

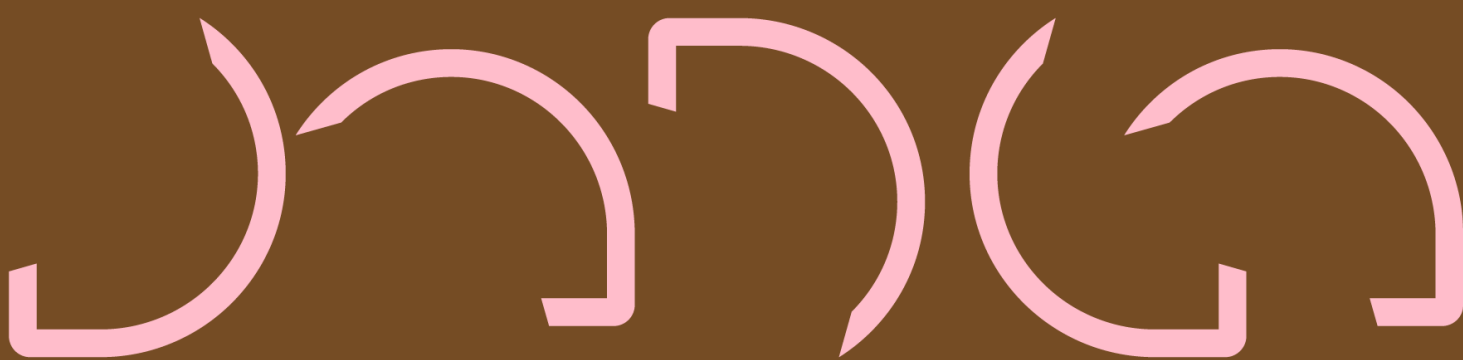
revista
brasileira
de estudos
em dança

Autonarrativas

*Un acto político en las obras
escénicas de mujeres*

Vanessa Macedo

MACEDO, Vanessa. Autonarrativas: un acto político en las obras escénicas de mujeres. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 133-154, 2024.1.



RESUMO

Este artigo propõe discutir a relação entre pessoal e político observando práticas dramatúrgicas que exploram as narrativas de si. Tais práticas são consideradas a partir de trabalhos apresentados na Mostra artística *Mulheres em Cena*, transversalizando discursos sobre corpo e feminismos. Nesse percurso, busca-se na genealogia da expressão *O Pessoal é Político* fundamentos que colaboram para a ampliação do conceito de política, a fim de refletir sobre a dimensão pública dos corpos e a importância de situarmos nossas falas. Sob um viés feminista, processos artísticos autorreferentes são analisados como modos de subjetivação que se fundam e validam a experiência como forma de conhecimento. O protagonismo de mulheres na cena evocando suas histórias de vida torna-se, nessa perspectiva, uma possibilidade de ressignificação da noção de político.

PALAVRAS-CHAVE Pessoal e Político; Práticas feministas; Corpo; Cena-depoimento

RESUMEN

Este artículo propone discutir la relación entre lo personal y lo político mediante la observación de prácticas dramatúrgicas que exploran autonarrativas. Se consideran tales prácticas a partir de obras presentadas en la Muestra Artística *Mulheres em Cena*, transversalizando discursos sobre el cuerpo y el feminismo. En este camino, buscamos fundamentos en la genealogía de la expresión Lo Personal es Político que contribuyan a la ampliación del concepto de política, para reflexionar sobre la dimensión pública de los cuerpos y la importancia de situar nuestros enunciados. Desde una perspectiva feminista, los procesos artísticos autorreferenciales se analizan como modos de subjetivación que se basan y validan la experiencia como forma de conocimiento. El protagonismo de las mujeres en la escena, evocando sus historias de vida, se convierte, desde esta perspectiva, en una posibilidad de resignificar la noción de política.

KEYWORDS Personal y Político; Práticas Feministas; Cuerpo; Escena Testimonial



Autonarrativas: un acto político en las obras escénicas de mujeres

Vanessa Macedo (UFRJ)

Lo personal es político *versus* Nadie se debe meter

La autoría se le atribuye a la feminista Carol Hanisch, pero fue acuñado por muchas voces y se convirtió en un *slogan* del movimiento estudiantil y la segunda ola feminista en los años 70. Se trata de la expresión **Lo personal es político**, título de un ensayo de Hanisch (1969) publicado en respuesta a la también feminista Dottie Zellner, al cuestionar el carácter político del Movimiento de Liberación de la Mujer en los¹ Estados Unidos, bajo el argumento de que las prácticas de concientización, organizadas en círculos de conversación, generalmente en la casa de alguien, eran terapéuticas y no políticas:

Es una acción política decir las cosas como son, decir lo que realmente creo de mi vida en lugar de lo que siempre han dicho que debo decir. Así que el motivo por el que participo en estas reuniones no es resolver cualquier problema personal. Una de las primeras cosas que descubrimos en estos grupos es que los problemas personales son problemas políticos. (Hanisch, 1969, p. 2)

El ensayo compuso la segunda edición de la revista *From the Second Year: Women's Liberation*, publicada en 1970. Según la propia Hanisch (2006), no fue ella quien dio el título. Es probable que **Lo personal es político** fuera la elección de las editoras Shulie Firestone y Anne Koedt. También contó que la teoría desarrollada en el texto no es el resultado de su pensamiento individual, surgió dentro de un grupo específico conocido como *Pro-Woman Line Faction*, el cual hacía parte del Movimiento de Liberación de la Mujer. Además afirmó que solo se dio cuenta de cuánto se habían extendido sus palabras por el mundo cuando hizo una búsqueda en *Google* y descubrió discusiones sobre esta expresión en varios idiomas. El propósito aquí no es resaltar la autoría, sino demostrar que este fue un pensamiento que germinó en los activismos feministas y, a partir de entonces, comenzó a ser teorizado y ampliamente difundido. Hoy en día, no es solo un

¹ La politóloga Jo Freeman habló sobre el origen y la estructura del Movimiento de Liberación de la Mujer y las prácticas de los círculos de conversación. Disponible en: <https://medium.com/gg-feminista/o-movimento-de-liberta%C3%A7%C3%A3o-das-mulheres-8dd0253196b9>. Consultado el 25 de octubre de 2023.

slogan feminista de la década de 1970. Encontramos documentales, textos y *podcasts* que debaten sobre el tema.

