar para evocar.

México, outubro de 2011.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III**. Valencia: Pre-Textos, 2005.

²¹ Carlson, op. cit., p. 18.

BRIE, César. “Sobre Yuyachkani”. In: **Revista El tonto del pueblo**. Bolivia, La Paz: 3/4 mayo de 1999.

Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”. In: **Políticas y estéticas de la memoria** (N. Richard editor), Santiago: Cuarto propio, 2000.

CARLSON, Marvin: **El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2009.

GRÜNER, Eduardo. **La cosa política o el acecho de lo real**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

RANDALL, Margaret: **Testimonios**. San José (Costa Rica): Alforja, 1983.

RICHARD, Nelly: “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. In: **Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes** (Simón Marchán, comp.). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, pp. 120 y 123.

RUBIO ZAPATA, Miguel: **Notas sobre teatro**. Lima-Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani-Universidad de Minnesota, 2001.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo, **Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80’**. Lima: Centro de Documentación y Video Teatro, 1990.

SCHECHNER, Richard: **Performance. Teoría & prácticas interculturales**. Buenos Aires: UBA, 2000.

VIDAL, Hernán. “Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981”. In **Gestos**. N° 19, pp. 13-39.

WEISS, Peter. **Escritos políticos**. Barcelona: Lumen, 1976.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bienvenidos al desierto de lo real**. Madrid: Akal, 2002.

Recebido em março de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.