

# Rota

## EL CUERPO COMO SEDE DE LA SUBJETIVIDAD MIENTRAS SUENAN LOS LABERINTOS INTERNOS

 Pilar de León

Cuando uno sale de ver *Rota* de Natalia Villamil, actuada por Diana Bresque<sup>1</sup>, bajo la dirección de Marcel Sawchik, surgen preguntas que estallan en el alma: ¿quién puede entrar en los laberintos de una mujer destrozada por la monstruosidad de un hijo femicida?, ¿quién puede imaginar siquiera el sentido de la vida y de la muerte en ese momento inaudito? Actriz y director logran que ese íntimo infierno penetre en nuestro cuerpo y nos retuerza, nos invada, nos perfore y nos intime a sentir asco y amor a la vez. Porque una madre cuando pare lo único que siente es esperanza, íntima esperanza de haber traído a este mundo un ser único. Y cuando la vida la cachetee, cuando “la luna salga de día”, cuando no haya grito que pronuncie lo real, cuando solo el miedo y la ira descubran el dolor y el asco... será el momento de quebrarse por dentro para siempre.



La recepción de la obra en Montevideo fue intensa, provocando premios y sentimientos encontrados en el público y en la crítica porque es un tema de actualidad que trasciende los límites de la denuncia para entrar en los espacios poéticos de lo más desgarrador

1. Actriz y directora uruguaya, Premio Florencio 2023 a mejor actriz de Unipersonal, nombrada mujer del año por la categoría Actuación 2023 –2024.

del ser. Y digo poéticos no solamente por la poética de la dramaturgia que tiene un valor muy importante, sino también por la poética del director que supo sintetizar en un escenario simple –constituido por una tarima y muchas telas colgando como hilos del cielo– lo más sensible del dolor humano, que él imaginó como lágrimas pero que despiertan la polisemia de toda metáfora inteligente, poética, por la actuación de Bresque que pudo llegar a la hondura del personaje con tonalidades, colores y ritmos casi musicales en su voz.

Josette Féral afirmaba que “la *teatralidad* en Artaud está ligada a la voz, una voz que nace del cuerpo, que es cuerpo en sí misma” (2003; 57). Con esta aseveración podemos sostener que Sawchik supo encontrar en Bresque ese punto artaudiano de flexión entre lo real y lo teatral que se necesita para entrar en la poética del personaje. Una poética que también comprendió Ignacio Echevarría, el músico que trabajó en la obra con sonidos casi guturales, que se confunden con la rotura del alma de una mujer desgarrada por el dolor. Y la llegada de ese dolor habla de una metodología de trabajo que se observa en la minuciosidad de acción por acción. Artistas que se entrelazan y se entregan. Bresque sabía que podía entregarse a su reconstrucción porque trabajar con Sawchik era un desafío. Y la orquestación sonora genera en el espectador una ruptura visceral, interna, profunda.



Otra de las preguntas que uno se hace al experimentar este espectáculo es entender que en el espacio limitado de la casa se viven las ilusiones de construir el mundo dando hijos, rol femenino que en esta obra se pone en cuestión desde una clara perspectiva de género. Porque la identidad de esta mujer está desterritorializada, se sale de su casa para deambular por la comisaría, para que le cuenten cómo encontraron el cuerpo de su hijo, asesino y suicida, como si en esa descripción pudieran devolverle el territorio de su identidad. Lo que uno se interroga es cómo vive hoy una mujer desde esta perspectiva, cuando su cuerpo es lo único que aparece en el escenario como volumen. Su cuerpo es el lugar de la existencia, la sede de su subjetividad, es el espacio habitable. Como dice Ostrov citando a Nancy (2000: 16) “espacio en un sentido propiamente *espacioso* más que espacial” (2021: 9).

Porque en el espectáculo los lugares que ese cuerpo ocupa, tanto evocados como presentados “no refieren a una materialidad externa: también lo imaginario y lo simbólico participan de esta dimensión” (Ostrov; 2021: 9).

Recuerdo haber escrito “Dentro del universo teatral como ficción y de la teatralidad como rito ceremonial persistente y obsesivo, la semiosis del cuerpo y su indumentaria perviven como formas del relato, como significantes arquetípicos cuyo significado profundo dialoga con la concepción de Butler respecto a la construcción del género y con la androginia que realiza Escofet como el disfraz del otro” (2018: 144).