En sentido contrario, observemos lo que nos dice el dicho popular: **en pelea de marido y mujer, nadie se debe meter**. Solía escucharlo mucho antes de saber sobre feminismos, y creía que era parte de nuestro sentido ético no intervenir en ningún asunto relacionado con la vida en pareja y la crianza de hijos e hijas, un espacio considerado privado. Sin embargo, desde hace algún tiempo, la comprensión de lo que es político y, junto con esto, los contornos de lo público-privado se han convertido en una parte importante de mis estudios. Esta pregunta me llevó a Hannah Arendt, y la densidad de sus ideas me llevó a participar en un curso de extensión universitaria y seguir una serie de grupos de lecturas centradas en sus obras. Considero decisivo el entendimiento de que lo político no es algo estable, no tiene nada que ver con la naturaleza de las cosas. Así, lo que antes no pertenecía a la esfera política puede adquirir este estatus. Son espacios que se pueden conquistar, pero, antes que nada, es necesario que se hagan visibles. Profundicé en este tema en el artículo *O autodepoimento na cena como prática feminista* [El autotestimonio en escena como práctica feminista] (2022), en el que problematizo las rígidas fronteras entre lo público y lo privado y reflexiono sobre la necesidad de politizar el hogar.

Arendt analiza estas cuestiones desde una perspectiva genealógica y hay una serie de críticas a su pensamiento, principalmente desde una perspectiva feminista. De hecho, no vemos a la autora defendiendo un bando, ni posicionándose en relación con las asimetrías entre lo público y lo privado. La filósofa no quiere reflexionar sobre un “proyecto de lo justo”, sino bajo qué condiciones la política es posible². Lo que ella hace es un estudio de los fenómenos y, en el presente texto, no nos enfrentaremos a

² Pensamiento desarrollado por la investigadora Ludmila Franca-Lipke (2020), una de las coordinadoras de los grupos de lectura en los que participé, vinculada inicialmente al Centro de Estudios Hannah Arendt/Universidad de São Paulo y, posteriormente, al Centro Internacional de Estudios, Investigación Aplicada e Innovación - Conceptual Courses.

estos desacuerdos. Nos interesa reflexionar sobre la práctica de la politización, especialmente las autonarrativas.

Para Arendt, la vida en la polis de la antigua Grecia es la experiencia de lo político: un espacio público al que sólo entraban aquellos considerados libres e iguales. Libres porque no necesitaban proveerse a sí mismos, es decir, tenían condiciones económicas suficientes para que otros les sirvieran. Iguales porque estaban a la par de los demás en la polis, no había subordinados, las decisiones se tomaban a base de persuasión y no de violencia. Con este esquema, el espacio público no admitía mujeres, esclavos y niños. Se hace referencia a lo privado como el que, en su sentido original, se relaciona con lo privativo: “vivir una vida totalmente privada significa, ante todo, estar privado de cosas esenciales para una vida verdaderamente humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y escuchado por otros” (Arendt, 2018, p. 72). No se trataba de defender la renuncia al espacio privado. Por el contrario, los griegos creían que estas esferas subsistían en una relación de coexistencia. Sin embargo, para ser visto y escuchado sería necesario participar en la esfera pública, y esto estaba reservado para unos pocos. Y esos pocos eran hombres.

Ahora, volvamos al dicho popular **En pelea de marido y mujer, nadie se debe meter**. Aceptarlo significa cerrar los ojos y los oídos. No llevarlo a la esfera pública y, en consecuencia, privarlo de derechos. En Brasil, las mujeres eran consideradas relativamente incapaces hasta la llegada del Estatuto de la Mujer Casada (Ley no. 4.121/62)³. Nuestro Código Civil de 1916, que estuvo vigente hasta el 2002, es decir, hace poco más de dos décadas, estableció una serie de restricciones al pleno ejercicio de la ciudadanía por parte de las mujeres. Por ejemplo, solo se les permitía ingresar al mercado laboral, recibir herencias o presentar demandas con la autorización del esposo. El poder

³ Disponible en: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4121.htm#:~:text=III-,%E2%80%9CArt.,dire%C3%A7%C3%A3o%20material%20e%20moral%20desta%22. Consultado el 19 de mayo de 2024.

nacional, a su vez, era ejercido exclusivamente por hombres⁴. A las mujeres se les negó el derecho civil básico de igualdad ante la ley, que solo se convirtió en norma jurídica en el artículo 5 de nuestra Constitución de 1988.

La negación o restricción de derechos a las mujeres se manifiesta de manera específica en diferentes partes del mundo. Por ejemplo, en países como China e India, la información sobre abortos, infanticidios y asesinatos de bebés, exclusivamente por ser del sexo femenino, es de fácil acceso en la prensa. El periódico G1 (2017) informó que, en la India, en 2012, ante tantos casos de violencia de esta orden, el médico Ganesh Rakh lanzó la iniciativa Mulgi Vachva Abhiyan (campaña para salvar la vida de las niñas), en la que renunciaba a todos los honorarios cobrados por el hospital y recibía los nacimientos de bebés de sexo femenino con pasteles y velas⁶. En el caso de China, según la BBC News Brasil (2015), la política del hijo único que se convirtió en ley en 1979 “condujo a una alta tasa de abandono de niñas en orfanatos, a abortos selectivos según el sexo del feto e incluso a casos de infanticidio femenino”⁷. Otro ejemplo de una práctica sexista legalizada es en Afganistán. Después de que los talibanes recuperaran el poder en 2021, una serie de decretos han restringido brutalmente los derechos de las mujeres, incluida la pérdida de empleos públicos y la prohibición de asistir a la universidad, parques, jardines o gimnasios⁸. Los ejemplos son diversos y tienen sus propias contextualizaciones, pero llama la

⁴ Disponible en: <https://lecampopiano24.jusbrasil.com.br/artigos/339145700/tratamento-da-mulher-no-codigo-civil-de-1916-e-no-de-2002>. Consultado el 19 de mayo de 2024.

⁵ Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Consultado el 19 de mayo de 2024.

⁶ Disponible en: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/medico-luta-contr-assassinatos-de-bebes-do-sexo-feminino-na-india.ghtml>. Consultado el 19 de mayo de 2024.

⁷ Disponible en: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151029_china_bomba_demografica_c. Consultado el 19 de mayo de 2024.

⁸ Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/02/afeganistao-quer-apagar-mulheres-diz-agente-brasileira-dos-medicos-sem-fronteiras.shtml>. Consultado el 24 de mayo de 2024.

atención la institucionalización de la privación de los derechos de las mujeres de manera más o menos violenta.

Frente a esto, la reflexión sobre **Lo personal es político** es una posibilidad de reconfigurar la norma. Al darle una dimensión pública a lo que quedó relegado al ámbito privado, reclamamos espacio de expresión y visibilidad y, más que eso, vemos la posibilidad de politizar temas considerados ámbitos íntimos y domésticos. Carol Hanisch también afirma que los hombres admitían la existencia de opresión de las mujeres en relación a la desigualdad salarial y otros derechos, pero hacían caso omiso de lo que consideraban “problemas personales”, ya que para ellos, “todas las cuestiones corporales como el sexo, la apariencia, el aborto no deberían ser parte de la arena pública” (Hanisch, 1969, p. 1).

Aquí surge una pregunta que considero central: todo lo que concierne al cuerpo debe ocultarse, por lo tanto, expulsarse de la esfera pública. Judith Butler (2006; 2018) se enfrenta a esta discusión al pensar en la performatividad de los cuerpos. Para la autora, la comprensión de la performatividad no se limita al lenguaje, por tanto, a las consecuencias que genera el acto de nombrar. La performatividad es corpórea, es decir, los cuerpos forman, informan, actúan y generan consecuencias porque existen en su dimensión pública.

A pesar de que luchamos por el derecho sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. (Butler, 2006, p. 52)

Butler y Arendt relacionan la esfera pública con la aparición. La diferencia relevante entre las autoras es que Butler (2006), con razón, llevó el cuerpo a la discusión y no siguió la rígida separación entre lo público y lo privado, como nos mostró Arendt (2018). Mi entendimiento es que ningún tema está exento de politización, los contextos y la posibilidad de aparición son los que les dan este *status*. Así, cuando Arendt afirmó que las mujeres, los niños y los esclavizados pertenecían al dominio privado, se refería al hecho de que no formaban parte de la vida pública en ese momento/contexto.

Las luchas políticas han visibilizado cada vez más las cuestiones del cuerpo, lo que incluye la exigencia de derechos relacionados con el género, la sexualidad y la reproducción. Por lo tanto, la necesidad que reivindican los feminismos de reconocer lo personal como político es la posibilidad de discutir otras lógicas de existencia en sociedad. En este sentido, **meterse en pelea de marido y mujer** es politizar temas que conciernen a la mujer, al hogar, al cuerpo, al entorno doméstico, lo que se consideraba intocable.

Si el cuerpo es tabú, si se le han negado derechos, llevarlo a la discusión central de las artes escénicas que, por su naturaleza, está involucrada en un intercambio público, ya es una forma de entrar en una esfera potencialmente política. Pero aún así, hay diferencias que merecen ser destacadas. La idea de que todo es político en las artes siempre me ha parecido demasiado genérica. En este caso, lo político puede asociarse al hecho de que toda obra artística, de alguna manera, refleja y responde a su tiempo y cada artista, a su vez, expresa su forma de ver y relacionarse con el mundo. Sin embargo, esto también puede drenar la calificación de una dimensión política.

Entonces elijo distinguir. Parto de la premisa de que todo es potencialmente político. Hoy podemos politizar un tema que no estaba politizado en el pasado, como el cuerpo o la casa. Para ello, como ya se dijo, primero es necesario hacerlo visible. Pero eso no es todo. Esbozo la idea de lo político en la posibilidad de coexistencia de las dimensiones de lo singular y lo común y comparto la figura de la “mesa” que trae Arendt, ejemplificando lo que sería vivir juntos en el mundo: cuando nos sentamos alrededor de una mesa, ella nos separa y nos reúne al mismo tiempo. Separados, vemos el mundo desde perspectivas diferentes y únicas. Juntos, compartimos un sentido común. La mesa pertenece a la esfera pública y permite la convivencia de las diferencias, por lo que crea lo que Arendt llamó un *entre* en lo dialógico que involucra lo singular y lo común. La invitación que hago es a continuar nuestra lectura analizando dramaturgias que se centran en el autotestimonio desde esta perspectiva.

Cuerpo testimonio-político

Desde hace más de 15 años me dedico a la investigación de dramaturgias interesadas en explorar contenidos autobiográficos. Desarrollo esta investigación en la academia y en prácticas artísticas autorales y sumo mi experiencia a la de muchas artistas que también están interesadas en los testimonios personales como lenguaje escénico. No son raros los momentos en los que tuve que argumentar que las prácticas de esta naturaleza pueden ser y a menudo son extremadamente políticas, posiblemente porque nuestra percepción inmediata y superficial es que narrar la propia experiencia solo interesa a quien narra, tiene un carácter autocentrado y muchas veces terapéutico.

Fue esta defensa de la dimensión política de hablar de uno mismo lo que me acercó a las lecturas feministas y decoloniales, despertando mi interés en el pensamiento de que **Lo personal es político**. Sin embargo, reafirmo que mi defensa no es ilimitada. Hay muchas formas de dar materialidad a cuestiones personales y, si hablamos de lenguajes artísticos, es necesario analizar las elecciones estéticas y éticas que implica cada propuesta dramática. Aquí, la dramaturgia no se trata de texto, sino que se entiende como “una especie de hilo que teje conexiones de significado en el espectáculo, creando un discurso” (Pais, 2004, p.70). Tiene que ver con las formas en que equiparo forma y contenido. Así, puedo decir que la potencia política de una construcción dramática es independiente de una escenificación que se centre o no en narrativas personales. La potencia tiene más que ver con la coherencia, la provocación y la empatía que una obra construye en el desafío de concretar un discurso.

En la búsqueda de validar lo personal como político y de pensar en una dramaturgia que explore la experiencia del yo para hablar de un común, encontramos referencias en los feminismos. Entre las lecturas a las que me he acercado más están las de las brasileñas Lélia Gonzales, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Margareth Rago, Márcia Tiburi, Débora Diniz y Heloisa Buarque de Hollanda, junto con la panameña Linda Alcoff y las estadounidenses bell hooks y Judith Butler. En este estudio, la idea de *lugar de fala* [lugar de habla] está presente para pensar quién

estaba y está legitimado para hablar y ser escuchado. Estructurado como un concepto, problematizar el lugar de quienes hablan es refutar la idea de que solo algunos hablan de lugares específicos, haciendo la justa suposición de que nuestros discursos tienen una ubicación social, vengan de donde vengan. Todas lo tienen.