La indumentaria elegida en este espectáculo es andrógina: una gabardina que está fuera de la tarima y que de algún modo representa lo que se trae y lo que se deja afuera; la camisa a cuadros, el calzado deportivo y los pantalones de jean, parecen las pieles del personaje que ya no es él mismo, está cubierto con las pieles de su hijo. Piel que simbolizan lo que ya no tiene existencia pero que sí existe en el recuerdo de esta mujer que le dio vida y no esperó ese destino ni para él ni para ella. Una camisa que ya apareció en la estética del programa, tirada sobre maderas como este hijo que perdió la vida en la calle, solo, sin una madre que pudiera decirle que lo seguiría queriendo aunque fuera un asesino femicida. Porque esta mujer piensa, pero piensa con todo el cuerpo, piensa con la emoción y permanece existiendo porque piensa. Si no fuera por esa capacidad de pensar que tiene el cuerpo no podría decir “Soy una estatua viviente” o “Yo me reía a carcajadas mientras me chupaba las lágrimas. Era una risa suelta, Como volada de un sueño” (Villamil, 2022).

La emoción como construcción del pensamiento viene siendo el modo de reflexión del siglo XXI. La aceptación de que “*pienso, luego existo*” puede sustituirse por “*deseo, luego existo*” y representa, de algún modo, la contemporaneidad. Por eso se entiende que el personaje desbordado pueda decir “Y ahí...me acordé de las zapatillas de mi hijo, volcadas hacia un lado. Con los cordones sucios. Los pies torcidos como marcando el destino de su corazón...” (Villamil, 2022). Y el personaje guarda, en el cajón de su mesa de luz, ese resto de su vida que puede de algún modo señalar el dolor de que ya no lo tiene, que se ha ido a otro universo, el de los muertos.

Geirola refiere que el término teatro refiere a

...prácticas de producción teatral (permítasenos por un momento la tautología) determinadas por discursos ‘culturales’ concretamente ubicados en períodos históricos definidos; cada uno de estos discursos lleva a que el término ‘teatro’ sostenga o se sostenga en algún tipo de relación que puede ser formalizable y fundar de ese modo un discurso teatral capaz de operar, en tanto tal, como una ideología (incluimos la ciencia), interviniendo en el decurso de las transformaciones sociales. (Geirola, 2001: 38)

Interesa delimitar la distancia que pone Geirola entre esta praxis teatral a la que hace alusión, y la concepción de Aristóteles que ve en la mimesis un comportamiento ‘natural’ del ser humano. Dice Geirola:

En tanto discurso histórico, el ‘teatro’ [...] es un discurso reciente que apenas sobrepasa el siglo XVI y que no se localiza más que en lo que podríamos llamar aquí ‘la órbita epistémica de occidente’. Como intentaremos probar, el teatro es una determinada forma de hacer política en la dimensión del capitalismo (2001: 38)

Bresque y Sawchik saben construir este teatro en una dimensión histórica que nos compete a todos porque estos acontecimientos están a la orden del día en tiempos de transformaciones sociales.

Es posible en este punto dialogar con el concepto manejado por Óscar Cornago respecto de la ética del cuerpo y la palabra, como fenómenos políticos que operan con acciones verbales y pensamiento corporal ya que, por un lado, la propuesta de Geirola se ciñe dentro de lo que sería un campo de operatividades éticas y, por otro, Cornago manifiesta que toda teatralidad ostenta un modo de ser, pensar y transmitir la vida social y por lo tanto, esa es una actitud política.

Un aspecto no menor, en este punto, es marcar la diferencia, tal cual lo traza Geirola, entre *espacio* y *lugar*. Mientras que *el lugar*, dice, está dado, se ocupa, *el espacio* identifica, se produce, se genera, atraviesa el cuerpo, sujeta, de algún modo sitúa. Geirola hace el planteo de que se pueden cambiar los lugares pero que eso no varía “la relación política de la mirada como tal”, porque un cambio de lugar no equivale a la producción de un espacio político. Es necesario “producirlo realmente” (2001: 42), generarlo, y por eso no es simple variar las relaciones políticas que imprimen una conducta, un comportamiento, un lenguaje simbólico. No es “cambiando de lugar” que cambia la mirada política. De acuerdo con Geirola, podemos decir que una confianza “empírica” sustentada en la afirmación de que el cambio de lugar transforma inmediatamente el pacto simbólico –que supone la génesis de la mirada en la teatralidad de la cultura patriarcal– es totalmente inadecuada, incluso “inconsistente”. El cuerpo de Bresque habla, habla de conflicto interno, habla de amor, habla de dolor operante, habla de reflexión, habla de una madre, mujer y artista que se transforma en un ser ética y políticamente pertinente en su espacio de acción.