Llevar esta discusión a las prácticas artísticas es considerar que las experiencias narradas en la escena están constituidas por la raza, la clase y también la sexualidad, la edad y la plasticidad, como señala Márcia Tiburi (2018). Podemos decir entonces que la experiencia tiene un *corpo*. Toda experiencia es *corpada* (usando la misma expresión que Helena Katz [2021] nos enseña al definir cuerpo como verbo).

Los ejemplos que traeré a nuestra discusión son de artistas que formaron parte del Proyecto/Muestra *Mulheres em Cena* – idealizado en 2018 por mí junto con el grupo que dirijo, Cia Fragmento de Dança, con el objetivo de difundir obras protagonizadas por artistas mujeres. Desde entonces, se han realizado siete ediciones en la ciudad de São Paulo con un total de 85 obras artísticas, en los lenguajes de la danza, el teatro y la performance⁹. Algunas ediciones tuvieron recortes específicos. En la tercera edición en 2019, realizamos invitaciones exclusivamente a artistas madres, con el fin de debatir sobre la relación entre el arte y la maternidad. En la cuarta edición en 2020, la llamada se dirigió a las investigaciones interesadas en la articulación de materiales autobiográficos y las dramaturgias del testimonio. En la quinta, sexta y séptima edición, el proyecto creció y recibió el apoyo de convocatorias y espacios públicos, ampliando el número de artistas involucradas y también realizando talleres y foros de discusión. Aunque fuera en contextos específicos, todas las convocatorias de la muestra destacaron el interés por trabajos que articulan arte y vida. Este filtro nos permitió reconocer dramaturgias protagonizadas por mujeres que articularon cuerpo, testimonio y feminismos.

⁹ Disponible en: <https://www.ciafragmentodedanca.com.br/mulheres-em-cena>. Consultado el 18 de agosto de 2024.

Esta breve historia es para resaltar que el proyecto ha sido fundamental para la intersección de la investigación académica y artística. A través de él, analizo obras, reconozco procesos pedagógicos, entrevisto a artistas, promuevo debates conceptuales y ejerzo la militancia política. Cada vez más, me enfrento al desafío de *hablar con*, una práctica que ya realizaba sin nombrar y que, en palabras de Linda Alcoff (2020), obtuvo sentido. La filósofa es una de las principales referentes en la problematización del impacto epistémico resultante de la autorización o desautorización del habla de un interlocutor. Desafiarme a **hablar con** es, ante todo, un acto cuidadoso. Al observar ensayos y espectáculos, entrevistar a artistas o mediar en conversaciones, no me coloco como poseedora del conocimiento analizando un objeto de investigación. Trato de estar cerca, de escuchar. Envío los textos que escribí, pregunto sobre los términos apropiados para nombrar algunas acciones y muestro la articulación de conceptos que estoy desarrollando a partir de sus prácticas. Y así, trato de crear diálogos y estructurar una visión que es en cierta medida compartida.

Se sabe que las consecuencias de autorizar o no autorizar el habla están presentes en la escena. ¿Quién puede contar su historia? Así, en el campo de las artes, también son válidas las palabras de Alcoff (2016, p. 131):

La epistemología presume el derecho a juzgar, por ejemplo, los conocimientos reivindicados por las parteras, las ontologías de los pueblos originarios, la práctica médica de los pueblos colonizados e incluso los relatos de experiencias en primera persona de todo tipo.

A partir de aquí, vamos a pasar al relato de tres trabajos que tuvieron lugar en diferentes ediciones del Proyecto/Muestra *Mulheres em Cena*. Estos no son estudios de casos, por lo que estas obras no se profundizan aquí. La atención se centra en una perspectiva más amplia: observar las intersecciones entre ellas para visualizar las estructuras dramatúrgicas para la discusión de lo que considero un **cuerpo testimonio-político**. Estos son:

En *Cabra que lambe o sal*¹⁰ [*Cabra que lame la sal*] (2020), presentada en la 4ª edición de la muestra, la actriz y dramaturga de São Paulo Leticia Bassit¹¹ nos habla de sus intentos por averiguar quién es el padre de su hijo. En la escena, ella problematiza la expresión en latín *Exceptio Plurium Concumbentium*, explicando que se trata de una tesis que exime a posibles investigados de la condición de paternidad, cuando se comprueba que la mujer tuvo más de una relación durante el período de concepción. Esto se traduce en otra forma de castigar a las mujeres por ejercer su libertad sexual y, aunque ya no se acepta hoy en día, Bassit afirma que todavía hay abogados que utilizan este argumento en la defensa de sus clientes. Luego, menciona la conversación con uno de los posibles padres de su hijo y dice que, durante los 54 minutos en los que hablaron, le rogó sin éxito que aceptara la prueba de ADN. En una dramaturgia que reúne testimonio y denuncia, se filtran momentos de pura poesía, como cuando narra que trituró dos hojas de menta para su hijo y le dijo: “en el olor de la hoja de menta, hijo mío, cabe el mundo. Mami te mostrará el mundo”.

En el espacio escénico, la actriz bebe una cerveza entre juguetes infantiles esparcidos sobre una mesa y en el suelo. En particular, fricciona las representaciones del imaginario materno y busca articular la experiencia personal con cuestiones estructurales que demuestran la violencia de un patriarcado amparado por la ley. Denunciando la ausencia del nombre del padre en 5,5 millones de partidas de nacimiento de niñas y niños brasileños, termina el trabajo afirmando: “Brasil es un país sin padre”.

Durante su discurso, realizado en una charla colectiva¹² con todas las participantes de la muestra, Bassit (2020) expresó su preocupación por que su trabajo sea visto de manera

¹⁰ Disponible en: <https://www.youtube.com/live/QKOnTuj4hGE?feature=share>. Consultado el 22 de febrero de 2024.

¹¹ Autora del libro *Mãe ou Eu também não gozei* (2019), que también es una obra escénica.

¹² Disponible en: <https://youtu.be/UWr8Jhbae1I>. Consultado el 24 de febrero de 2024.

autocentrada por ser una mujer blanca de clase media. Lo que expuso fue su correcta observación de que los lugares de habla se constituyen de marcadores sociales, y esto comunica diferentes perspectivas a personas de diferentes lugares. También hablamos en la escena de interesarnos por el encuadre que damos a nuestras cuestiones. Importa **cómo** resolvemos algo dentro de nuestros lenguajes, en este caso, el teatro, la danza y el cuerpo. Es ese **cómo** el que genera entornos empáticos o no. Finalmente, Bassit afirmó que estaba de acuerdo con un comentario hecho sobre su trabajo de que su narrativa es política porque es extremadamente personal, por lo tanto, única. Esta es una percepción que refuerza la idea ya discutida de que la singularidad constituye la dimensión de lo político.



Fig. 1. Imagen de la obra *Cabra que Lambe o Sal* (2020), de Leticia Bassit, 4ª edición de la Muestra *Mulheres em Cena* (2020). Foto: Vanessa Macedo. Fuente: Archivo personal.

Audio descripción de la imagen: Foto en plano horizontal. En un escenario, una actriz blanca lleva una camisa roja y ropa interior beige. Está de pie en una silla. Frente a ella, hay una mesa de madera con varios objetos de trabajo, juguetes infantiles dispersos en el suelo y una planta a su lado. Este pequeño escenario está dentro de un círculo dibujado con sal bajo el suelo negro. El fondo también es negro y la imagen está iluminada por el color blanco y azul.

En 2021, en la 5ª edición, la performer y videoartista de São Paulo Estela Lapponi, que tiene en el centro de su investigación el discurso del cuerpo con discapacidad, presentó la obra *B.U.N.I.T.A.S (C.E.)*, de 2017. Al entrar en la sala escénica, vemos a la performer vestida de cirujana detrás de una mesa y, encima de ella, un gran trozo de carne cruda colgando. Su acción es precisa e ininterrumpida. Corta la carne en trozos pequeños sin parar. Mientras se desarrolla esta acción, se proyecta un video documental en el que se encuadran, una a una, las bocas de siete mujeres que describen sus vulvas y cómo les gusta que las toquen. Para aquellos que miran, las bocas, las vulvas y los trozos de carne cruda parecen que se confunden. Se puede ver que parte del público se siente incómodo y, esa noche que estuve presente, dos personas se retiraron de la sala. La performance termina con la mesa llena de trozos de carne amontonados, Lapponi clava el cuchillo en la parte superior de la pila y abandona el espacio. Durante la redacción de este texto, le pregunté, en una serie de intercambios de audios y mensajes por celular, si reconocía la idea de que lo personal es político en su trabajo. Ella respondió que *B.U.N.I.T.A.S (C.E.)* fue un encargo del Itaú Cultural con el tema de la ninfoplastia, una práctica quirúrgica para corregir la vulva, pero esto no cambió la presencia de la relación arte y vida en la que navega. Su respuesta fue que no hay posibilidad de no ser personal y político, ya que su deseo es traer narrativas decolonizadoras en un sentido amplio, cuestionando lo que se dicta como estándar. Aunque no está en el video hablando de su propia vagina, ella es la que le hace las preguntas a las mujeres, dirige y edita los relatos que confirman que nuestros cuerpos no son una producción en serie. “No existen las bonitas o las feas”, nos dice Lapponi. Existe una pluralidad y, en este sentido, siempre es político.



Fig. 2. Imagen de la obra *B.U.N.I.T.A.S (C.E)* (2017), 5ª edición de la Muestra *Mulheres em Cena* (2021). Foto: Vitória Cavalcante. Fuente: Archivo personal.

Audio descripción de la imagen: Foto en plano horizontal. En un escenario, una artista discapacitada lleva un traje de cirujana y corta un pedazo de carne roja que cuelga sobre su cabeza. Los pedazos cortados están sobre una mesa frente a ella. Hay una boca con lápiz labial rojo proyectada en la pared de su lado derecho. El fondo y el suelo son negros y la escena está iluminada por el color blanco.

La definición que nos presenta Lapponi de obra política nos remite a Arendt (2018) y su propuesta de relacionar también lo político con la noción de pluralidad. Para la autora, “sólo hay mundo en el sentido auténtico del término donde la pluralidad del género humano es algo más que la multiplicación de ejemplares de una especie” (Arendt, 218, p. 44).

Sin embargo, destaco que la idea de pluralidad, estrechamente ligada al hecho de que somos singulares, está ligada a los mencionados conceptos de **libertad** e **igualdad**. La política existe donde uno es libre e igual y, por lo tanto, no se puede mandar ni ser mandado. En la antigua Grecia, esta condición separaba la polis de la casa:

La polis se diferenciaba del hogar en que aquella solo conocía "iguales", mientras que el segundo era el centro más estricto de la desigualdad. Ser libre significaba no estar sometido a la necesidad de la vida ni bajo el

mando de alguien y no mandar sobre nadie, es decir, ni gobernar ni ser gobernado. (Arendt, 2018, p. 39)

El hogar como el centro "más estricto de la desigualdad" es, de nuevo, un llamado a su politización. En este sentido, estar en una relación de paridad mutua nos permite construir una relación directa entre lo personal (que valida nuestras singularidades) y lo político (que relaciona nuestras diferencias marcadas por la pluralidad).

Finalmente, en la 6ª edición, la bailarina y directora de la E² Cia de Teatro e Dança, Eliana de Santana, presentó *Tudo que é imaginário, existe e é e tem*¹³ [Todo lo que es imaginario existe y es y tiene] (2022). El trabajo está inspirado en la vida de Estamira, retratada en la película homónima de Marcos Prado, que documenta el trabajo realizado por esta mujer en un relleno sanitario de Río de Janeiro. Entrevisté a Santana (2022) después de la presentación y luego volvimos a hablar por teléfono. Habló de su interés en lo que llamó la "poética de lo anónimo", señalando que el discurso revolucionario, poético y filosófico de Estamira "le dio en el blanco". No en vano, vemos a una artista negra trayendo a su danza la referencia de otra mujer negra cuya historia fácilmente habría sido borrada, si no se hubiera convertido en la personaje de un documental brasileño premiado, además de haber sido investigada en el ámbito académico y artístico. No fue el Estado el que acogió la historia de Estamira, era más un cuerpo deshumanizado, socialmente abandonado.