De ahí la necesidad de la autora de escribir: “Cada vez que abro la canilla y veo el agua que corre por mis manos/ imagino que sos agua/ Una agüita de manantial que viaja por alguna cañería/ Un chorro fuerte que es caudal / Eso. Sí/ que es caudal de algún río, y que entonces sanaste/ Porque el agua nunca es mala” (Villamil, 2022). Porque el espacio generado por este personaje juega con la posibilidad de romper con el desgarró, con el monstruo, con la figura que aparece en este universo actual en el cual ser autor de un femicidio nos pone en la postura política del monstruo, pero el juego de la maternidad quiebra con la monstruosidad para convertirse en un fenómeno ético.

Una mujer que no puede juzgar, solo sentir y que Villamil desde su lugar de terapeuta en violencia ha sabido desentrañar para convertir ese “lugar” en “espacio teatral”. Y Sawchik lo trabaja con muchísima inteligencia. Un espacio de violencia exterior que en realidad se convierte en un espacio de violencia interior. Porque vivir y actuar socialmente produce una mirada del espectador mucho más intensa y reflexiva que la mirada mimética de Aristóteles. Se trata de poner el cuerpo en un espacio pensante. Y darle la función política necesaria para adentrarnos en un fenómeno que no muestra, opera, como un bisturí que corta y profundiza hasta encontrar el germen orgánico que produce el mal.

Las escenas se suceden, los tejidos de palabras y acciones tejen un manto poético y descarnado, la cotidianeidad mezcla discursos sentidos y elaborados desde la sencillez de un alma herida.

#### ESCENA VI

Un adiós...

La puertita de alambre me quedó como nueva. La arregló la otra vuelta. Me asomé y estaba el Juan Jo con otro arreglándole el tejido [...] Hoy volvió... me trajo una flor. Me dijo que no lllore más... que estas cosas pasan. Agarré la rosa blanca y me pinché. Qué cosa Juan Jo sos pajuato me la diste del lado de las espinas (Villamil, 2022)

El lado oscuro de esta mujer y su soledad dejaron huella en Bresque y quien ha visto el espectáculo se lleva las acciones en la retina y los poemas del personaje en el propio esqueleto:

Una mujer desaparece  
Envuelta en su propio llanto  
No deja un adiós, se lo arrebatan  
No puede despedirse, camina sola  
Una mujer desaparece. Se  
la traga el destino  
[...]

Ayer desapareció una mujer con su hijo muerto  
Mañana desaparece una madre con un hijo que mata  
Hoy está desapareciendo una mujer, en manos de un Dios  
De carne y hueso

Un espectáculo imperdible, una obra de arte, desde el texto, desde la dirección, desde la actuación y desde el espacio. Un espacio quebrado que rompe con todo esquema para construir humanidad dejando huellas en la escena contemporánea.

---

Ficha técnica. Actuación: Diana Bresque. Diseño de escenografía: Alejandro P8 Fleitas. Realización de escenografía: Eduardo Delgado. Diseño de iluminación: Martín G. Bergeret. Diseño de vestuario: La Taza Rota. Música original: Ignacio Echevarría. Diseño gráfico: Mayra Viazzo. Fotografía: Luis Márquez. Audiovisual: Chany Robson. Instalación Plástica: Paula Aintablian. Prensa: Ruth Camargo. Asistencia de dirección: Mayra Viazzo. Dirección general: Marcel Sawchik Monegal. Dramaturgia: Natalia Villamil.

---

## Bibliografía

---

- » Aristóteles (2004). *Poética*. Buenos Aires: Andrómeda Editores.
- » Cornago, Óscar. (2008) *Éticas de cuerpo*. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Editorial Fundamentos.
- » de León, Pilar. (2018) *Metáfora y género*. Montevideo: Producción editorial: Susana Aliano.
- » Féral, Josette. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de teatro XXI. GETEA. Dirección Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- » Geirola, Gustavo. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones de Gestos.
- » Ostrov, Andrea (Coord) (2021) *Espacios del género. Literatura y artes visuales en América Latina*. Córdoba: Alción Editora
- » Villamil, Natalia (2022). *Rota*. Texto inédito.

## Entrevistas

- » Bresque, Diana. Realizada el 21 de junio de 2024.
- » Sawchik, Marcel. Realizada el 22 de junio de 2024.