En *Tudo que é imaginário, existe e é e tem*, la pista está compuesta por las propias palabras de Estamira en la voz de Santana. Construimos una identificación entre la artista danzante y la que ella invoca, tensionando las nociones entre sujeto y objeto. Estamira es objeto de investigación, pero pasa a la posición de sujeto, cuando se convierte en un cuerpo en la danza de Eliana. Muchas feministas y, entre ellas, destaco a bell hooks, problematizan la relación sujeto-objeto, reforzando la importancia

¹³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A6iVYgx-Rd4>. Consultado el 21 de abril de 2024.

de narrarse a uno mismo para tener voz y pasar de la posición de objeto a sujeto. Pero, además de la idea de moverse, creo que es importante pensar en cómo estas categorías ya no pueden aparecer en polos opuestos. En los procesos artísticos, la alteridad y la identificación pueden converger en corporalidades en las que el objeto y el sujeto se fusionan temporalmente. Santana (2022) confirma que se trata de ella: “Yo uso a Estamira para decir lo que no podría sin ella”.

Es interesante cómo la artista percibe el componente autobiográfico a través de su protagonismo irrestricto en todas las elecciones dramáticas de la obra. A la hora de decidir qué narrar, cómo, con qué gestos, en qué escenario, etc., Santana afirma que esta libertad total hace que su investigación biográfica, basada en la vida de Estamira, también sea de la dimensión (auto) biográfica, incluso si es desde la posibilidad de narrarse a sí misma a partir de la historia de alguien. Por lo tanto, llamo la atención sobre el hecho de que la autonomía y el protagonismo en la construcción dramática de una obra también son un camino posible de pensar la escena-testimonio, más aún cuando hablamos de obras solistas. Lo que implica necesariamente que las mujeres figuren en la toma de decisiones.

Además, destaco la posibilidad de nombrar esta experiencia una *heteroautobiografía*, tal y como aparece en el prefacio del libro *A aventura de contar-se: feminismos, escritas de si e invenções de subjetividade* [La aventura de contarse: feminismos, autoescritura e invenciones de la subjetividad] (2013), de la historiadora Margareth Rago, indicando que la autora hace una inscripción de sí misma a través de la reinscripción de la vida de otras mujeres.



Fig. 3. *Tudo que é imaginário, existe e é e tem* (2022), Eliana de Santana, 6ª edición de la Muestra *Mulheres em Cena*. Foto: Ana Clara Poltronieri. Fuente: Archivo personal.

Audio descripción de la imagen: Foto en plano horizontal. En un escenario, una bailarina negra viste ropas en tonos oscuros y lleva una bolsa de basura en la mano. A su alrededor, hay flores de colores esparcidas por el suelo gris. El fondo es negro y la escena está iluminada por el color blanco.

La experiencia como conocimiento, el autotestimonio como dramaturgia

Lélia González es otra autora que destaca la problematización de la dimensión política de los cuerpos. Para ella, el feminismo "al demostrar, por ejemplo, el carácter político del mundo privado, desencadenó todo un debate público en el que surgió la tematización de cuestiones totalmente nuevas: sexualidad, violencia, derechos reproductivos, etc.". (González, 2020, p. 43).

Como fue dicho, encontré una relación entre la escena-testimonio y los feminismos cuando lancé el desafío de pensar lo político en autonarrativas. Así, se sumaron una serie de cuestiones relacionadas con la privación de derechos, los procesos de deshumanización de algunos cuerpos, el anonimato de ciertas narrativas frente a la hegemonía de otras, quién ocupa el papel de sujeto y quién el de objeto, cómo se articulan los marcadores sociales en el discurso del interlocutor y cómo la interseccionalidad nos ayuda a pensar en las opresiones.

Ahora, sugiero que pensemos en la experiencia como conocimiento de una manera crítica y liberadora, articulando esta idea con dramaturgias que se basan en autotestimonios. Desde esta perspectiva, hooks afirma (2013, p. 120):

Las pedagogías críticas de la liberación abordan esta preocupación y necesariamente abrazan la experiencia, las confesiones y los testimonios como modos válidos de conocimiento, como dimensiones importantes y vitales de cualquier proceso de aprendizaje.

En este trabajo, la autora también afirma que se opone a las prácticas esencialistas que piensan en la identidad de una manera monolítica o exclusivista, pero dice que no renuncia a pensar en el poder

de la experiencia para formular una teoría. Mi pensamiento sigue la misma dirección. Creo en la legitimación de las experiencias, pero de nuevo, resalto la importancia de politizarlas. En este sentido, la pregunta que me he venido haciendo es si alguna dramaturgia arraigada en la experiencia, como dice hooks, es política. Margareth Rago (2013) contribuye a esta discusión defendiendo la importancia de contarse en los procesos de subjetivación, pero señala que la confesión también puede reiterar procesos de opresión, de sometimiento.

Por lo tanto, para que contarse pueda ser un proceso de individuación, una posibilidad de romper con la normatividad hegemónica y construir otros imaginarios, creo que es importante enfrentar las narrativas de manera crítica, reconociendo la relación yo-mundo, las estructuras de poder y sus contextos.

A diferencia de los estudios confesionales -que, por cierto, abundan sobre todo en internet y las redes sociales, en *Facebook*, *blogs* o *Twitter*, en la autoescritura no se trata de doblegarse a un yo cosificado, afirmando la propia identidad desde una autoridad externa. Más bien, es un trabajo de construcción subjetiva en la experiencia de la escritura, en el que se abre la posibilidad de devenir, de ser distinto de lo que uno es, escapando a las formas biopolíticas de producción del individuo. (Rago, 2013, p. 51-52)

Aunque Rago trata las narraciones autobiográficas desde la perspectiva de la escritura, podemos reflexionar sobre las dramaturgias escénicas. Esto se debe a que la idea central radica en la capacidad que tienen estos autorelatos para romper la condición de objetivación. Esta ruptura no ocurre sin poner en práctica la proposición de bell hooks de validar la experiencia como conocimiento. En mi perspectiva, tomar la posición de sujeto desde el acto de narrarse está ligado a la noción de político estudiada a lo largo del texto.

Las dramaturgias de autotestimonio que me han interesado son las que articulan la singularidad a lo común. En este proceso, consideran su lugar de habla y se suscriben al mundo de manera crítica. El cuerpo aparece en el centro de esta inserción en el mundo. Es él quien media nuestro proceso de subjetivación.

Las obras de las artistas aquí mencionadas consideran la materialidad de sus cuerpos. Cuando Leticia Bassit pone su experiencia de la maternidad como madre soltera, trae toda la narrativa de su cuerpo: la forma en que se la ve socialmente, los imaginarios que crea, su proceso de deshumanización - porque a veces invoca a la puta, a veces a la santa -, los dolores que enfrenta en el parto y la invisibilidad durante el puerperio. Estela Lapponi, a su vez, elige una parte específica del cuerpo: la vagina. Une a ella la boca humana y un trozo de carne animal cruda. Nada más simbólico para que pensemos en los tabúes en torno al órgano sexual femenino y su cosificación. Eliana de Santana nos dice que su cuerpo en el escenario ya presenta la discusión sobre la racialización de los cuerpos negros. Al fusionar su imagen con la de Estamira, imprime lo que ella llama la poética de lo anónimo. Todas estas dramaturgias revelan un interés por las agendas actuales que traen su propio testimonio como herramienta de denuncia.

La denuncia está en el grito que dice que Brasil es un país sin padre, el cual sale de la boca de Bassit. La denuncia está en la presencia del cuerpo de Santana cuando decide cambiar la basura de Estamira por flores de colores en el escenario. Las flores quieren vistas, rompen el anonimato; la denuncia está en las bocas y vaginas que no se pueden encajar en un molde.

No cabe duda de que las prácticas de autotestimonio en la escena, en estas proposiciones dramáticas, son expresiones de la dimensión política de las autonarrativas. Necesitan ser vistas y escuchadas. Analizarlas desde una perspectiva feminista es un camino de reconocer al mismo tiempo los conceptos que formulan y el acto político que establecen. En sus discursos, el cuerpo y el testimonio desbordan el escenario y se asumen como acción en el mundo.

Referencias

ALCOFF, Linda. O problema de falar por outras pessoas (1991-1992). Tradução de SILVA, Vinicius; ZEFERINO Hilário; CHAGAS, Ana Carolina. In: *Abatirá: Revista de Ciências Humanas e Linguagens*. Universidade do Estado da Bahia - UNEB, 2020. (p. 409-438). Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/8762>. Acesso em: 25 abr. 2024.

ALCOFF, Linda. Uma epistemologia para a próxima Revolução. In: *Revista Sociedade e Estado*. Brasília/DF. vol. 31. n° 1.p. 129-143. jan/abr 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xRK6tzb4wHxCHfShs5DhsHm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 abr. 2024.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução: Roberto Campos. 13º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

ARENDT, Hannah. *O que é política*. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Ursula Ludz, 2002.

BBC News Brasil. Por que a política do filho único virou uma bomba demográfica na China. 29/11/2015. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151029_china_bomba_demografica_cc. Acesso em: 25 abr. 2024.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 25 abr. 2024.

BRASIL. Lei n. 4.121, de 27 de agosto de 1962. Dispõe sobre a situação jurídica da mulher casada. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4121.htm#:~:text=III-,%E2%80%9CART.,dire%C3%A7%C3%A3o%20material%20e%20moral%20desta%22. Acesso em: 25 abr. 2024.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política da rua* - notas para uma teoria performativa de assembleia. 1. ed. Tradução: Fernanda Siqueira Miques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. la ed. - Buenos Aires: Paidós, 2006.

CIA Fragmento de Dança. *Mulheres em Cena*. Disponível em: <https://www.ciafragmentodedanca.com.br>. Acesso em: 18 ago. 2024.

CIA Fragmento de Dança. *Bate papo – Mulheres em Cena – Encontro 1*. 1 fev. 2020, 2h10m. YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A6iVYqx-Rd4>. Acesso em: 18 ago. 2024.

CIA Fragmento de Dança. *Bate papo – Mulheres em Cena – Encontro 2*. 2 fev. 2020. 1h58m12s. YOUTUBE. Disponível em: <https://youtu.be/e7Qz95N56CE>. Acesso em: 18 ago. 2024.

FREEMAN, Jo. *O Movimento de Libertação das Mulheres: Suas origens, estruturas e ideias*. Disponível em: <https://medium.com/gg-feminista/o-movimento-de-liberta%C3%A7%C3%A3o-das-mulheres-8dd0253196b9>. Acesso em: 25 abr. 2024.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HANISCH, Carol. *O pessoal é político*, 1969. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2024.

HANISCH, Carol. *The Personal Is Political*, 2006. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonallsPol.pdf>. Acesso em: 25 abr. 2024.

HERNANDES DE OLIVEIRA. Tudo que é imaginário existe e é e tem. 21 fev. 2022. 46m36s. YOUTUBE. Sesc 24 de maio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A6iVYgx-Rd4>. Acesso em: 18 ago. 2024.

hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

JUSBRASIL. Tratamento da Mulher no Código Civil de 1916 e no de 2002. Direito civil – Direito constitucional – Direitos da mulher. Disponível em: <https://lecampopiano24.jusbrasil.com.br/artigos/339145700/tratamento-da-mulher-no-codigo-civil-de-1916-e-no-de-2002>. Acesso em: 25 abr. 2024.

KATZ, Helena. Corpar - porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. *Coisas vivas: fluxos que informam*. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 19-30. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/716>. Acesso em: 25. abr. 2024.

MACEDO, Vanessa. O autodepoimento na cena como prática feminista. In Souza Marco & Carvalho Carla (org). *Arte e Estética na Educação: corpos plurais*. Curitiba, CRV, 2022. p. 39-53.

MELLO, Patrícia Campos. Afeganistão quer apagar mulheres, diz agente brasileira dos Médicos Sem Fronteiras. **Folha de S. Paulo**. 3 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2023/02/afeganistao-quer-apagar-mulheres-diz-agente-brasileira-dos-medicos-sem-fronteiras.shtml>. Acesso em: 25 abr. 2024.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições. Colibri, 2004.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

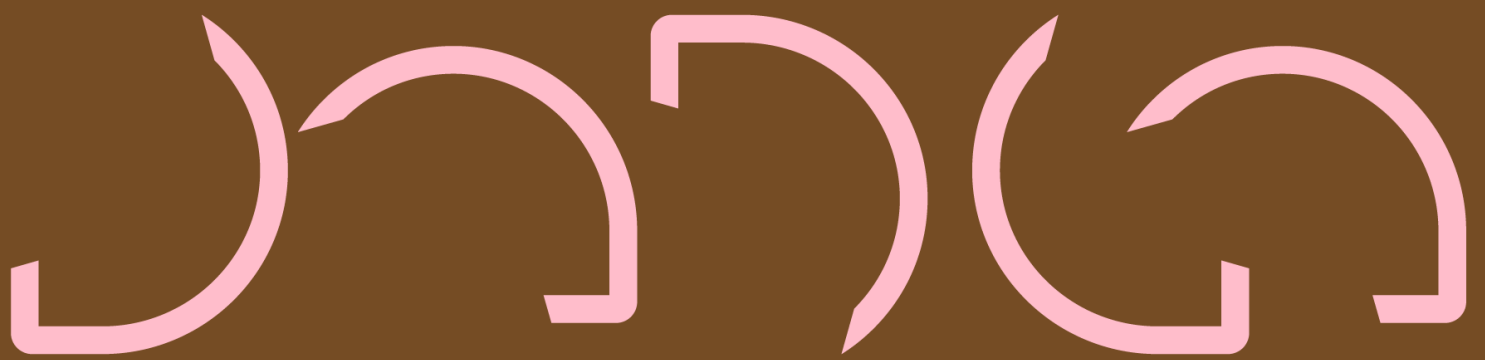
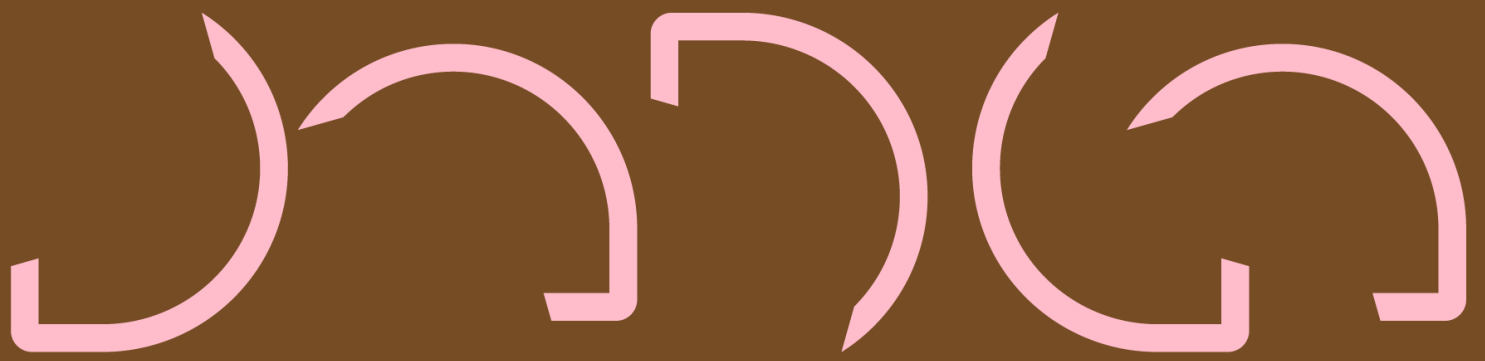
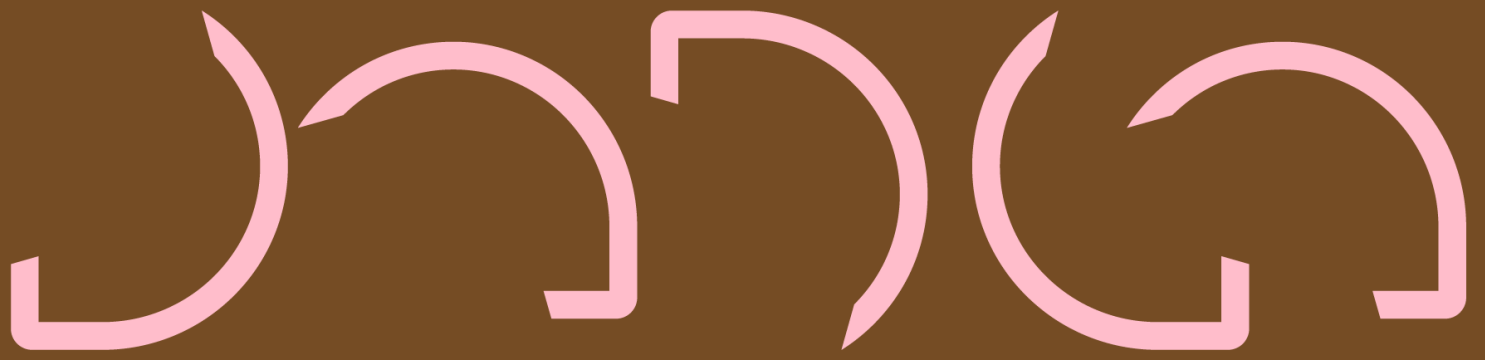
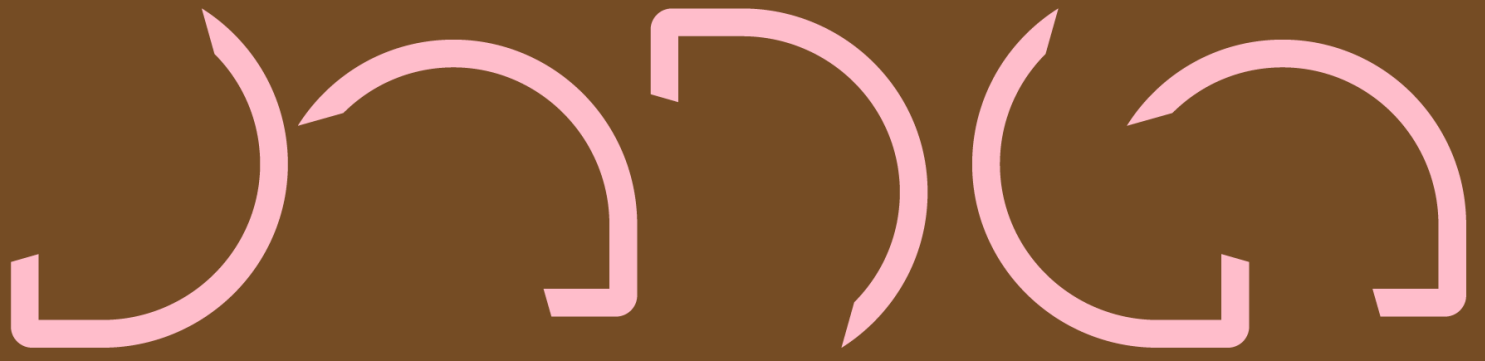
RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

TIBURI, Márcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WELLE, Deutsche. Médico luta contra assassinatos de bebês do sexo feminino na Índia. *Portal G1*. 24 mar. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/medico-luta-contr-assassinatos-de-bebes-do-sexo-feminino-na-india.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Recibido el 28 de mayo de 2024.

Aprobado el 19 de agosto de 2024.



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança