

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento de Teatro

Trabajo Final de Licenciatura en Teatro
Orientación Actoral

Del rito popular al teatro danza

Asesores:

Lic. Marcelo Comandú

Lic. Lilian Mendizabal

Año: 2018

Alumnas:

Gisela Gil

Sara Josefina Seco Demo

Índice

Introducción	3
Capítulo I	
A- Los cuatro mitos elegidos.....	5
Pachamama.....	5
Difunta Correa.....	8
La Telesita	12
Gilda.....	14
B- Mito Rito y Ritual	18
C- Cultura popular. Culturas híbridas.....	25
Capítulo II	
A- La puesta en escena como performance ritual y estética. Real y construida.....	35
B- Liminalidad entre performance y ritual.....	41
C- Liminalidad entre teatro y danza	47
D- Música, danza y ritual. Cuerpos populares	52
Conclusión	60
Bibliografía	64
Ficha técnica	
Planta de luces.....	67
Vista escenotécnica.....	68
Planta escenográfica	70
Planta musical.....	71
Vestuario.....	72
Diseño gráfico.....	76
Cronograma de montaje.....	78
Libreto Kusilla Kusilla.....	79
Duración del espectáculo.....	86

Introducción

El presente *trabajo final* de Licenciatura en Teatro con orientación actoral, titulado *Del rito popular al teatro danza*, trata sobre la teatralización de personajes mitológicos populares argentinos: la Pachamama, la Difunta Correa, la Telesita y Gilda. Buscamos llevar al escenario (más específicamente a una puesta de teatro danza) tales personajes, para lo que precisamos una investigación interdisciplinaria que atraviesa diferentes campos sociales como lo son la sociología, la antropología y el teatro. Es importante aclarar, que no vamos a estudiarlos individualmente, ya que al encontrarse relacionados buscaremos hacerlos dialogar para fortalecer la teoría y la práctica.

Nos hemos hecho preguntas como ¿el resultado de esta investigación es una performance? en el caso de que ésta sea afirmativa, ¿cómo clasificaríamos dicha performance? ¿se puede crear una performance mitológica contemporánea? ¿qué relación tienen los mitos con la representación? ¿de qué manera llevaremos los mitos a la representación? ¿qué relación hay entre los mitos y las artes escénicas? ¿en qué coinciden y se diferencian los rituales de las artes escénicas? ¿qué lugar ocupa la danza en los rituales? ¿cómo podemos denominar a los cuerpos que se encuentran dentro de un ritual?.

Para llevar a cabo este proyecto comenzaremos desarrollando en el primer capítulo los mitos elegidos, las características de éstos y sus rituales; continuaremos haciendo un pasaje por diferentes conceptos claves como lo son mito, rito y ritual; y analizaremos la teoría de Néstor García Canclini sobre cultura popular y cultura híbrida en relación a la obra que creamos para llevar a cabo esta investigación. Es importante aclarar que más allá de los conceptos de este autor, la *cultura* y la *hibridación* son dos términos claves en este proyecto, ya que a donde ingresamos para buscar la materia prima con la que trabajamos es en el campo cultural en sí, y no solamente pensamos en la hibridación en la que estamos inmersos perteneciendo a una sociedad, sino en el modo y la metodología con la que abarcaremos este trabajo final. Al indagar sobre mitos de diferente naturaleza, orientados a diversos fines,

buscando llevarlos a un tiempo y espacio donde puedan *convivir*; hemos decidido trabajar con la técnica *collage*, para así ensamblar diferentes elementos unificándolos de un modo *orgánico*.

En la exploración corporal que hemos hecho a lo largo de éste proceso utilizando al cuerpo como herramienta de investigación y creación (más allá de éste en las artes escénicas, sino en el ritual en sí), nos vimos inmersos en un *entre*, una frontera entre el arte y el ritual. En el segundo capítulo nos sumergiremos en este *entre*, donde surgieron importantes temas y conceptos que analizar, así también como la relación entre éstos. Los siguientes son: performance, performance ritual y performance estética, liminalidad entre performance y ritual, liminalidad entre teatro y danza, el cuerpo, la danza y la música en el ritual, cuerpo cotidiano, cuerpo extracotidiano y cuerpo popular. En tercer y último lugar, se encontrará el área escenotécnica de nuestra producción.

Kusilla Kusilla, la puesta en escena que creamos para desarrollar este trabajo, busca invitar al público a dar un paseo, a hacer un viaje por diferentes tiempos y regiones de la Argentina. Nuestro país es rico en mitos y ritos, tiene una importante variedad de contextos culturales con características particulares como son: los seres mitológicos/santos/almas milagrosas, los actos de devoción, la música, la danza, la estética, la ética y el lenguaje, entre otros; generadores de simbologías dentro del ritual en general. Con dicha técnica *collage*, mediante el teatro, la danza, la escenografía y una temporalidad anacrónica fusionaremos tales mitos en una misma puesta en escena. De esta manera, los y las invitamos a hacer un viaje por nuestro proceso llevado a cabo en ésta investigación.

Capítulo I

Los cuatro mitos elegidos y sus respectivos rituales

Pachamama

Madre de la Tierra, Madre Tierra, o más precisamente, Tierra Madre. Es una de las figuras de la cosmogonía indígena que más se ha extendido y perdurado. Adán Quiroga afirma que en quechua *Pacha* significa universo, mundo, tiempo, lugar; y *Mama* es traducido como madre. Es una deidad andina, que en su aspecto simbólico se relaciona con la fertilidad, la maternidad, la tierra, la fuerza femenina. Es inmediata y cotidiana, que actúa directamente y por presencia, y con la cual se dialoga permanentemente, ya sea pidiéndole sustento o disculpándose por alguna falta cometida en contra de la tierra y todo lo que nos provee.

Para regiones del noreste argentino, así también como para parte de Perú y Bolivia, Pachamama significa Madre del Cerro o de los Cerros. Hay que propiciarla porque de ella va a depender el éxito de cualquier faena que esté vinculada con la producción, es quien demuestra su generosidad haciendo madurar los frutos, ofreciendo los minerales y riquezas guardadas en su seno, quien multiplica el ganado, dando suerte a la caza, y conjura plagas y heladas. Se la invoca también para no apunarse ni rezagarse cuando se está de viaje, y en momentos en que sobrevienen enfermedades.

La divinidad Pachamama representa a la Tierra, pero no solo a la naturaleza, el suelo o la tierra geológica, sino es todo ello en su conjunto. Como dijimos anteriormente, según Quiroga, *Pacha* significa universo, mundo, tiempo y lugar, por lo que no se encuentra localizada en un sitio específico, pero se concentra en ciertos lugares como manantiales, vertientes, o apachetas (montículo de piedra que se le hace a modo de ofrenda). Pablo Fortuny afirma que “*es la dueña de las montañas, de los animales, de las flores y de todo cuanto hay*

en la tierra, se siembre, roture o coseche” (1974:104)

El pueblo la homenaja -como mínimo- una vez al año, tal como a ella le gusta, ya que sus enojos pueden provocar terremotos, sequías, inundaciones, heladas, incendios, caídas de granizo, huracanes, hambre, enfermedades y muerte. A cambio de tal protección y ayuda- se la ofrenda devolviéndole parte de lo que se recibe, a modo de reciprocidad; en lugares predeterminados para el ritual, así también como en acontecimientos culturalmente significativos o simplemente cotidianos.

La Corpachada

El primero de agosto es el día de la Pachamama, cuyo festejo se realiza llevando a cabo *la Corpachada*. Dicho culto consiste en *corpachar* a la Madre Tierra, es decir, darle de comer, agradeciéndole así y de igual manera pidiéndole. Ese día se cava un hoyo donde se entierra una olla de barro con comida cocida, pan, dulces, espigas de choclo, tabaco, coca, alcohol, vino, aloja, chicha, *acullico* (bola de hojas de coca que se masca para extraer su jugo estimulante) -entre otros- para alimentar a la Pachamama. Luego se tapa el pozo con tierra y se lo cubre con piedras, hasta formar la *apacheta*. Para finalizar la ceremonia, alrededor de la apacheta danzan al son de cajas, quenás, sikus, charangos y cantos que acompañan el ritual.

Las *apachetas*, éstos pequeños altares indígenas donde se depositan las ofrendas, también son levantadas por los arrieros, viajeros u hombres de los cerros, ya que generalmente se encuentran ubicados a orillas de los caminos, en las encrucijadas, o en lo más alto de las cumbres. En primer lugar, son sitios de adoración a la Pachamama, donde se le pide que aleje el cansancio y dé un buen viaje. La costumbre de dejar piedras en el camino, las convirtió con el paso del tiempo en marcas, en hitos que guiaban a los caminantes; es decir, además de señalar el camino, son puntos donde los viajeros agradecen y hacen su peticionario a la Pachamama.

En la puesta en escena buscamos representar un viaje, el ingreso del público es “por senderos del cerro” donde son guiados por las apachetas. Como dijimos anteriormente, la propuesta desea llevar a los espectadores por un pasaje de diferentes mitos argentinos utilizando la técnica *collage*; se comienza con el mito de la Pachamama (y su respectivo ritual) y se finaliza con la misma, ya que es esta la Madre Tierra que cobija a todos los que la habitamos.

Quienes le rinden culto, previo a coquear, beber o consumir algún alimento, derraman la parte que le corresponde a la Pachamama. La invocan mentalmente o a modo verbal con la frase consagrada: *Pachamama, Santa Tierra - Kusilla Kusilla*; expresión que significa, según Soulet, “*Madre Tierra, ayúdame ayúdame*” (2000:39). Ambrosetti traduce tal frase como “*Pacha Mama, tú que eres dueña de la santa tierra, haz que esto me haga buen provecho, o me vaya bien en la faena que voy a emprender*”.

La veneración a la Pachamama es quizás la más antigua de la región andina sudamericana, hasta el punto que algunos autores la consideran anterior al culto al Inti, dios Sol de los incas. "En tiempos de los incas el centro divino cambió trasladándose al Sol, y el culto a la Pachamama fue oscurecido y desplazado", rememora Luis Alberto Reyes Huaman.¹ Producto del proceso de aculturación que sufrió el continente americano, el Inti fue reemplazado por el Dios cristiano y con el tiempo se extinguió, pero a la carencia de una diosa femenina, el culto a la Pachamama adquirió mayor fuerza. Cuenta Reyes:

"Cuando (Francisco) Pizarro mata a (el inca) Atahualpa, cuando el Sol es derrotado por el Dios de la Biblia, se produce un curioso fenómeno: por un lado, Inti es reemplazado con relativa facilidad por el Dios cristiano, que también es varón y tiene su dominio en los cielos"; y al contrario, "de las profundidades de la más antigua historia americana, reaparece el culto a la Pachamama".²

¹ <https://www.elciudadanoweb.com/una-celebracion-ancestral-para-honrar-a-la-pachamama/>

² Idem.

En las provincias de Salta y Jujuy, el culto a la Pachamama tiene tanta importancia como las fiestas conmemorativas de la Virgen María. Alfredo Moffat agrega que

"(...) la Iglesia Católica ha ido llenando en nuevos moldes católicos y europeos las antiquísimas estructuras míticas de nuestro pueblo no-europeo. Un ejemplo típico de este re-moldeo de mitos lo constituyen las fiestas anuales de celebración de la Virgen María en Salta y Jujuy, donde, pese a la imagen de la virgen y al sacerdote que guía la columna, la ceremonia corresponde más a los rituales indígenas de la Pachamama que a la europea Virgen María, pues el consumo de coca y alcohol, el regar con aguardiente y el enterrar ofrendas de comida alrededor de la imagen, corresponde al culto pagano indígena de la Pachamama y no al ritual cristiano-europeo de la Virgen que no tiene relación con las ceremonias de fecundidad de la tierra, y más bien niega toda idea de fertilidad (...)".³

En esta cita podemos rescatar la importancia de la hibridación de nuestra cultura y el proceso de sincretismo que desarrollaremos más adelante, ya que, está de más aclarar, que se encuentra presente en todos los mitos y lo tomamos como un eje en nuestra investigación.

Deolinda Correa

Cruzando San Juan hacia La Rioja Deolinda Correa muere, allá por mediados del siglo XIX, en busca de su marido Baudilio Bustos, a quien había llevado el ejército federal liderado por Facundo Quiroga. En ese entonces (entre 1814 y 1880) la guerra civil entre federales y unitarios era parte de la vida de los argentinos. Se conocen varias historias de esta leyenda de la que es protagonista esta mujer sanjuanina, que dejó sus tierras para encontrar a su marido en la provincia vecina de La Rioja atravesando el desierto con su hijo lactante en brazos, solo con un poco de agua y pan. Cuando a Deolinda se le terminaron las provisiones, cayó a descansar al pie de un algarrobo y ahí murió, amamantando a su niño.

³ MOFFAT, ALFREDO. Psicoterapia del oprimido. Alternativas, Buenos Aires, 1984.

“Unos arrieros que pasaban a cierta distancia, conduciendo ganado para San Juan, divisaron en lo alto del cerro donde Deolinda había expirado, el vuelo de una bandada de cuervos y sospecharon que hubiera por allí un animal o alguna persona por morir. No les engañó el presentimiento: allí estaba tendida en el suelo, boca arriba, una mujer muerta que sostenía sobre su pecho un bebé todavía vivo, chupando el seno de la madre. Los arrieros sepultaron el cadáver y se llevaron al niño.” (Ortelli, 1975: 218)

Como nos cuenta Raúl Ortelli en el libro “Ahí van las brujas” y citando al escritor Iriarte, los arrieros la encontraron y notaron que el bebé aún vivía, cargaron al niño y a ella la enterraron cerca en un lugar llamado El Vallecito. Con el correr del tiempo la historia fue pasando de boca en boca, lo que es clave a la hora de reconocer este relato como mito que trasciende el tiempo. Además el dato del milagro del arriero que perdió su hacienda (otra versión dice que fue su ganado) y luego de encomendarse a la Difunta halló el camino, fue él, un señor apellidado Zeballos quien luego de lo sucedido, construyó una capilla para la santa popular en que se ha convertido Deolinda.

En la búsqueda sobre información de esta leyenda encontramos un libro llamado *La Difunta Correa* de dos antropólogas: Susana Chertudi y Sara Josefina Newbery, quienes realizaron una segunda investigación de las más importantes que se conocen de la Difunta. La consideran como un “Fenómeno folclórico complejo”, y agrupan las creencias sagradas que se dan en torno a la misma, su muerte y milagros principalmente. En una entrevista realizada en enero de 2018 al diario *Tiempo de San Juan*, nos cuentan:

“La vida de la Difunta Correa se asemeja a la de muchas mujeres y, como hemos dicho, nada especialmente notable se manifiesta en ella. De su vida es difícil que surgiera una leyenda, pero de su muerte sí: tragedia, sufrimiento, milagros.”

La muerte, como señalan Chertudi y Newbery, es clave en el mito de Deolinda (como así también en Gilda y la Telesita), que también son analizados en este corpus teórico. La muerte que da paso al mito, y que junto al milagro, generan una lógica de lo que no se puede explicar con palabras, aquello maravilloso que nace de la tragedia, en este caso la vida aún

latente de un niño. Este hecho la hace hoy una santa popular argentina y tener miles de devotos que van a su capilla en busca de ayuda y esperanza; muchas personas, (aproximadamente un millón, peregrinan a la gruta de la Difunta por año) se acercan a pedir y a cambio le hacen cierta promesa. En el caso de la veracidad de los diferentes relatos, los milagros siempre son temas a discutir, pero como estamos diciendo existen investigaciones sobre los mismos y sin duda la Difunta es una santa popular argentina que nos interesó y nos interesa para conservar nuestro sentimiento popular. Además del milagro que la acompañó con su muerte, le sucedieron como ya dijimos al principio, el del arriero que encontró su ganado y el camino de vuelta a su hacienda.

Otro aporte importante para nosotras fue el siguiente artículo: *“Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina: Difunta Correa (siglos XIX-XXI)”* de Margarita E. Gentile (investigadora CONICET - Museo de La Plata y profesora titular del Instituto Universitario Nacional del Arte). Este texto nos propone una investigación sobre cómo se ha conformado el mito de Deolinda con el pasar del tiempo, el cual ha presentado hechos importantes en la reafirmación de su historia como un suceso extraordinario.

“Mi siguiente punto de referencia es 1948, cuando se creó la Fundación Cementerio Vallecito para administrar las ofrendas dejadas a Difunta Correa; también por esa fecha expandieron este culto los camioneros, quienes formaban pequeñas construcciones devocionales junto a las rutas del área andina argentina consistentes en un sitio presidido por una cruz, con espacio para encender velas y, por fuera y alrededor, montones de partes de automotores en buen uso y botellas con agua, elementos de suma utilidad en las travesías durante aquellos años”. (Gentile, 2009)

Sin dudas la creación del santuario donde los devotos desde la fecha van dejando sus variadas ofrendas es relevante a la hora de investigar sobre la Difunta, el mismo legitima al mito como una especie de instalación de devoción que sirve para reafirmar la importancia de esa historia y su consiguiente perdurar en el tiempo. Tanto en el caso de Deolinda Correa, como los demás mitos, funciona como mecanismo de trascendencia el “de boca en boca” de los habitantes aledaños a donde se ocasionó el suceso. De hecho Chertudi y Newbery en

1966-1967 recopilaron en su libro textos que en gran parte eran de devotos, partes del texto original se omitieron “y el resto se repartió entre datos, comentarios y conclusiones de las autoras.”⁴

Una cuestión no menor es el hecho de que siendo desde hace mucho tiempo, cuando nació el mito de la Difunta, se ha convertido en una santa popular y con esto nos referimos a que la sociedad, gracias al boca en boca que mencionamos, ha hecho perdurar este mito. Muchos de los devotos de Deolinda son personas que pertenecen a la religión católica, desde 1972 hasta estos días, existen eclesiásticos a favor y en contra de la devoción por ella, en una nota realizada al diario *Tiempo de San Juan* el cura Ricardo Doña, que fue párroco de Vallecito varios años cuenta:

"Yo creo que nunca fue motivo de la Iglesia Católica beatificar a la Difunta Correa porque la fe de la gente ya la beatificó y la canonizó. No necesitas promoción en el santoral de Deolinda Correa, no nos preocupa eso, lo que nos ocupa es el acompañamiento de esa gente y queda claro que quien hace los milagros es Dios y Deolinda intercede"

Para la Iglesia, quién realiza el milagro es Dios. Manifiestan que este ser divino (para los cristianos, el creador del universo) es el responsable de que el hijo de Deolinda haya sobrevivido al desierto, luego de la muerte de su madre. Nosotres pensamos que al ingresar la Iglesia Católica con la llegada de los europeos en la colonización de América, dicha religión con su adoctrinamiento ha impuesto una manera de ver el mundo y ha “saqueado”, como dice la oración a la Pachamama que trabajamos en la puesta en escena, al pueblo originario tratando de despojarlo de sus creencias -además de aniquilar más de 90 millones de indígenas de toda América- sus sabidurías, valores, ritos y mitos. Desde entonces hasta el día de hoy continúan europeizando nuestra región y han acumulado millones de fieles a la religión católica y es debido a esta evangelización que adjudican a Dios los milagros de la Difunta y de otros santos y santas populares. Este es otro de los fundamentos que nos hace enfatizar en este trabajo, volver a las raíces, a las creencias que nacen del pueblo, del campo y de la

⁴ GENTILE, MARGARITA E. *Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina: Difunta Correa (siglos XIX-XXI)*

ciudad; hasta la creencia más antigua que es la Pachamama como deidad madre.

La telesita

Telésfora Castillo, Telésfora Santillán o Teresita del Barco, popularmente nombrada como **Telesita** o **La Telesita** -según diferentes versiones- era una mujer que vivió a mediados o en la segunda mitad del siglo XIX en la región del Salado del departamento de Figueroa, en la provincia de Santiago del Estero. Conocida como *alma milagrosa*, ya que entre otros poderes, tiene el de hacer aparecer lo perdido.

Una versión cuenta que era una joven perteneciente a una familia de buena posición económica, hija de Pedro del Barco y María Rosa Gómez, la joven vivió durante su infancia en la estancia “La Aurora”, sobre la ladera de las sierras de Guasayán. Se caracterizaba por ser bella, de cabello negro y ojos azules. Cuando llegó el momento de casarse, se mudó junto a su familia a la ciudad de Santiago del Estero, donde fueron víctimas de una epidemia de cólera que produjo la muerte de sus padres. Según ésta versión la Telesita se casó con un estanciero llamado Eumelio Ahumada, que también falleció pero por consecuencia de un duelo a cuchillo, defendiendo el honor de su esposa. Telesita, huyendo de los hechos sucedidos, se instaló en una choza ubicada en ciudad de La Banda, donde se dedicó a cuidar y curar a los enfermos, obteniendo fama de curandera.

También hay quienes cuentan que era una joven de poco raciocinio, que mendigaba, vivía en los montes, deambulando. Se hacía presente en las fiestas sin dialogar con los demás, demostraba su gusto por el baile. Cuando escuchaba música, se acercaba a bailar sin cansarse durante toda la noche, alejada de la reunión, de vez en cuando alguien le ofrecía un vaso de alcohol, luego de beber, ella continuaba bailando poseída por la música. Era apreciada por su bondad y sencillez. Cuenta la leyenda que murió quemada al dormir cerca de una fogata para calentar su cuerpo, una chispa saltó y prendió fuego su vestido.

Luego de la muerte trágica, se dio origen a la creencia de que se convirtió en un “alma milagrosa”, es decir, capaz de producir milagros si se la invoca. La Telesita se encuentra ligada a las cosas robadas o perdidas, pero también con necesidades como conseguir agua o generar lluvia. Además le atribuyen una importante belleza, inocencia, bondad, y una gran pasión por el baile. La elegimos para nuestro trabajo final por su particular relación con la danza y además su significativo valor en el folklore popular argentino. Es por esto que a ella, en la puesta en escena, la abordamos principalmente mediante la expresión corporal y otras herramientas escénicas que detallaremos más adelante. Nos es significativo el pensar la gran variedad de versiones que hay del presente mito, aquí decidimos seleccionar dos, pero es característico que sean numerosas las interpretaciones del mismo.

La telesiada

Les promesantes, a cambio de su petitorio, le ofrecen una *telesiada*. Bajo la forma de rezabaile, mediante el cual, la comunidad o sus conocidos organizan una jornada de baile con consumo de alcohol. Comienza con una chacarera, se bailan siete seguidas, después de cada una de ellas se toma un vaso de bebida alcohólica (tradicionalmente la aloja, y últimamente caña o aguardiente hervida con poleo). No se puede cambiar de pareja y se danza hasta caer rendido al piso (debido a la cantidad de alcohol ingerido o por cansancio), cuando esto sucede se considera que el ritual está cumplido. Después la danza se generaliza, se bailan gatos, chacareras, zambas y escondidos -entre otras danzas-; suenan cajas, violines, bombos y guitarras, bebiendo alcohol.

Previo al ritual se debe preparar una masa de harina de trigo con la que se debe modelar un angelote y cocinarlo en el horno de su casa hasta que se dore, se coloca una mesa en el centro del patio donde se hará la telesiada, cubrirla con manteles blancos y depositar el muñeco que representa el espíritu de la Telesita. Este altar se encuentra rodeado de velas y flores. Una vez dado por finalizado el baile, se apagan las velas y les promesantes eligen a alguien que tome el angelote y lo desmigaje, repartiéndolo entre los concurrentes junto con un trago de alcohol. En otras Telesiadas, el muñeco se hace de papel o trapo y se quema al final de la fiesta para recordar el trágico destino de Telesita.

En la puesta en escena, se observa parte de dicho ritual, donde se encuentran dos promesantes danzando junto al fuego. Pero será el mismo fuego quien invita los tragos de alcohol a quienes hacen la promesa, así también como al público que se encuentra presente en el encuentro.

El ritual que se le ofrece a La Telesita, se caracteriza -principalmente- por danza, música y alcohol, ya que ella era famosa por aparecer donde se escuchaba el sonido de un bombo, o el compás de una chacarera. La leyenda de la Telesita, perteneciente al folklore santiagueño, ha inspirado gran cantidad de poesías, relatos y canciones, Andrés Chazarreta y Agustín Carbajal le dedicaron una chacarera, al igual que Jorge Cafrune; Gabino Cora Peñaloza y Manuel Gómez Carrillo escribieron un estilo, existe un romance llamado "*La Telesita*" de León Benarós y hay además algunos poemas anónimos. También está presente en el teatro (Clementina Quenel, una escritora santiagueña, hizo una obra con su historia).

Gilda

“... Sí, hay un reconocimiento por parte de los nativos, de que Gilda participa de una textura diferencial del mundo-habitado, al que denominaremos sagrado.”

Martín Eloísa

Miriam Alejandra Bianchi es Gilda, nació el 11 de Octubre de 1961 en la ciudad de Buenos Aires. Se dedicó a la docencia como maestra jardinera de temprana edad ya que al enfermar su padre su deber fue hacerse cargo del hogar, además se casó y tuvo dos hijos. Con su padre habían compartido muchos momentos junto a la música, Miriam se sintió atrapada por la misma y fué luego de responder a un anuncio en el diario por un casting, que se convierte en cantante de cumbia. En esa audición conoce a Carlos “*Toti*” Giménez quien comenzó siendo su manager y luego su pareja, después de separarse de su marido. En esta transición de maestra jardinera a cantante es cuando nace “Gilda”.

Ella logró posicionarse junto a su banda, pero principalmente como mujer dedicada a la cumbia, fuera de los estereotipos femeninos que se habían desarrollado hasta el momento en este género musical, mujeres como Gladys La Bomba Tucumana, Lía Crucet, por ejemplo, y otras mujeres que sin dedicarse al canto, sostenían los espectáculos de cumbia bailando en el escenario. Tanto por sus canciones como por su tono de voz, la mujer que ella reflejaba ser, y lo que generaba en el público, hicieron que se destacara como figura artística. La gente comenzó a adorarla y grabó 4 discos, su pronta muerte acabó con su carrera pero no con su “presencia especial”. En los años que ella se relaciona con la música surgieron los *fans* a los que Eloísa Martín, en la Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín, describe su análisis de estos fans/devotos y se posiciona en el fenómeno de Gilda como santa popular, investigando a los fans y sus actos, luego de la muerte de la cantante. Nos parece interesante este ensayo para destacar que se llama prácticas de sacralización a todas las prácticas, valga la redundancia, que desde la muerte de Gilda se realizan para mantener viva su memoria, que “incluyen y trascienden la relación devocional-religiosa”⁵. Es decir que van más allá de si es una práctica religiosa o no.

“Para los fans, el núcleo de sus prácticas en relación a Gilda, hoy como hace más de diez años, pasa por “seguirla”. “Seguir” implica cumplir una “misión”: “mantener viva su memoria”, aún cuando la definición de esa memoria escape por completo de su control. Sin los fans, admiten ellos mismos, Gilda muere definitivamente. “Estar con ella”, en el cementerio, en el santuario, pero también en sus hogares y “ayudar a la gente”, a veces con gestos concretos, a veces como postulado de intenciones, son las formas en que los fans hacen a Gilda como un ser excepcional. (Martín, 2009:9)

Estas prácticas son concretamente: dedicarse al comedor infantil, juntarse cada fin de semana en el cementerio, ir al santuario en la fecha del aniversario de su muerte, etc. Aclaremos que los fans se debaten en *fans/devotos*, como queda claro en el texto de Martín,

⁵ MARTÍN, Eloísa. *Gilda no es ninguna santa: apuntes sobre las prácticas de sacralización de una cantante argentina*. Pág. 1 Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. *Papeles de trabajo*. ISSN: 1851-2577. Año 2, n° 5, Buenos Aires, junio de 2009. Dossier “Artes de lo sagrado en las XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas de América Latina”.

ya que ellos no se declaran como parte de una religión y mucho menos piensan a Gilda como santa. Aunque lo que hacen y generan está muy próximo a las conductas de un religioso: rezar, encender velas para pedir favores a cambio de ofrendas o sacrificios, relatar milagros.

“En este sentido, las prácticas de sacralización no redundan en una definición única del status de la cantante ni reducen la relación que los nativos establecen con ella al par “santo/devoto”.

Lo que aquí entenderemos como sagrado, utilizado como adjetivo tanto en la definición de prácticas de sacralización como en la de texturas sagradas, no designa una institución, una esfera o un sistema de símbolos, sino heterogeneidades reconocibles en un proceso social continuo, y por ello, nada “extraordinario” ni radicalmente otro”. (Martin, 2009:5)

Las prácticas de sacralización tal como lo desarrolló Martin son diversas y siempre en constante cambio, a la par de la sociedad, que se mueve y piensa, acciona de diferentes maneras. Por ende el término sagrado dentro de su investigación y de las “texturas sagradas” (diversas maneras o aproximaciones al término) va a ser desde la heterogeneidad que el término genera evitando el modo dualista sagrado/profano y la posición clásica a priori que se le otorga al mismo.

Gilda ingresa en el mundo sagrado, y es allí donde la autora nombra las heterogeneidades que se generan en torno a la artista, entre ellas las performances rituales. Aprovechamos aquí para introducir a otro autor estudioso de la Performance, Richard Schechner. Sobre él nos habla Diana Taylor,

“Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” [twice-behaved behavior]. (Taylor, 2011:22)

De acuerdo a lo que venimos planteando que los fans mantienen viva a Gilda desde su muerte, en relación con lo que nos plantea Schechner, podemos decir que son las

sumatorias de conductas restauradas/prácticas de sacralización/performance social las que nos acercan al mito Gilda. Como actores sociales, tal cual lo dice el autor, los fans en este caso se juntan reiteradas veces a visitar y cuidar la tumba, mantienen un comedor, etc.

“Si bien el mito nace de una emoción, no es la emoción misma, sino su expresión, es decir, la conversión de ese sentimiento en imágenes. Y así, en tanto expresión, el mito ingresa en el universo simbólico.” (Colombres, 2004:25). Gilda ingresa en ese mundo simbólico de mito ya que gracias a sus fans/devotos expresan sus sentimientos, o los sentimientos que la artista genera en ellos y perdura en el tiempo. Los *fans/devotos* se identifican con la artista y luego de su muerte es que se da una transformación al mito de Gilda como expresión de sentimientos a imágenes cargadas de símbolos, Gilda se inmortaliza con las performances rituales que realizan sus fans/devotos, por ejemplo, el hecho de haber intervenido el colectivo donde murió en Entre Ríos, que se podría leer como intervención artística y social en una “instalación” que surgió desde la trágica noche del 7 de septiembre de 1996. Sobre esa intervención, ese ritual que se continúa realizando luego de 22 años: el rito, nos dice Mirta Eliade *“nos da un dominio de la realidad que tranquiliza la angustia frente a lo desconocido, pues se sabe que cuando algo desaparezca el poder del rito le devolverá el ser.”* (Colombres, 2004: 57) La angustia de la muerte de la cantante, de una mujer joven con muchos sueños, hace movilizar a las personas y buscar un amparo mediante el ritual.

Cada performance ritual en torno a Gilda le devuelve el ser a la artista y la transforma en mito. ¿Por qué Gilda es un mito? porque es una historia de inigualable valor, porque abre incógnitas, nos hace preguntarnos sobre la existencia, porque a partir de su muerte y quizás desde antes como por ejemplo desde el hecho que el último tema que la cantante estaba por estrenar (antes de su muerte) se llamaba “no es mi despedida”, o que en el video de la misma canción, que fue publicado más tarde, aparece una niña llevando una corona de flores consolando a personas tristes. Gilda ya caminaba en *terrenos sagrados* o lo que llama Eloísa Martín *textura diferencial del mundo-habitado*.

“La misma niña aparece caminando por la banquina de una ruta y recoge un cassette

que allí yace. Más allá de que años más tarde se revelara que la cinta nunca había salido de la casa de Toti Giménez, adonde había sido grabada, la versión del encuentro milagroso presente en el video clip y multiplicado en publicaciones y programas de televisión es repetida por muchos de quienes hoy consideran a Gilda un ser especial en sus vidas.” (Martín, 2009:3)

Es importante, para respondernos la pregunta sobre el mito de Gilda, todo lo que se encuentra alrededor de los milagros. Los fans piden ayuda a Gilda acercándose al santuario, piden contención, esperanza, trabajo, pero ya desde antes de su muerte la seguían por su disposición tan natural con el público y su empatía. Se acercaban a Miriam luego de los recitales en busca de ayuda, a lo que la cantante dijo en una entrevista: "Si la música tiene el poder de hacer que la gente se cure, bienvenida sea" (frase que se utiliza en la puesta en escena). Ella no afirmaba tener ningún poder de curar sino que le otorgaba a la música el milagro de la sanación.

b. Mito, rito, ritual. Performances

Mito

El mito, según Mircea Eliade, viene siendo estudiado por occidentales desde comienzo del siglo XX, quienes lo han situado en una perspectiva que contrasta con la del modo general del término, tales como <<fábula>>, <<invención>> o <<ficción>> , y lo han aceptado como lo comprendían las sociedades arcaicas, donde el mito designa lo contrario: una <<historia verdadera>>, de inapreciable valor, ya que es sagrada, ejemplar y significativa. Producto de este nuevo valor semántico otorgado al término <<mito>>, se lo utiliza en sentido de <<ilusión>> o <<ficción>>, así también como en el sentido que es utilizado por los etnólogos, sociólogos, antropólogos e historiadores de las religiones, de <<tradición sagrada, revelación primordial, modelo ejemplar>>.

En Nuestra investigación, siendo titulada “Del rito popular al teatro danza”, no nos enfocaremos en entender al mito, considerándolo como <<ficción>> o <<fábula>>, sino más bien, como en distintas regiones argentinas, los mitos tienen <<vida>>, son generadores

de conductas humanas, las justifican, otorgándoles significaciones y valores a la existencia.

Definir <<mito>> de un modo que sea aceptable para todos, tanto para los especialistas en sus estudios como para los que no, sería muy difícil. Según Eliade “*El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias*”(1991:6). Para llevar a cabo tal investigación, nos basaremos en el concepto que dicho autor le da al término:

“(…) el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.” (Eliade, 1991:6).

Si pensamos en los cuatro mitos elegidos para llevar a cabo esta investigación, observamos cómo cuentan a su manera una realidad que ha venido a la existencia; dentro de la realidad total a nivel cosmológico estaría la Pachamama; a diferencia de los otros tres que cuentan hechos específicos destacando acciones que convierten a personas en *seres sobrenaturales*.

En el caso de la Pachamama, ser ancestral, madre de la humanidad y todos aquellos

que la habitan. Como dijimos anteriormente, *pacha* alude al universo, al tiempo, mundo y lugar, mientras que *mama* a la maternidad. Es una deidad presente y viva, que crea, engendra, cuida y protege a sus hijos e hijas. Por otro lado, los mitos de La Difunta Correa, La Telesita y Gilda tratan sobre historias vividas por tales mujeres que genera que el pueblo las convierta en seres sobrenaturales y milagrosas, tanto por el fenómeno de seguir amamantando a un niño luego de haber fallecido y que éste siga vivo; por la pasión por la danza, la música y el poder de sanación; o el sentimiento de identificación y adoración a una cantante. En común y de suma importancia, es la muerte trágica de las últimas tres la que provoca un “renacimiento” que las convierte en seres divinos y perpetúa su existencia.

“(…) el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente.”(Eliade,1991:6).

El mito y el arte

El mito está más cerca de la afectividad que de la razón, conlleva una esperanza, nace de una emoción pero no es la emoción misma, sino la expresión de esta, es decir, la transformación de los sentimientos en imágenes. Dicha mutación es el pasaje de los sentimientos al mundo simbólico. Según Adolfo Colombres, Ticio Escobar añade que los mitos y los rituales “*muestran más mediante lo que encubren que a través de lo que declaran, porque es desde los propios recursos de la representación que mejor se expone la verdad de lo representado. Desmontar los artificios de la escena no es otra cosa que destruir la eficacia de este lenguaje.*”

Los mitos y los rituales tienen sus propios lenguajes. Los mitos son relatos orales de orígenes colectivos y anónimos que se transmiten de boca en boca, de generación en generación; mientras que los rituales hablan y transmiten mediante la representación. Colombres sostiene que los mitos no niegan la razón pero si tienden a desacralizarla. Tienen una estrecha relación con el arte, ambos seleccionan un objeto para erigirlo en el mundo

simbólico, “*Todo mito es creación, inauguración y el arte recreación, recuperación y recomposición*”⁶. El mito vuelve a revivir también mediante el arte, ambos configuran un metalenguaje donde comparten formas expresivas y comunicativas con elementos similares. Esto se puede observar claramente en la poesía, en la música, en la danza, en la pintura (entre otros), donde se encuentran presentes ciertos personajes mitológicos y, tal vez, sus respectivos rituales. Hay canciones que nombran a la Telesita o Deolinda Correa, cuentan quienes eran, cómo eran, qué hicieron, cómo son las *telesiadas*, o cómo el pueblo homenajea y le hace sus peticiones a la Difunta, haciendo revivir los mitos. Lo mismo sucede con la Pachamama, invocándola, haciendo referencia al valor que tiene la misma para sus habitantes y cómo la propician. En el caso de Gilda se ve la gran variedad de nuevas versiones de sus canciones que el pueblo ha hecho para homenajearla. Así también están las artes visuales en los mitos al observar santuarios o espacios sagrados, decorados con infinidad de cosas (llaves, trapos, estampitas, botellas, cigarros, piedras, fotos, hojas de coca, flores, velas, patentes, estatuas, etc). Más cerca a los mitos y rituales que trabajamos en esta investigación están las artes escénicas, donde encontramos presente la danza y la música en las performances rituales, así también como la indumentaria y elementos que utilizan los individuos en los rituales, como prendas, adornos, instrumentos, etc.

Según el antropólogo, filósofo y etnólogo francés Levis Strauss, el arte y el mito recorren el mismo camino pero de modo inverso, “*El arte procede a partir de un conjunto (objeto más acontecimiento) y se lanza al descubrimiento de su estructura, mientras que el mito partiría de una estructura para construir un conjunto, o sea, de un objeto más un acontecimiento*”.

Mito, rito y ritual

El mito vive en el espacio imaginario, mientras el rito en el espacio físico, es acción y por lo tanto, posible de observar. Como dijimos anteriormente, los ritos suelen llevarse a

⁶ ACCORNERO, Mariana. *El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americano*. Argentina, (sin fecha de impresión, pag 61).

cabo con elementos como indumentarias especiales, accesorios, alimentos, etc; pero lo principal en ellos está conformado por la expresión corporal, el movimiento y el gesto; es decir, la exteriorización del pensamiento, la mutación del espacio imaginario al físico. El concepto de mito y rito se oponen de la misma manera que el pensar y el vivir, el primero posee un espacio abstracto que puede ser muy diferente al que habita un grupo social, mientras el rito tiene un espacio y tiempo específico y real, donde se concreta la acción compartida llevada a cabo por los individuos.

Colombres sostiene que el rito, en su sentido clásico, es una ceremonia relacionada con la esfera de lo sobrenatural; un acto, pero no cualquier acto, sino el que se repite y de apariencia estereotipada. El rito es un espacio institucionalizado de la conducta, donde desaparece o es restringida la libertad, tanto por decisión del sujeto que se somete o impuesto por el grupo social. Victor Turner sostiene que el rito es productor del sentido y no una mera reproducción de lo ya expresado en el mito, es decir, una fuente generadora de la cultura y la estructura. El ritual es el lugar experimental de la cultura, donde se reproduce y produce el sentido. El mito y el rito no se encuentran separados, sino que uno existe gracias al otro, uno le da vida al otro. Según E. O. James, la moderna investigación de los mitos:

“(…) ha destacado con energía el carácter del mito y el rito como magnitudes que se complementan recíprocamente. Puede ocurrir que el rito cambie de sentido; pero siempre se da un determinado sentido, que queda plasmado en el mito. Tras el rito se esconde el mito, que da vida y contenido al ritual. Sin el mito se queda en una mera acción mecánica que no impresiona a nadie, ni siquiera al que lo ejecuta. Si el mito muere, también el rito pierde la vida. Pues en el rito se encierra una realidad vivida, que está concretada en el mito. El ritual contiene un programa, un dogma, una visión del mundo, y todo ello está incluido en el mito.”

Los símbolos, los mitos y ritos se van construyendo juntos, algunos acentúan la reproducción o representación y otros la experiencia o la *performance*. El ritual es una performance transformativa, reveladora de clasificaciones, categorías y contradicciones del proceso cultural. Las conductas y acciones presentes en los rituales demuestran los

significados y sentidos míticos que hay en ellos, cuanto más pobre es el rito, más frágil es el lazo con el mito; así también sucede con la danza y el teatro. Buscaremos, en la producción, recuperar el origen sagrado de las artes escénicas, rescatando mitos argentinos y aproximarnos a sus respectivos rituales en escena.

El rito y el arte

En esta recopilación de mitos y búsqueda por reencontrar sus orígenes, sus valores sagrados y sus rituales, necesitamos recuperar la dimensión ritual de la cultura; para lo que, según Colombres, se precisa cuestionar la estética de producción, tomar en cuenta los contextos sociales y los procesos históricos como elementos claves para situar y juzgar la creación simbólica. Edmund Leach, afirma *“(…) lo que es mito a la palabra, es el rito a la acción, ya que mientras se puede definir al primero como una exposición en palabras, del segundo puede decirse que es una exposición de unidades dramáticas o formas de acción”*.

Mario Polia sostiene que el rito es una acción sagrada por excelencia que tiene el poder de actualizar el mito y que toda acción llevada a cabo en obediencia a los mitos, tiene un valor ritual. Aquí podemos encontrarnos con fiestas sagradas, acciones litúrgicas, ritos que tienen un carácter propiamente “sacramental”, y también la danza y el teatro, el arte figurativo, la arquitectura, la recitación misma de los ritos, entre otros. Así, la puesta en escena realizada para este trabajo, tiene un valor ritual ya que de distintas maneras remitimos a diferentes mitos aproximándonos a los rituales y las historias sagradas que cuentan cada uno de ellos, entendiendo así al mito como producción humana y no como revelación divina.

Es importante aclarar que un rito, o ceremonia, no es un espectáculo. En el caso del primero, no existen actores/performers y espectadores (como es en el caso de un espectáculo), ya que todos los individuos presentes en la ceremonia se encuentran comprometidos con el acontecimiento, todos serán beneficiados de igual manera con el cumplimiento del fin que éste persigue. Para Estela Ocampo, la ceremonia sería la producción de una realidad que se inscribe en el orden cotidiano, modificando las condiciones previas a su desarrollo, mientras

que el espectáculo sería la reproducción de una realidad previa a él.

El mito y el ritual no buscan la perfección, son perfectos por excelencia, ya pertenecen al territorio de las verdades absolutas, por su carácter prístino, lo que sucede no pasa por lo fenoménico (como es en el caso del arte) sino por lo simbólico. Colombres sostiene que el arte en sí busca la perfección para remendar la transparencia del mito y ganar así un espacio en esta esfera, pero no es seguro lograrlo, sino sólo aquel que devenga fundacional. Destaca la diferencia entre perfección y “originalidad” (que se encuentra más relacionado a la estética). En el caso de la originalidad, no se precisa de una iluminación divina, sino más bien de una destreza, un tino o azar que logre dar en el núcleo de una necesidad colectiva ya experimentada pero no expresada. Los rituales tienen su teatralidad presente, y las artes escénicas originariamente nacen de éstos, de la representación de lo sagrado. Colombres sostiene que:

(...) “Si bien el objetivo principal del teatro tradicional oriental era poner en escena los grandes mitos de las culturas, se había producido ya cierta separación entre actores y danzantes por un lado y espectadores por el otro. Dicho teatro era esencialmente ritual, y los no actores no podían no participar de algún modo, dado el carácter sagrado de que se revestía la representación, al dar cuenta del drama cósmico. (...) Los actores debían esforzarse en ser (o parecer) otras personas, mediante un extrañamiento similar al que se daba en el ritual, cuando representaban a los dioses sintiéndose dioses. ahora unos actuaban y otros observaban. (2005:69)

En la puesta llevada a cabo se observa una clara diferencia entre actores/performers/bailarines y los espectadores, pero rescatando su valor ritual también, involucraremos al público rompiendo la cuarta pared. Esto se podría ver en el caso de un distanciamiento brechtiano, donde un actor se convierte en narrador yendo a la platea junto al público y luego vuelve a ocupar el rol de actor. Otro ejemplo es, cuando representando el ritual de la Telesita (la telesiada), otra actriz invita a degustar unos tragos de alcohol a los espectadores, haciéndolos partícipes del acontecimiento. Y por último, pero más claramente, es cuando se danza homenajando y agradeciendo a la Pachamama, invitando al público a formar parte de dicha danza, buscando borrar (de alguna manera) la frontera entre espectáculo

y ritual, rescatando así la presencia de todes en el encuentro y haciendo partícipes a los espectadores. Aquí también intentamos recuperar y llevar a escena un concepto creado por Victor Turner que se encuentra presente en todos los espacios rituales: *communitas*. Entendiendo dicho concepto como la relación que es establecida entre los individuos de modo colectivo, donde hay un sentimiento en común creado por la comunidad, donde está presente la sensación de fluidez, dejando a un costado la consciencia individual para transformarse en lo grupal.

Tiempo sacralizado

Según Turner, el tiempo sacralizado es circular, a diferencia del tiempo que ha prevalecido en occidente, que es lineal y evolutivo. El mito está más asociado a la alternancia y la simultaneidad, que el progreso y evolución de un estado a otro. El tiempo sacralizado es eterno y recuperable, donde no mueren las cosas, dado que se regenera a sí mismo. Nosotras, en la producción que llevamos a cabo, no se observa una historia con comienzo, nudo y desenlace en un tiempo lineal. Basándose en la técnica “collage”, y alejándonos del tiempo ordinario, buscamos generar un tiempo y espacio donde se encuentran presentes todos los mitos elegidos. Hacemos pasajes *individuales* sobre cada uno de éstos, la obra va desencadenando uno y otros, pero no cuentan una historia, sino varias. No existen personajes protagonistas que se encuentran a lo largo de toda la obra viviendo una sola historia; sino más bien, los actor/actrices representan a varios personajes de diferentes historias y espacios que se van creando a lo largo de la puesta en escena. Resaltando el carácter cosmológico del mito de la Pachamama, es que comenzamos y finalizamos con éste; así también el título de la obra remite al término con el que se la invoca pidiendo ayuda: “kusilla kusilla”, de este modo involucramos a todos los petitorios para los diferentes seres mitológicos en uno.

c. Cultura popular. Cultura híbrida.

Cuando de los mitos elegidos en este corpus hablamos, nos importa introducirnos en la conceptualización sobre cultura popular y cultura híbrida. Los autores que nos acompañan son Adolfo Colombres (escritor y antropólogo argentino), Néstor García Canclini (antropólogo, escritor y crítico cultural argentino) Pablo Semán (sociólogo -UBA- y doctor en Antropología) y Maximiliano Korstanje (Licenciado en Turismo y Antropólogo por la Universidad de Morón, Pcia. De Buenos Aires, Argentina, Diplomado en Antropología).

Compartir y competir

Una de las cuestiones que señala Adolfo Colombres (1983) es ver cómo la cultura popular es dominada por otras culturas como la cultura de masas y la cultura de elite, estableciendo que estas últimas son culturas hechas para competir, mientras la cultura popular es una cultura compartida. Para fundamentar tal distinción primero comenzaremos por conceptualizar las mismas:

“En este sentido apunta Margulis que la cultura de masas no es un producto de la interacción directa de los grupos humanos, sino de un pequeño núcleo de especialistas que difunden por los medios de comunicación masivos las formas culturales dominantes. Pero en oposición a esta cultura así fabricada, instrumento de dominación y colonización, está la cultura fabricada por las clases dominadas a partir de su interacción directa, y como respuesta a sus necesidades, que es la cultura popular. La cultura de masas viene de arriba para abajo. Es una mercancía, una cultura para el consumo, homogénea y masificadora. La cultura popular no es cultura para ser vendida, sino para ser usada. (...) La cultura de masas no se difunde sólo a través de los medios de comunicación masivos, sino también del sistema educativo y todos los aparatos mistificadores; su finalidad no es otra que la de acrecentar la pasividad del hombre.” (Colombres, 1983:10)

Colombres compara a través del sociólogo argentino Mario Margulis, la cultura de masas y la cultura popular, dejándonos en claro que se trata de dominantes/dominados, la

cultura de masas precisa del poder de algunos que son quienes manipulan al pueblo, logrando así una hegemonía en la sociedad y cumplir sus objetivos de consumo mercantil. En cambio, la cultura popular es usada por la clase dominada, creada por ellos y a partir de las verdaderas necesidades del pueblo (no por lo que dicen los medios de comunicación). Margulis destaca el carácter consumista de la cultura de masas frente a una cultura popular que se crea en una plena interacción de los individuos, es decir, en el compartir. Lo que no significa que esté exenta del capitalismo y consumismo, no se crea para consumir, pero como veremos más adelante, toma características de las demás culturas y los resemantiza.

En cuanto a la cultura de elite Colombres nos cuenta,

“La cultura burguesa, elitista o "ilustrada" es la cultura de la clase o casta dominante de la sociedad, y suele revestir por tal razón el carácter de oficial. Puede presumir de blanca y europea, como en Argentina, o de mestiza, como en México.” (Colombres, 1983: 10)

Por lo general, esta clase dominante suele ser un grupo reducido de la sociedad que no representa a las clases medias y bajas, y que además, tiene por objetivo consumir productos de lujo. Los productos que generan las demás personas que no pertenecen a este grupo tendrían, para la cultura de élite, menos valor tanto cultural como económico. “La cultura popular es una cultura compartida, mientras que la cultura burguesa se consume como una droga, no se crea; reduce la cultura a una industria de artículos de lujo”. (Colombres, 1983:10) El consumo es uno de los principales objetivos tanto de la cultura de masas como de la cultura de elite, lo que se diferencia fuertemente con la cultura popular, que es la que queremos revalorizar con nuestro trabajo final de Licenciatura en Teatro. Hemos elegido fortalecer una cultura compartida y que surge de resistir a la dominación, resistiéndonos hoy en Argentina a un sistema de poder neoliberal que quita presupuesto a la cultura y a la cultura popular, no le interesa fomentarla, sino que tiene como ideal Europa y Estados Unidos. Este sistema neoliberal está generando estratificación, y como sostiene Stavenhagen (sociólogo que también dialoga con Colombres en su libro “*La cultura popular*”) tanto la estratificación como la colonización quiebran la cultura, ya que crean clases que ven la historia de diferentes maneras y que sobreponen a las sociedades unas sobre otras. También sucede que los que

gobiernan hacen creer que la cultura popular es la cultura nacional, pero tampoco es así ya que en la mayoría de los casos, esta última es un proyecto de la clase dominante. Creemos que a la hora de crear la puesta en escena, es enriquecedora la investigación que desde la sociología hemos estado realizando para que estos aspectos puedan plasmarse en la obra con una mirada crítica.

En este trabajo final hacemos nuestro aporte, creando a partir de una serie de mitos y ritos populares que se han gestado en Argentina como parte de la resistencia a aquello que solo se impone y se consume. Somos conscientes -como hemos dicho- que estos mitos no están exentos de los efectos del capitalismo. Es por esto que también abordaremos el fenómeno de *hibridación cultural* que gira en torno a la cultura híbrida de Néstor Canclini. Pero antes de comenzar a desarrollarlo volveremos sobre una relación que encontramos entre lo que nos señala Colombres sobre cómo la cultura de élite pretende reducir la misma a artículos de lujo y lo que argumenta Canclini:

“El arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y los sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes de campo, lo hace con óptica urbana. (...) Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan.” (Canclini, 1990: 224)

Para la burguesía o la clase de elite esta dicotomía que nos marca Canclini se da como separación de lo culto y lo popular, y este último no entraría en lo que ellos denominan arte. En este trabajo final nos planteamos recuperar mitos y ritos que se han gestado en nuestro país y que siguen vigentes, remarcar así nuestro ser popular en expresiones rituales, rescatando la esencia de donde se genera la cultura. Tal como lo dice Turner “*el rito es productor del sentido(...), una fuente generadora de la cultura y la estructura*”, parte de la cultura popular argentina es una expresión de teatro y danza.

Para poder entender a la cultura popular Colombres cuenta sobre Leonel Durán que nos habla de las diferentes mentalidades que coexisten en un mismo espacio y tiempo:

“Lo que quiere Durán es subrayar que la cultura popular no se presenta como un bloque homogéneo. Tal coexistencia de múltiples mentalidades es lo que permite explicar la unidad y diversidad de la misma, su dinámica interna y diría también el conflicto y el cambio. La cultura popular es así lo universal y las mentalidades populares lo particular. Estas últimas devienen por tal vía un instrumento de análisis de la cultura popular, y permiten apreciar en concreto esa visión diferente del mundo y de la vida que la caracteriza. (...) Es preciso tomarla entonces como un hecho complejo, sin desarticular los aspectos materiales de los espirituales. Para eso el estudio tiene que ser abordado en forma interdisciplinaria.” (Colombres, 2007:25)

Esta cita que nos habla sobre la heterogeneidad presente en la cultura popular, característica imprescindible para que exista (para que una y otra vez se lleven a cabo hechos pertenecientes a dicha cultura, se resignifiquen, modifiquen y evolucionen), nos lleva a analizar la *hibridación cultural* planteada por Canclini que desarrollaremos a continuación.

Hibridación

Creemos que es importante pensarnos como sociedad híbrida ya que desde la colonización los pueblos americanos, debido a ser víctimas de las invasiones, han sufrido rupturas de modo social, cultural, religioso, económico y político. Colombres relaciona los conceptos de cultura popular y cultura de masas de la siguiente manera:

“Para penetrar mejor en la cultura popular, la cultura de masas toma elementos de ella y los resemantiza, mistificándolos y empobreciéndolos, y colocándolos por cierto en un nuevo contexto.

(Del mismo modo la cultura burguesa resemantiza los elementos de la cultura popular que expropia para fortalecer su identidad, insertándolos en contextos nuevos que los desactivan). Pero la cultura popular toma también elementos de la cultura de masas, los excluye de su circuito y emplea de otra manera, dándoles un sentido diferente, provechoso para el pueblo, como parte de lo que Bonfil Batalla llama "cultura apropiada" (Colombres, 1983:10)

Está claro que este tipo de culturas que desarrolla y clasifica Colombres en su libro *La cultura popular*, en el cual compila a otros autores, se ve cómo la hibridación o mezcla es parte de nuestra sociedad argentina y latinoamericana. Culturas que son el resultado del sistema capitalista y la occidentalización (cultura de masas y cultura de élite) y otra (cultura popular) que intenta resistir a estos procesos con sus propias y diversas expresiones.

Otro de los conceptos que nos ayuda a conocer nuestra cultura popular es la cultura híbrida, que desarrolla Canclini en su libro *Culturas híbridas* publicado por primera vez en 1990. A continuación el autor nos cuenta sobre el mismo en la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, de la Universidad de Colima, México:

“Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social. Según lo explique en *Culturas híbridas*, encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas "clásicas" como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo.”⁷

Entonces, la hibridación cultural sirve para interpretar las relaciones que se dan a través de la mezcla. Creemos que esta mezcla es parte de la cultura en América Latina, hibridación como movimiento en la cultura y que, valga la redundancia, moviliza y condiciona el ser popular. La hibridación cultural, nos cuenta el autor en una nota realizada por la revista *Ñ*; es *un fenómeno que se materializa en escenarios multideterminados donde diversos sistemas se interceptan*⁸. El autor en su libro aclara que los textos sobre cultura suponen que los sectores hegemónicos promueven la “modernidad” y alejan a lo popular, que deriva de lo subalterno/excluido y se relaciona a lo tradicional. En la ponencia llamada “*Las culturas populares: sobre ritos y santos populares. Una perspectiva antroposemiótica de un patrimonio cultural intangible en la Región NEA Argentina*” de Silvina Valeria Sisterna

⁷ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. III, núm. 5, junio, 1997, pp. 109-128 Universidad de Colima Colima, México. Pág. 111

⁸ <https://www.pressreader.com/argentina/revista-%C3%B1/20140823/282222303928082>

(Licenciada en Psicopedagogía) se establece esta misma característica de la que hablábamos sobre que:

“(…) Las manifestaciones de religiosidad popular constituyen una manera de resistir a las imposiciones de los poderes hegemónicos, en esta resistencia se va conformando una expresión cultural que permite considerarla como un patrimonio cultural intangible ya sea de una región de nuestro país o de diversas comunidades a lo largo y ancho de la Argentina.” (Sisterna, 2015:184)

Dentro de la *religiosidad popular* se encuentran aquellas expresiones menos estructuradas y más festivas que las del orden católico; y de *creyentes cosmológicos* que para Pablo Semán son aquellos para los que lo sagrado es polivalente y ambiguo, donde podemos incluir a los y las devotos/as de Gilda, La Difunta Correa, La Telesita, la Pachamama, etc. Coincidimos en estas características, y las tomamos, ya que como hemos explicitado en el Capítulo I apartado “a” los devotes de Gilda no la creen santa pero hacen rituales muy parecidos a los que se realizan a los santos católicos.

Llevada esta investigación al proceso de creación de la puesta en escena, nos preguntamos ¿cómo encaminamos nuestra obra teniendo en cuenta que la hibridez y lo popular están tan de la mano?. Nuestro trabajo desde el comienzo se vio marcado por la técnica *collage*, la cual es abordada también como resultado híbrido de nuestra sociedad, tradiciones y creencias populares que como dijimos no están exentas de la colonización, de la modernidad; y que a nivel de creencias generan sincretismo, “*el sincretismo ocurre cuando dos o más prácticas religiosas se fusionan, creando una nueva, que se encuentra emparentada con aquellas en ciertos aspectos*”(Sisterna, 2015: 193). El concepto de hibridación sirve para abarcar relaciones interculturales como el sincretismo, mestizaje, etc. Para la Iglesia Católica los mitos y santos populares seguirán siendo populares y no poseen el aval de esta institución religiosa. En la investigación sobre la Difunta Correa encontramos un comentario y posición sobre esta historia ya desde 1972, por ejemplo, cuando luego de una extraordinaria peregrinación, un diario de Salta realiza una entrevista al Arzobispo de esa ciudad:

“ _ Quienes lo practican aseguran profesar la fe católica ¿Cuál es entonces la situación de estos fieles frente al pensamiento de la Iglesia? ¿pueden hacerlo sin incurrir en pecado?

_ Este y otros cultos pueden provenir de creencias populares, fácilmente propagadas por leyendas o historias apócrifas (...) Todo fiel que tributa culto a la citada Difunta, actúa directamente contra las normas de la Iglesia y pueden incurrir en pecado; sobre todo su conducta significa escándalo para algunos cristianos o fomenta superstición, el espiritismo o cosas similares condenadas por la Iglesia.” (Ortelli, 1975: 221)

La postura de la institución de la Iglesia Católica está muchas veces en contra de estas prácticas y en otras ocasiones toman a estos santos populares haciéndolos parte de su creencia, es decir, sostienen que es Cristo quien intercede para que sucedan los milagros que se conocen de estas personas que se han convertido en mito. Creemos que lo importante es señalar el fenómeno de sincretismo, en este caso religioso, que se da con la religión católica y las creencias populares y ancestrales.

Volviendo al tema de la religiosidad popular vamos a destacar también cinco constantes que desarrolla M. L. Korstanje que nos parecen muy importantes a la hora de la puesta en escena y de la investigación. Este autor nos habla que la religiosidad popular está atravesada por una sacralización de los muertos, lucha de clases vulnerables, sincretismo, fechas de conmemoración y promesa (sagrada y humana). Si tenemos en cuenta estas cinco constantes sobre nuestros mitos elegidos podemos decir que, a diferencia de los demás, el mito de la Pachamama es el único que no nace de la muerte trágica de una persona. Por otro lado, en cuanto al sincretismo, todos están relacionados con el cristianismo en mayor o menor medida. Como dijimos anteriormente, para algunos es Cristo el principal que intercede en el suceso de los milagros, los devotos en los santuarios de la Difunta Correa o Gilda, por ejemplo, ponen rosarios. En el caso de la Pachamama podríamos preguntarnos por qué a la Madre Tierra muchos le dicen *Santa Tierra*; ésta misma es quien tiene su mes de agosto donde el pueblo la homenajéa, le agradece y le pide lo que desea por un año más; esto sucede principalmente en las clases vulnerables, la cultura popular.

Al indagar los mitos elegidos podemos dilucidar que nuestra cultura es una cultura híbrida llena de heterogeneidades presentes en varios aspectos que rodean a estos mitos, como por ejemplo la manera en que los fans de Gilda se comportan, la apropiación del catolicismo de estos santos populares, la mercantilización que existe alrededor de estos mitos con la venta de diversos productos, etc. Es esta mercantilización y otras cuestiones referidas a la cultura de masas que ponen de manifiesto que los mitos no son “puros”, no están exentos del capitalismo, siempre siendo atravesados por el mismo. En el libro *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* de Canclini se desarrollan tres ejes: culto, masivo y popular; que nos sirven de apoyo y dan coherencia a nuestro desarrollo sobre cultura popular frente a cultura de masas y cultura de elite.

“La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina "medios de incomunicación de masas", pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres.” (Colombres, 1983:9)

Es en este tiempo moderno en que vivimos, que junto al capitalismo y la globalización, las clases dominantes manipulan a la sociedad a través de todo tipo de herramientas, por ejemplo a través de los medios masivos como nos habla Colombres. Canclini realiza un paralelismo entre lo que es popular/tradicional/subalterno y lo que es culto/moderno/hegemónico. Podríamos ubicar fácilmente a la cultura de masas y de élite como ese poder culto y hegemónico y la cultura popular en lo subalterno, “*lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado*”⁹.

Si pensamos a Gilda como mito por haberse convertido en personaje artístico popular y luego como algunos la nombran “santa popular”, lo que nos acerca a ella es una emoción de simpleza, alegría y amor, por eso los fans/devotos quieren mantenerla viva tras su trágica muerte y le atribuyen milagros (relación pedido/milagro/promesa). Las hibridación

⁹ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas*. México. 1990. Pág 191

también se encuentra en el modo en que estos fans/devotos realizan sus expresiones devocionales a la santa.

“Heterogeneidades que se activan en momentos diferenciales y específicos y/o en espacios determinados y que, lejos de existir de forma abstracta o con un contenido universal, son reconocidas y actuadas por los nativos en diferentes situaciones: en las discontinuidades geográficas, en las marcas diferenciales del calendario, en las interacciones cotidianas, en gestos ordinarios y en performances rituales” (Martin, 2009:5)

Las personas nos manifestamos de diferentes maneras ante nuestras creencias y acudimos a diversos mitos en nuestra búsqueda de amparo. Dicha heterogeneidad intentamos plasmarla en la propuesta escénica, a través del uso de diversos elementos en la escenografía, vestuario (diferenciado por escenas partiendo de una indumentaria base que se va completando con prendas y accesorios a lo largo de la puesta), danza folclórica, pedidos/rezos cotidianos, coplas, etc. Sisterna cita a Maximiliano L. Cáceres, quien nos advierte que en el caso de Gilda y Rodrigo Bueno es el pueblo quien “canoniza” de alguna manera al artista. La popularidad de Gilda sigue vigente tras su muerte y la elegimos para atravesar nuestro proceso creativo por tal característica.

“(…) no se los canoniza porque han llevado una vida ejemplar- o al menos principalmente- sino porque han alcanzado cierta trascendencia o popularidad en vida lo cual es valorado por sus seguidores” (Cáceres, 2008)

La popularidad en vida de Gilda hace destacar luego de su muerte la creación del mito en torno a la artista, como destaca Cáceres, como si fuera esa popularidad la que quisieran mantener los fans con las performances rituales que realizan periódicamente (y que es clave en esta religiosidad popular hablando en términos desarrollados por Korstanje (2015)). Para Canclini la *popularidad* estaría abarcada por los medios masivos, que realizan su uso del término popular, la de los folcloristas como *popular tradicional* y los políticos el *pueblo*. Es decir que, para el autor, los medios masivos son los que hablan de popularidad y nos

preguntamos ¿la legitiman?, ¿a Gilda solo le dieron popularidad los medios masivos?, no lo creemos así, si bien la cumbia en esos años era y es hoy un género muy convocante especialmente en la provincia de Buenos Aires (y en otras provincias del país con sus variantes musicales), creemos que la popularidad estuvo marcada por lo que generaba en su público como artista. Popularidad ayer, mito popular hoy.

Capítulo II

A. La puesta en escena como performance ritual y estética. Real y construida.

“ (...) el entretenimiento y el ritual están entretreídos; ninguno es el original del otro. En las reuniones celebratorias la gente se siente libre de adoptar conductas que en otro momento serían prohibidas”.

Richard Schechner

Tal como introduce Richard Schechner, el entretenimiento y el ritual van de la mano. Generalmente en los rituales solemos comportarnos de manera más libre en relación a las actividades cotidianas. Si nos sumergimos en los estudios sobre performance debemos tener en cuenta lo visto anteriormente en el capítulo I que involucra los conceptos de mito, rito y ritual; luego específicamente los mitos elegidos y la cultura popular e híbrida. El concepto de performance se encuentra ligado al de hibridación cultural que hemos abordado como *un fenómeno que se materializa en escenarios multideterminados donde diversos sistemas se interceptan*, desarrollado por Canclini (1990). Al respecto Schechner (2000) dice:

“ (...) el campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridizándose con energía.” (p.11)

Ambos autores emplean el término hibridación para referirse a la mezcla cultural que deviene de procesos como la globalización, el capitalismo, el avance del mercado, las nuevas tecnologías de comunicación, etc. Lo que nos interesa es entender a la performance dentro de la hibridación cultural como un término que deviene de lo performativo¹⁰ y que se basa en la conducta restaurada que desarrollaremos a la brevedad. Es en la puesta en escena que como intérpretes o performers repetimos acciones, ensayando las escenas que paradójicamente se repiten y se restauran, ya que *ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante*¹¹. Schechner estudió los rituales en las tierras altas de Papúa Nueva Guinea y en el desarrollo de su investigación el autor llegó a una conclusión clave para establecer su teoría sobre la performance: los rituales en este país, que tienen como fin el trueque y el cambio de condición social dentro de la tribu, buscaban “*asegurar la fertilidad, aplacar los poderes que controlan la cacería, mantener el equilibrio entre machos y hembras, hacer una iniciación*”¹²; poco a poco se fueron transformando en rituales que generaban diversión y entretenimiento. En este caso, los rituales comienzan teniendo un carácter de eficacia o *hacer que pasen cosas*¹³, transformaciones de una realidad a otra en las que la danza o la representación son el medio o el modo de lograr resultados, para fusionarse con el paso del tiempo con el entretenimiento y el deseo de bailar y exhibirse. Es decir, dicho pasaje del ritual a las artes escénicas es el que buscamos hacer en este trabajo final. Schechner (2000) denomina a esta relación entre eficacia y entretenimiento como una trenza que muestra un sistema dinámico, un *continuum binario de eficacia/ritual y entretenimiento/teatro* (p. 58) al que denomina *performance*. Los rituales que giran en torno a Gilda, por ejemplo, tienen como fin sostener el comedor social, “*estar con ella*”, *en el cementerio, en el santuario, pero también en sus hogares y “ayudar a la gente”, a veces con gestos concretos*¹⁴. Estas serían las acciones eficaces con cambios

¹⁰ Término acuñado por J. L. Austin, correspondiente a “hacer algo”, aquello que involucra una acción. El filósofo del lenguaje estableció la performatividad como concepto que conecta el lenguaje y la acción.

¹¹ SCHECHNER; Richard, 2000. *Teorías y prácticas interculturales*. Pág 13.

¹² SCHECHNER; Richard, 2000. *Teorías y prácticas interculturales*. Pág 56.

¹³ SCHECHNER; Richard, 2000. *Teorías y prácticas interculturales*. Pág 58.

¹⁴ Eloísa Martín Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 2, n° 5, Buenos Aires, junio de 2009. Dossier “Artes de lo sagrado en las XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas de América Latina”. Pág 9.

permanentes, mientras que reunirse en su aniversario a bailar y cantar sus canciones o como sucedió en la celebración número 20 en la que se llevó a cabo un Festival en Parque Centenario donde hubo bandas realizando covers de “Paisaje” y “Fuiste”, serían parte del carácter de entretenimiento, de cambios pasajeros. De hecho Eloisa Martin (2009) nos cuenta que *“un verdadero fan no opta entre las obligaciones y Gilda, ni la relega apenas a los momentos de ocio, pues ésta no es un pasatiempo”*¹⁵. En el caso de las *telesiadas* podemos rescatar el afán por conseguir el pedido que les promesantes realizan al alma milagrosa en la que se convirtió La Telesita, los mismos les ofrecen sus danzas, repitiendo 7 chacareras (característica de la performance, la cual señalamos anteriormente como conducta restaurada: la repetición y restauración) entrando en un estado de trance y a la vez de disfrute y diversión. Si estudiamos esta trenza dentro de la obra de teatro danza que hemos creado, podríamos decir que el *continuum* es la obra: ritual y entretenimiento. Hemos creado nuestra performance con oraciones, canciones, coplas, chacareras, guarachas, diálogos, etc., que son a la vez parte de ritual y parte de entretenimiento. Una trenza que en la dramaturgia se teje como un collage de conductas restauradas que generan conflicto, reacción y resolución. Es decir que la performance tiene una estructura dramática, la cual desarrollaremos más adelante. Al proponernos indagar en el pasaje de rito popular al teatro danza, liminalidades entre rito y teatro, nos encontramos con que la performance posibilita ese espacio-tiempo para que el rito y el teatro se encuentren, en la trenza de eficacia y entretenimiento; y a la vez den paso al encuentro de diferentes mitos y ritos tan diversos, que son parte de nuestro territorio e historia argentina.

“ La performance de Kurumugl hace ocurrir lo que celebra. Proporciona un tiempo suficiente y un lugar adecuado para que ocurra el intercambio: es liminal, un punto medio fluido entre dos estructuras fijas.” (Schechner, 2000:34)

Proponemos un espacio liminal, un entre, un espacio de encuentros; encuentro entre dos promesantes, encuentro de performers y espectadores, encuentro entre La Telesita y el

¹⁵ MARTIN; Eloisa. Papeles de Trabajo La revista electrónica del IDAES Año 3, Número 5 Junio de 2009. pág. 15

fuego, entre una devota y la muerte, Gilda y la muerte, etc. (Sobre la liminalidad entre la performance y el ritual detallaremos más en el subcapítulo siguiente). La performance se puede dar en distintos lugares y circunstancias, puede tener una finalidad artística, ritual o política:

“Los performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” [twice-behaved behavior]. Performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios del performance. Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa.” (Taylor, 2011:22)

Aquí volvemos sobre la reiteración y repetición, en la paradoja de que se repite pero no es la misma cosa, presente y re-presente de la acción; a la vez debemos tener en cuenta que las conductas que evocamos son de tantas personas y de variadas regiones como Santiago del Estero, San Juan, La Rioja, Buenos Aires, etc., de ayer y de hoy, son conductas rituales (participar de las *telesiadas*, orar en los altares de estas figuras míticas, organizar viajes en aniversario de muerte, participar de acciones sociales en comedores de los devotos de Gilda o peregrinar al santuario de la Difunta Correa, etc.) que transmiten parte del ser popular y que nosotros como performers repetimos en cada ensayo y repetiremos en cada función. Entonces, tenemos que atender a varias cuestiones aquí planteadas, la conducta realizada dos veces de la que nos habla Schechner significa que la performance se ensaya, en nuestra propuesta hemos investigado sobre determinados ritos y mitos populares argentinos que son llevados a la puesta en escena de teatro y danza, es el ritual que gira en torno a estos mitos seleccionados que nos motiva -a los performers- a realizar tales conductas reiteradas. Por ejemplo, en uno de los ensayos sobre la escena del armado del altar, se repetía acción más acción, ya que cada intérprete/performer va ingresando a colocar elementos que están pautados en cómo y cuáles deben ser: luego continúa el sahumado, la ofrenda y la copla -oración-. Ese es el orden de la

repetición que a la vez se restaura cada vez que se realiza, ya que cada ensayo es diferente por el hecho de re-presentar el ritual que hemos creado.

“La distinción *es/como* (performance) que hace Richard Schechner subraya la comprensión de performance como un fenómeno que es a la vez “real” y “construido”, como una serie de prácticas que reúnen lo que históricamente se ha separado y mantenido como unidad discreta.” (Taylor, 2011:22)

Separación y unidad, lo real y lo construido. La unidad del ritual a la Pachamama y cada una de las partes que señalamos anteriormente, más los demás rituales que conforman la unidad de la obra *Kusilla Kusilla*. Es real y a la vez construida, vivida, experimentada y creada para la escena, performance ritual y performance estética. Tomamos lo estudiado y trabajado por Schechner como herramienta escénica, que a su vez ha investigado a Jerzy Grotowski, quién creó el teatro pobre haciendo hincapié en el trabajo del actor sobre sí mismo y su relación con el espectador. Nosotros, les actor/actrices/performers, en la escena somos performers pero a la vez somos devotes y entidades mitológicas como Gilda, la Pachamama o la Telesita, el fuego y la muerte. Además, es por medio de la performance que contamos historias (diversos relatos que se entretajan en la puesta), transmitimos conocimiento sobre los mitos y ritos populares argentinos que son parte de la cultura popular. El concepto de performance se relaciona con la teoría del drama social realizada por Victor Turner, este antropólogo escocés realiza analogías entre algunos términos teatrales y los conflictos que aparecen en la sociedad.

“Los dramas sociales son unidades de un proceso inarmónico que surge en situaciones de conflicto. Típicamente, este proceso tiene cuatro fases de acción pública....1. Ruptura de las relaciones sociales gobernadas por normas...2. Crisis durante la cual... hay una tendencia a que se ensanche esa ruptura. Toda crisis pública tiene lo que ahora llamo características liminales puesto que es el umbral entre fases más o menos estables del proceso social (...) 3. Acción correctiva” (Schechner, 2000:86)

A diferencia de Turner, Schechner ubica lo esencial del drama en la transformación que experimentamos al ir al teatro, esto sucede en el drama, en los actores/actrices y en el público. Es decir, en el drama hay una transformación ya que por ejemplo, la muerte busca a Gilda y es en esa transición que ella se da cuenta que está muerta y a la vez que se ha convertido en mito. También en el caso de los actores/performers cuando son devotes y bailando una chacarera se *desplomán* en el piso o cuando preparan el altar para hacer la ofrenda a la Pachamama y luego de cantar las coplas se quedan contemplando el lugar, el espacio y sintiendo. El objetivo es que a los espectadores, al ver la obra, le suceda *algo*, hacerle sentir la diversión de la fiesta, conmoverse con la historia de la Difunta Correa, la Telesita y Gilda, identificarse con las creencias a estos mitos, emocionarse con el canto y el baile a la Pachamama, etc.

“El modelo básico de la performance (reunión-representación-dispersión) está en la base de la estructura dramática y literalmente la contiene: Reunión- Representación [ruptura, crisis, acción correctiva, reintegración]- Dispersión” (Schechner, 2000:87)

En resumen, podríamos decir que nos reunimos en el teatro para realizar una performance, para restaurar la conducta y generar transformaciones. Es a través del teatro que nos vemos transformados, es en ese espacio-tiempo que se posibilita la unión con el público, de ver lo simple y fantástico de estas historias que son parte de la cultura popular argentina y, a la vez, sentir y saber que, con los espectadores, en ese encuentro estamos haciendo cultura, porque somos parte de ella y la reinventamos. Como nos dice Schechner, “*los rituales (...) son sistemas performativos dinámicos que generan nuevos materiales y recombina acciones tradicionales de modos nuevos*”¹⁶, es por esto, y por todo lo que venimos desarrollando, que elegimos su teoría para enriquecer la puesta.

“(…) el teatro estimula apetitos, que es un arte oral/visceral. Y, como ha mostrado Lévi Strauss, la transformación básica de lo crudo a lo cocido es un paradigma productor de cultura: convertir lo natural en humano” (Schechner, 2000:89)

¹⁶ SCHECHNER; Richard, 2000. *Teorías y prácticas interculturales*. Pág 193.

Al convertir lo natural en humano y a la vez naturalizar la escena, nos hemos dado cuenta, a partir de devoluciones que nos ha realizado el asesor del trabajo final Marcelo Comandú, qué es el hecho de *habitar la escena* despojándose de todo lo superfluo. Subrayar esta característica dentro de la obra que estamos creando nos acerca al público y posibilita que el mismo pueda *sentir*.

B. Liminalidad entre performance y ritual:

El concepto de *performance* posee grandes confusiones tanto por su ambigüedad como por su ubicuidad. Es una palabra extranjera que no tiene un equivalente en el español, en las artes, al término se lo ha utilizado especialmente para referirse al “arte del performance” o “arte de acción”. El concepto de *performance*, para muchos, refiere al arte en vivo o arte en acción surgido en los años sesenta y setenta para romper los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De este modo, la performance no precisaba de un espacio en especial, todo lo contrario, en cualquier momento y lugar, el/la artista solo necesitaba de su cuerpo, su imaginación, y tal vez, sus palabras para expresarse, y la presencia de un público que podía verse interpelado en el evento, de manera involuntaria o inesperada. Así podemos observar la *performance*, “*como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo*” (Taylor; 2011:8).

Según Diana Taylor (2011), para algunas, el concepto de performance surge del campo del teatro o de las artes visuales, para otros, de la vida cotidiana, iluminando sistemas sociales normativos y a veces represivos. La autora rescata, al igual que Schechner, que el concepto de performance se relaciona con la teoría de drama social de Victor Turner, Las prácticas de la performance cambian tanto como la finalidad, a veces artística, política o ritual. “(...) *Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas*

pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo” (Taylor; 2011:10); Al ser un fenómeno que abarca todos estos campos, no se puede estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. El campo de estudio del performance, entre fines de los años sesenta y comienzo de los setenta, tras cuestionamientos que convulsionaron la academia, buscó trascender la separación de las diferentes áreas disciplinarias como antropología, teatro, sociología, artes visuales y lingüística enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones; es decir, dicho campo, trasciende fronteras disciplinarias con el fin de estudiar fenómenos complejos con lentes metodológicos más flexibles que provienen de las artes, humanidades y ciencias sociales. Por dicha razón ingresamos en éste campo, ya que involucra disciplinas en las que estamos sumergidas llevando a cabo éste trabajo.

Dentro de los objetos de análisis indagamos materiales de archivo (textos, documentos, estadísticas) y lo que Diana Taylor llama el repertorio: actos en vivos. En el caso de los archivos, éstos superan al comportamiento en vivo debido a la capacidad de persistencia en el tiempo, no precisa de la contemporaneidad ni co-espacialidad entre quién lo crea y quien lo recibe, tiene mayor poder de extensión. Por el contrario, el repertorio consiste en la memoria corporal en vivo, no es algo que pueda reproducirse en el archivo. Dicha memoria requiere de personas que participen en la producción y coproducción del conocimiento de “estar allí” y formar parte de la transmisión que circula a través de performances, gestos, narración oral, danza, movimiento, canto. La función de los archivos es atesorar la representación del acto en vivo mediante fotos, videos o notas de producción. En ocasiones la performance está compuesta por objetos del archivo y son parte del repertorio (como videos o fotos). Dentro de la puesta en escena, al comienzo de la misma, estamos presentes en el escenario los actor/actrices/performers construyendo el altar que es la escenografía de la obra. Dicha intervención que hacemos en el espacio está conformada por una gran variedad de elementos que se encuentran de modo general en la mayoría de los santuarios, de esta manera incorporamos fotografías que forman parte de la performance, pero en este caso no serían objetos de archivo ya que no rescatan imágenes de rituales, sino más

bien de santos, personas en general, estampitas, etc. Otros elementos que rescatamos en la puesta son canciones; por un lado, coplas a la Pachamama que repetimos en cada ensayo resignificándolas, trayéndolas a un nuevo espacio y contexto haciéndolas revivir una vez más. También incluimos canciones que cuentan de los *rezabailes*, *las telesiadas* santiagueñas, o hacen referencia a la Telesita o canciones cantadas por la misma Gilda.

Hay especialistas que proclaman el carácter efímero de la performance, y su existencia única en el momento *vivido*, no hay documentación que prolongue su existencia:

“El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance [...] El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición”. (Taylor; 2011: 22)

Taylor (2011) rescata que según Paul Connerton la performance no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia, que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de acciones reiteradas en ceremonias compartidas. Sí afirmamos que una performance es una ceremonia compartida, donde se busca transmitir la memoria colectiva, saber e identidad social mediante la llevada a cabo de tales actos vividos ¿un ritual es una performance?. Como dijimos anteriormente, según Taylor:

“Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance. Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa.” (Taylor; 2011:20)

Para Víctor Turner las performances revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura, son un acto simbólico. Según el antropólogo, los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. El mismo autor considera que

“Los rituales ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo ... en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto”(Turner; 1969: 18)

En Kusilla Kusilla, uno de nuestros objetivos es resaltar aquellos valores que el pueblo manifiesta en tales ocasiones, lo podemos observar en diferentes momentos, como por ejemplo cuando los performers *corpachan* a la Pachamama, en los cantos o las danzas hacia la misma, también cuando las devotas peregrinan al santuario de la Difunta Correa y dialogan sobre lo que ella vivió y gracias ella sus promesantes han logrado. Y, en el caso de la escena de la telesiada, cuando los promesantes danzan a cambio de su petitorio, donde reflejan su fé por lo que hacen. Lo mismo sucede cuando luego ellos caen rendidos al piso y se convierten en actor/actrices/performers, donde desde otro lugar, con mayor distanciamiento, hablan sobre quién fue La Telesita, cómo llegó a ser quién es y qué hace el pueblo para ella.

Para otros, performance significa exactamente lo contrario: es lo artificial, construido y ficticio; la puesta en escena que representa la antítesis de lo real y verdadero. Mientras que algunos ponen el énfasis en el aspecto artificial generando un prejuicio antiteatral, hay lecturas más complejas donde lo construido es copartícipe de lo real. *“Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que dichos performances no sean reales o verdaderos.”* (Taylor; 2011: 21)

Taylor afirma que no todo es performance pero si todo puede ser analizado como tal. La performance implica simultáneamente un proceso, práctica, acto, conocimiento, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo. Según Antonio Prieto Stambaugh, *“performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo”* (en Taylor; 2011: 28). Éste concepto de performance se ve claramente reflejado en lo desarrollado sobre cultura popular, cultura híbrida y el fenómeno de hibridación.

Luego de observar performance de modo general, rescatamos aproximaciones al término dichas anteriormente: actos simbólicos reiterados llevados a cabo por un grupo donde hay una transmisión de valores, saberes, identidades, actitudes, disposiciones y memoria colectiva; con un carácter profundo, genuino e individual de una cultura que posibilita su actualización y transformación. De esta manera, coincidimos con características de los rituales y nos preguntamos: ¿performances y ritual se encuentran separadas? ¿la performance es un ritual? ¿el ritual es una performance?, en el caso de responder de modo afirmativo la última ¿existe una categoría de performance donde incluirla?, en cuanto a nuestra producción ¿estamos llevando a cabo una performance que hace referencia a otras performances?.

Volvemos a la teoría de Schechner y su foco en la “conducta restaurada” como la marca distintiva de la performance, ya sea en las artes, la vida cotidiana, el ritual o el juego. La *conducta restaurada* tiene un carácter paradójico, ya que a pesar de que la performance en sí es una actividad de restauración, no puede reconstruir completamente las acciones y significados depositados en la memoria cultural, haciendo del proceso de construcción un movimiento siempre inestable y en constante cambio. El investigador retoma la diferenciación hecha por Turner entre teatro y ritual como punto de partida para desarrollar las problemáticas que separan dicotómicamente estas prácticas culturales. En la construcción de la performance, ésta pasa por un campo entre acciones de eficacia y acciones de entretenimiento, son formas de restauración y transformación que varían según el propósito y contexto de realización. Como dijimos en el subcapítulo anterior, en el caso de la *performance ritual*, las acciones realizadas tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos, a diferencia de la *performance estética*, que a partir de una provocación temporal, intenta generar en los espectadores una reflexión sobre lo vivido sin que cambie su posición ni su rol en la estructura social. Para Schechner la performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino parte del proceso de regeneración que produce el cambio; de esta manera sostiene que no existe una separación real entre rito y teatro, es decir, entre eficacia y entretenimiento, ambas prácticas pueden pensarse como performances, como formas de

construcción y restauración. Entonces podemos afirmar que la performance es una capacidad intrínseca a la especie humana, una forma de conducta general, centrada en la restauración, de la que se desprenden tanto las formas dramáticas y artísticas como las religiosas y que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador.

De este modo, sostenemos que *Kusilla Kusilla* es una performance, buscamos restaurar conductas de diferentes sectores sociales de Argentina, transmitir comportamientos acumulados en la memoria cultural y al mismo tiempo reinventarlos. Los comportamientos sociales presentes en celebraciones, rituales u otras manifestaciones expresivas son formas de conducta que restauran las acciones realizadas en el pasado a través de procesos de reinterpretación. En esto radica la poética del performance, en la capacidad humana para ensayar posibilidades de conducta social e individual que posibiliten alternativas virtuales y reales de conducta. A *Kusilla Kusilla* podríamos nombrarla *performance cultural*, sí entendemos este concepto como una práctica de carácter social y artística que configura nuestra identidad,¹⁷ pero nos encontramos con que Turner agrupó las performances entre *sociales* y *culturales*. Ileana Diéguez Caballero sostiene que:

“(…) en toda performance social se expresa un comportamiento cultural; de allí que prefiero la distinción entre performances espontáneas y performances construidas, pero esta distinción -temporal y circunstancial- sólo busca diferenciar los actos performativos que se producen en la vida cotidiana y las acciones performativas que se construyen en los espacios acotados estéticamente. Sin lugar a dudas, la palabra performance trasciende la noción de performance art desarrollada por los artistas plásticos a finales de los años cincuenta y está más próxima a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y puesta en ejecución de las acciones. La performatividad y la teatralidad apuntan a un tejido de diseminaciones que atraviesan las nociones disciplinares de teatro o performance art y se instalan en un espacio de travesías, liminalidades e hibridaciones, donde se cruzan y se interrogan los campos del arte, la estética y lo político”¹⁸

¹⁷ Vidiella, Judit. De fronteras, cuerpos y espacios liminales Revista Digital do LAV, vol. 7, núm. 3, 2014, pp. 78-99 Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria, Brasil. pag 84

¹⁸ Ileana Diéguez. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf

De esta manera, pensamos en una performance temporal, ya que los integrantes del equipo artístico venimos realizando un proceso para llevarla a cabo frente a un público, es programada y tiene determinados fines; a diferencia -por ejemplo- de una intervención que pueda surgir de modo espontáneo en algún espacio público. Kusilla busca recolectar la fuerza sagrada del ritual para plasmarla en la escena de un modo estético, hacer visible creencias, valores, hechos, situaciones, gestos y comportamientos, mediante la restauración de conductas y la resignificación de las mismas.

C. Liminalidad entre el teatro y la danza

En el año 2016 nos propusimos realizar una obra de teatro y danza como producción de este trabajo final de Licenciatura en Teatro, y desde ese momento nos encontramos con que el *entre* de las disciplinas nombradas, un *entre* que nos da la posibilidad de generar múltiples propuestas performáticas para trabajar con los mitos elegidos y sus respectivos rituales.

“El teatro ocurre siempre en momentos y lugares especiales. El teatro no es sino una actividad dentro de un complejo de actividades performativas que incluye también rituales, deportes y juicios (duelos, combates, rituales, juicios de tribunal), danza, música, juegos y varias actuaciones de la vida cotidiana.” (Schechner, 2000: 78)

Kusilla kusilla está conformada por diversas disciplinas donde llevamos a cabo distintas actividades performáticas, desde el canto de una guaracha o coplas hasta el pasaje de escena a escena utilizando el lenguaje de la danza contemporánea, que a la vez se encuentra mezclado con textos de la escena anterior, etc. Tal como dice Schechner (2000), el teatro es un complejo de actividades performativas, que en *Kusilla kusilla* están a la vista, pueden ser detectadas y analizadas, como lo es la danza. La danza folklórica y contemporánea se mezclan

en el collage, al igual que las herramientas y elementos propiamente teatrales: distanciamiento brechtiano, espacio escénico dispuesto para los rituales, diálogo entre los personajes, monólogo, disposición del cuerpo y la voz con técnica Roy Hart, etc. Una de las preguntas que nos surgió en el proceso creativo fue acerca de cómo denominarnos quienes participamos en la puesta, en este “entre” donde hemos estado indagando, ¿somos actor y actrices? ¿performers? ¿intérpretes? ¿será que somos todo eso?

“Para Richard Schechner *performer*, en las artes escénicas, fue traducida en la mayoría de los casos como “intérprete” o “actor”, pero en algunos casos en que fue necesario, se tradujo como “oficiante” (de un ritual) o “ejecutante” (de danza, acciones rituales, etc)”

¹⁹

Performer y/o ejecutante, nos resulta acertado en esta propuesta de teatro y danza en la que transitamos la triada de devote-performer-personaje mítico. La transformación que se da en nosotros, los ejecutantes, es tanto eficaz como de goce, es decir que usamos la danza y el canto para pasar de un estado a otro -como lo hacían en los rituales de Papúa Nueva Guinea-, modificar nuestra tensión muscular, respiración y energía. Y además disfrutamos de ese momento presente que creamos y restauramos.

A final del subcapítulo A hablábamos de que a partir de la performance convertimos lo natural en humano, buscamos en la escena acercarnos al carácter ritual del teatro y de la danza; es por esto que hemos estado trabajando desde un performer que siente, que incorpora datos sensibles a la puesta desde el habitarla. A raíz de este afán por habitar la escena nos acercamos al trabajo del cuerpo que disfruta del presente de la escena, del ritual que prepara, que mira a sus compañeros de obra y respira con ellos. Un cuerpo sintiente como nos dice Jaques Lecoq es *depositario de un conocimiento, fuente y medio de expresión del imaginario*.

²⁰ Para el actor y maestro francés, el cuerpo *es* el actor, la parte visible de sí mismo. Desde uno

¹⁹ SCHECHNER, Richard: Estudios de la representación. una introducción. México. 2012

²⁰ SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La escuela de Jaques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Barcelona. 2006. Página 206

de los ensayos se desprendió esta idea que sostiene Lecoq y además la visibilidad del mundo en el cuerpo:

“La búsqueda de uno mismo, de sus estados de ánimo tienen poco interés en mí trabajo. El *yo* está de más. Hay que observar cómo se mueven los seres y las cosas y cómo se reflejan en nosotros (...) La persona se revelará a sí misma en relación a estos apoyos sobre el mundo exterior” (Salvatierra, 2006: 221)

A Lecoq le interesaba desarrollar un teatro de cara al mundo, y a nosotres podríamos decir que también nos interesa un teatro de cara a una Argentina en la que se ve la sociedad dividida, con una cultura popular resistiendo al sistema neoliberal, y que como hacedoras de teatro queremos rescatar: nuestras raíces ancestrales y populares.

“El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia (en términos de ciudadanía, por ejemplo, o estado civil o migratorio), entre otros. Los performanceros son los que escenifican el cuerpo como parte central de su propuesta, pero los teóricos (feministas, marxistas, postestructuralistas, etcétera) son los que complican toda noción a priori del cuerpo como algo “natural” o dado. Los artistas son los que juegan con la idea de re-presentación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social.” (Taylor, 2011:12)

Taylor aquí plantea el cuerpo como materia intensa y personal que se pone a disposición de los demás performers y del espectador. Para Taylor se vive un cuerpo que tiene características sociales y que los artistas son los encargados de jugar en las representaciones tanto artística como socialmente. La propuesta desde el equipo de trabajo final, en este caso, ha sido apuntar al trabajo sensitivo del actor/actriz/performer para llegar al espectador en tanto rituales que le han llegado en su recorrido vital por algún medio de información y que

nosotres, en este caso, reinventamos en Kusilla kusilla para despertar conciencia popular y también para disfrutar, gozar de las fiestas y rituales populares. Próximas a recibirnos de licenciadas en teatro nos vemos como profesionales del arte comprometidas con la sociedad y su reinvención. Es por esto que la liminalidad entre el teatro y la danza nos permite explorar diferentes actividades performativas enriqueciendo el pasaje del rito popular hacia la puesta que engloba ambas disciplinas, ya que no están separadas sino que hemos venido trabajando para fusionarlas, mezclarlas como en un proceso de hibridación.

Ambas tesistas tenemos conocimiento y formación en danza: Sara Josefina Seco en danzas folklóricas, técnica contemporánea y clásica; Gisela Gil en danza contemporánea y clásica. Joaquín Ceballo, performer en la obra *Kusilla kusilla*, posee conocimiento en teatro físico. Como intérpretes sabemos que contamos con tales técnicas, pero tenemos como objetivo romper con el academicismo para así poder lograr un mejor diálogo con el ritual. Desde el principio nuestra directora Artemia Barrionuevo nos hizo hincapié en romper con la técnica, el *deber ser* y el academicismo dancístico, para ir a lo más intrínseco de ésta disciplina: su ritual. La búsqueda fue tomar los conocimientos como herramientas compositivas desde el movimiento y el gesto para hacerlas dialogar con el discurso dramático. Por ejemplo, desde la escena sobre la Difunta Correa se van gestando imágenes con el cuerpo que tienen relación con lo que se cuenta en la narración y en el diálogo de las devotas, esas imágenes crecen hasta ser movimientos más amplios. Las devotas danzan individualmente, hasta que el narrador se acerca a ellas para iniciar la partitura de los tres performers, explotando al máximo la técnica de danza contemporánea como fuente y medio de expresión del imaginario (Lecoq).

En nuestro proceso creativo y teórico tomamos herramientas de la *dramaturgia del actor* de Eugenio Barba, para desentrañar el personaje que siente, que construye cuerpos populares donde los impulsos son vividos con naturalidad. Encontramos relación entre la *dramaturgia del actor* (se basa en la búsqueda del actor que desde su exploración personal, con su capacidad de crear las complejas acciones de la vida, se afecta a él mismo y también al

espectador), y el estudio sobre la corporalidad establecida por Maurice Merleau Ponty (1966) que manifiesta al cuerpo como “donador de sentido” porque todo lo comunica y crea un mundo, es perceptivo y expresivo. Con afectarse nos referimos a involucrar, como actores/actrices/performers, nuestros sentidos en la escena: en varios ensayos nos emocionamos siendo devotes y peregrinos, sintiendo que somos varios cuerpos en uno solo, que hablamos por varias voces del pueblo y que solo es posible gracias a la expresividad.

“La comprensión de la relación del propio cuerpo con la cultura, la comunicación y el lenguaje pasa por el entendimiento del propio cuerpo como un espacio eminentemente expresivo” (Merleau Ponty, 1966).

Ser en el mundo, para el filósofo Merleau Ponty, es la manera de expresar que el cuerpo está en el mundo a través de su esquema corporal, se mueve a través de su *kinesfera* para sentir y moverse en el espacio, en el espacio escénico donde narra historias, se cuestiona cómo sería tal ser mitológico hoy, baila en memoria de los mitos, se emociona al cantar la copla que ha creado, etc. Performers en el mundo, en el teatro, en el presente de la escena que es real y construida. Es al construir la compleja red de acciones de la que nos habla Barba (1990), que se configura el drama, un *drama orgánico*, como lo llama el investigador y director teatral, que es capaz de llegar a los sentidos del espectador, pero primero al del actor que conoce los impulsos y es atravesado por ellos y sus propios sentidos. Desde esta idea del actor que siente, rescatamos a Lecoq que, en sus primeros métodos de trabajo actoral y dada su formación deportiva, nos habla del movimiento ligado al placer:

“ (...) el placer de moverse bien, de manera exacta, de <bouger juste>. Esto es, no sólo la vivencia del movimiento como algo satisfactorio, sino también la idea del movimiento económico, aquel que se inscribe en lo estrictamente necesario a una acción sin que interfieran otros ajenos y que no le pertenecen”(Salvatierra, 2006: 116)

En el proceso creativo se remarcó lo bien que se “veía” el cuerpo danzante, el control postural, la respiración total y demás entrenamiento que da la danza, pero fue una tarea ardua

la de quitar la solemnidad del cuerpo observado en la danza contemporáneo, o de igual manera, la elegancia del cuerpo que danza folklore. De ésta manera, fue nuestro objetivo quitar los movimientos técnicos que utilizamos habitualmente en estas disciplinas, por ejemplo: el relevé, el pie estirado, las castañetas y el paso de la danza académica folclórica, etc. Por el contrario, buscamos flexiones (de pelvis, rodillas, tobillos) acercándonos al centro de gravedad, a la tierra (que a la vez tiene una simbología especial al ser la madre tierra, la madre que nos cobija a todos y en este caso, el mito de la Pachamama es el que involucra a los demás). Necesitábamos cuerpos populares que hablaran de rasgos populares argentinos en sus modos de moverse y ser, y a la vez que se vieran mezclados con el lenguaje dancístico. Ese lenguaje debía ser natural, humano por donde se lo vea, mejor dicho por donde se lo sienta. En el trabajo de la voz nos enriqueció el aporte que la directora Artemia Barrionuevo brindó gracias a su formación en la técnica de Roy Hart y nuestro asesor de trabajo final Marcelo Comandú, quién también comparte esta educación vocal. El Roy Hart trabaja desde poder ampliar el registro de voz a ocho octavas hasta generar matices, intensidades en la voz nunca exploradas. Nos interesa porque es una técnica que rompe con códigos con los que se venía trabajando la voz. En los ensayos buscamos voces viscerales, que sean expulsadas desde el centro energético del cuerpo ubicado en la pelvis, bien profunda. Probamos voces rotas, exploramos maneras propias de cantar coplas, etc. Lo más complicado fue a la hora de trabajar los textos más cotidianos, en donde el cuerpo se ponía duro y la escena se *cerraba*, se insistió en utilizar el imaginario para abrir la escena, abrir la mirada construyendo con lo que se va narrando y allí lanzar la voz. Nuestro interés o necesidad fue unir este modo de trabajo vocal con lo que veníamos desarrollando sobre performance, habitar la escena, liminalidad del teatro y la danza, ruptura del deber ser y goce.

D. Música, danza y ritual. Cuerpos populares

En Kusilla Kusilla, hacemos, como dijimos anteriormente, dicha *restauración de la conducta*, donde llevamos a escena los mitos, sus respectivos rituales (como lo son el de la Difunta Correa, la Telesita y la Pachamama), o sus orígenes (en el caso de Gilda, Difunta

Correa y la Telesita) mediante un acto simbólico y cultural que es la performance en sí; entendiéndola como un campo de acción socio-estético. En éste campo socio-estético buscamos reflejar la expresión de significados y conocimientos de determinados grupos humanos: *“en el performance el hombre se revela a sí mismo”, “un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en el performance generado y presentado por otro grupo humano”*.²¹ En los rituales, sus partícipes legitiman las creencias, normas o valores que allí se ponen en juego, promoviendo transformaciones personales y/o grupales. La música, las gestualidades y la danza, ocupan un papel muy importante -principalmente en los rituales de carácter festivo-, por su capacidad para generar emociones intensas entre los integrantes. Para que un rito sea eficaz, se precisa de un cuerpo vivo, transformado, poseído por energías intensas, o tal vez energías dormidas pasibles de despertar a través de ciertas prácticas.

Se puede observar claramente en la escena de la teleslada, donde la danza, la música y el alcohol cumplen un papel muy importante generando emociones intensas entre los partícipes, las corporalidades, sonoridades y emociones se articulan en las experiencias vividas. La eficacia de ciertas performances, como lo son los rituales festivos, se produce en y desde los cuerpos, en este caso (así también como en un baile popular donde canta Gilda, o en una corpachada donde se homenaje a la Pachamama) a partir del “gozo”, de un estado de “alegría” y emoción intensa, que brinda “fortaleza”, “salud” y “poder”, que se alcanza mediante la danza y el canto colectivo.

Nada es porque si, todo cumple una función, y todo en función de la eficacia. Silvia Citro cuenta que según Lévi-Strauss, la música es capaz de *“sacudir”* emociones e ideas, *“fundirlas en una corrientes”* y *“sacar a relucir al individuo sus raíces fisiológicas”*²²; la autora destaca las profundas interconexiones que hay entre sonoridades, corporalidades y emociones; en ocasiones la música tiene la capacidad de inducir sensaciones y emociones entre los actores/actrices/performers y sus audiencias; aunque cada música recurra a

²¹ Ileana Diéguez Caballero. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas . http://artesespectaculares.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf

²² Silvia Citro. La eficacia de las performances en y desde los cuerpos. 2012.

sonoridades particulares y promueva emociones y significaciones específicas. Silvia Citro (2012) sostiene que desde la música a las emociones hay un “circuito corto” que se plantea desde la neurofisiología; las sonoridades son signos indexicales, directos y menos mediados, que pueden ser tan efectivos como la droga y las expresiones faciales. Lo mismo sucede con la danza, acompañada generalmente por la música; La autora afirma -tras su investigación hecha entre 1998 y 2003 en poblaciones rurales de la provincia de Formosa pertenecientes a los indígenas tobas- que el canto, la música y la danza colectiva son vías de acceso privilegiadas para alcanzar un estado emocional intenso, descrito como un contacto con el Espíritu Santo. (2012: 70).

“(…) Pude apreciar que la mayoría de los fieles coincidían en que tanto la música de los jóvenes como la danza evangélica de los adultos y ancianos eran las vías de acceso privilegiadas para alcanzar el ntonaGoq/gozo, el cual es descrito como un contacto con el Espíritu Santo en el cual la persona se “llena” de su “poder”, generándose un estado emocional intenso que promueve la adquisición de “fortaleza” y “ánimo”, el cede de dolores y, en general, la recuperación de la salud.” (Citro)

En el caso de los rituales festivos, y la experiencia que se vive a través del goce, Citro desarrolla tres dimensiones de la experiencia intersubjetiva que, según su hipótesis, son comunes a la eficacia de dichas performances:

“La primera refiere a la especial capacidad de las músicas y danzas para generar intensidades sensoriales y emotivas que operan como poderosos sentidos icónicos e indexicales entre los performers; la segunda, a la superposición y replicación colectiva de estos lenguajes estéticos en la performance ritual, promoviendo experiencias de fusión perceptiva y mimesis que re-intensifican las sensaciones y emociones vividas y permiten objetivarlas como creencias; y la tercera, destaca cómo estas experiencias, al asociarse al placer y reiterarse a lo largo del tiempo, operan una peculiar “docilidad” en los performers, que permite legitimar las creencias, normas y valores que el ritual promueve.” (2012: 64)

En *Kusilla Kusilla* también llevamos a escena rituales festivos que se encuentran conformados por dichas facetas: con respecto a la primera, como dijimos anteriormente, los movimientos corporales y sonoridades ocupan un lugar imprescindible en la generación de intensidades notoriamente diferenciadas respecto a la vida cotidiana, provocando cambios concretos en los cuerpos, sus emociones y sensaciones. Se lo observa principalmente en la telesiada (donde se encuentran los bailarines haciendo la promesa y finalizan el ritual cayendo rendidos al piso) o en la escena final de la puesta (en la cual se baila en homenaje a la Pachamama, donde se invita al público a ser copartícipes, para así romper nuevamente la cuarta pared y generar mayor acercamiento entre performers y espectadores). En cuanto a la segunda, hacemos una imitación, una aproximación a los rituales; por lo que es una fusión de signos, símbolos y lenguajes que conviven en un mismo escenario y, en algunos casos, de modo paralelo. Buscamos resignificar tales acontecimientos de un modo diferente, ya que no solo somos partícipes de los rituales, sino también en algunas ocasiones, actores/ actrices: como es en el comienzo cuando armamos el altar, o cuando finaliza la telesiada y hay un diálogo entre actores/actrices/performers que han *vivido* el ritual; también en el caso del narrador, cuando se hace el peregrinaje al santuario de la Difunta Correa. Por otro lado, en el altar que se construye se encuentra toda la obra presente y está conformado por elementos que no hacen referencia a un espacio correspondiente a un mito específicamente, sino de un modo general que abarca a todos. En cuanto a la tercera, se puede observar una “docilidad” mediante la interpretación de los performers en las escenas donde se llevan a cabo la corpachada y la telesiada, así también como en el momento de distanciamiento donde dialogan los actores luego de danzarle a La Telesita.

Kusilla Kusilla, este pasaje *del rito popular al teatro danza*, se encuentra en la frontera, entre la danza contemporánea y la danza folklórica popular. En cuanto a la primera, es utilizada de un modo abstracto que intenta transmitir, mediante el cuerpo, hechos y situaciones, narrar y expresar corporalmente. La expresión no es solo a través de la danza, ni es el único lenguaje que utilizamos; pero sí ocupa un lugar importante al distanciarse de los

rituales populares, ya que la danza contemporánea surge como una reacción contraria a las formas clásicas. Esta disciplina fue creada por cuatro bailarines: Loie Fuller y Isadora Duncan de Estados Unidos y los europeos Rudolf Von Laban y Mary Wigman. La técnica contemporánea busca expresarse más libremente -en relación al ballet clásico- transmitiendo ideas, sentimientos y emociones, al igual que la danza clásica, pero mezclando movimientos corporales propios del siglo XX y XXI.

En contraposición a la danza contemporánea se encuentran, en este caso, las danzas populares. Estas son creadas colectivamente, transmiten valores pertenecientes a determinadas culturas y de por sí son uno de los hilos conductores más poderosos para las relaciones humanas sociales. La danza popular es asumida como propia por un pueblo y está correlacionada con su historia, política, economía y cultura. Por otro lado, tiene que ver con principios religiosos, morales, concepciones de sexualidad, diversión, etc: es decir, con el folklore de una cultura. Augusto Raúl Cortázar, describe al *folklore* como “*la ciencia que recoge y estudia las manifestaciones colectivas, tradicionales, no escritas y anónimas, que careciendo de coherencia doctrinaria y sistemática tiene, sin embargo, un valor funcional en la vida de los medios populares en un lugar y un ambiente determinado*”.²³

En nuestro proceso de creación escénica, debido a que nuestro asesor del trabajo final Marcelo Comandú nos dijo que debíamos *habitar* los personajes, los cuerpos y sus estados, deconstruir el *deber ser*, surgió por una compañera el concepto de *cuerpos populares*, pero a la vez sin tener en claro el concepto de éste, es decir todo lo que tal término abarca.

Reflexionando que buscamos *habitar cuerpos populares*, nos preguntamos cómo y quiénes son tales cuerpos: aquellos cuerpos cotidianos presentes en diferentes regiones, conformados con la impronta cultural a la que perteneces. Se encuentran presentes en un contexto donde la cultura, la idiosincrasia y la esencia de su ámbito social se encuentran a flor de piel. De ésta manera en la construcción de los *cuerpos populares*, intentamos romper con

²³ Pablo Fortuny. *Supersticiones calchaquíes*. Buenos Aires, Argentina. 1974.

el *deber ser*, principalmente con el canto occidental, con la prolijidad de la voz y de la danza popular (buscando que la misma no sea académica).

Hay tres estados corporales presentes: lo abstracto de la danza contemporánea, la danza popular y el cuerpo de personas del pueblo, el *cuerpo popular*. Podemos observar la danza contemporánea en la escena de las peregrinas que van al santuario de la Difunta Correa, y en la partitura dancística que sigue a continuación llevada a cabo por los tres performers; También en la danza entre la Telesita y el fuego, y entre la Gilda y la muerte. Se observa la danza popular en la telesiada, aquellos promesantes que bailan las chacareras para La Telesita a cambio de su petición; y en el último fragmento de la obra, donde se invita al público a participar. Esta última danza surgirá a partir de la co-creación hecha por los presentes en el acontecimiento, de esta manera, invocamos al público a formar parte de la performances y convertirse en cuerpos populares.

Es importante aclarar que existe una fusión entre la danza popular y la contemporánea, ya que éstas se unen rescatando pasos folklóricos y partiturizando la danza mediante la técnica contemporánea. Esto puede observarse en el homenaje a la Pachamama finalizando la puesta, previo a invitar al público.

Es decir, *Kusilla Kusilla* está compuesta por una fusión de lenguajes corporales, donde las diferentes áreas disciplinarias se separan o articulan para crear la puesta. Hay fragmentos partiturizados (la gran mayoría), así también como otros abiertos a la performances que se dará en cada representación, vale aclarar que esto último tiene su carácter popular, ya que no tiene un modo específico de ser más que el de cumplir con las normativas de los rituales y - en este caso- de la puesta en escena.

Los cuerpos populares son aquellos pertenecientes al pueblo, el de sectores que, en este caso, acuden a los bailes de cumbia donde canta Gilda, hacen procesiones a la Difunta

Correa, corpachan y le cantan coplas a la Pachamama, bailan chacareras en las telesiadas acompañados por el alcohol o danzan colectivamente en homenaje a la Madre Tierra. También son aquellos actores/actrices/performers que caen exhaustos, conversan sobre quién fue la Telesita y cantan una canción del repertorio popular santiagueño. Podríamos decir que es un cuerpo *más* cotidiano, pero no del todo, ya que pueden formar parte de un ritual, de una danza o de un canto y no son cotidianos, son *el pueblo* que canta y baila. Los cuerpos populares no solo se observan de una perspectiva motriz, sino también desde el habla; en la cultura las personas adoptan una lengua que luego se utiliza de manera creativa, grupos minoritarios crean sus propios códigos y desarrollan un nuevo lenguaje que se va expandiendo, modificando y fusionando con los demás. Éstos códigos se pueden observar en contextos cotidianos y también rituales, en los últimos es donde se ve reflejado de un modo más general las características, gustos, valores, normas, costumbres y creencias, es decir, la cultura. Dicho lenguaje, por ende, influye también en los cantos, en las coplas y la resignificación de las mismas en cada repetición de los acontecimientos performáticos; no solo en cuanto a la lengua, sino a todos los signos que forman el lenguaje, así como el ritmo, el género musical, el modo y el lugar donde son llevadas a cabo.

Eugenio Barba (1990) hace diferenciación de *técnicas* corporales, entendiendo la técnica como “*una utilización particular de nuestro cuerpo*” (p.12). Las clasifica en tres categorías: técnica cotidiana, extra-cotidiana y de virtuosismo. La primera es aquella que no es consciente, está influenciada por lo cultural, la crianza y los hábitos de los individuos, son movimientos que creemos “naturales” pero están condicionados culturalmente. La técnica cotidiana se opone a las técnica extra-cotidiana, la segunda surge en situación de representación; la diferencia reside principalmente en lo que Barba y Grotowski llaman el “principio transcultural de amplificación”, “*Este principio refiere al gasto de energía requerido para dar peso y proyectar la propia presencia en las técnicas públicas de representación, lo cual se opone a la economía o ahorro de energía de las técnicas corporales cotidianas*”.²⁴ En la técnica cotidiana el cuerpo se caracteriza en general por la ley

²⁴ Silvia Citro. La eficacia de las performances en y desde los cuerpos. (2012: 76)

del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario, la técnica extra-cotidiana se basa en el derroche de energía, sería: el principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado. Por último están las del virtuosismo, que Barba también nombra como “otras técnicas”, donde no existe más la tensión del alejamiento, ni relación dialéctica, sino solo distancia: en suma, la inaccesibilidad de un cuerpo virtuoso.

En Kusilla Kusilla, esta última técnica no se encuentra presente; al ser una performance, es decir formar parte de una representación ya podemos afirmar que utilizamos la técnica extra cotidiana. Pero si pensamos en la popularidad y las características cotidianas que estos cuerpos tienen podemos considerar que hay una frontera con la técnica cotidiana, más aún si Barba afirma que éstos tienden a la comunicación. Nos preguntamos ¿los cuerpos populares pueden formar parte de la técnica cotidiana por más de que se encuentren dentro de una representación?.

El autor afirma:

“Las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las de virtuosismo tienden a la maravilla y a la transformación del cuerpo. Las técnicas extra-cotidianas, sin embargo, tienden a la información: éstas, literalmente, ponen en forma al cuerpo. En esto consiste la diferencia esencial que las separa de las técnicas que, al contrario, lo transforman.” (Barba; 1990:13)

Nos preguntamos: ¿dónde incluimos a los cuerpos populares? ¿están dentro de la técnica cotidiana o la técnica cotidiana forma parte de ellos? ¿los cuerpos populares pueden utilizar la técnica de virtuosismo? ¿los cuerpos populares también utilizan la técnica extra-cotidiana?. Creemos que el cuerpo popular y su relación directa con la cultura, el folklore y su contexto social, está completamente ligado al *cotidiano*; pero también vemos que la popularidad se observa en la manera de manifestarse en las danzas y el ritual, donde se estaría utilizando una técnica *extra-cotidiana*. También, en diferentes performances se puede observar técnica de virtuosismo como la acrobacia en los cuerpos del pueblo, que tienen su manera de desenvolverse, manifestarse y comunicarse en su contexto.

De esta manera, creemos que hay un entrecruzamiento de dichas técnica en los cuerpos populares, es decir, estos son atravesados por las mismas en diferentes situaciones. La

característica de ser *populares* no influye en sí ejecutan o no la técnica cotidiana o extra cotidiana, sino más bien en el modo.

En el caso de los rituales festivos, todas las personas que participan en un ritual -que se encuentran influenciados por la comunidad del grupo social, por la razón y el sentido que los une, por la cultura, sus creencias, valores y sentimientos- trascienden por estas técnicas. Las características culturales van a influenciar en el modo de *ser* de cada individuo y en la manera de ejecutarlas -principalmente en cuanto a la técnica cotidiana- ya que es imposible despojarse de sus raíces. Por otro lado la cultura misma es quien crea, en este caso, los rituales- y la razón de la existencia de los mismos- donde el pueblo en situación de representación lleva a cabo la técnica extra cotidiana. Es decir, los individuos populares en distintos contextos van a manifestarse de diferente, dependiendo el fin de cada situación será la técnica que cada cuerpo lleve a cabo: si es en una situación habitual, sería la técnica cotidiana, en el caso de una situación de representación, la técnica extra cotidiana.

Esto lo podemos observar en la escena de la telefiada cuando los performers bailan danzas populares (llevando a cabo técnicas extra cotidianas) y entre medio de las dos partes de la chacarera “Alma de rezabaile” beben un trago de alcohol, cumpliendo con las normas del ritual, pero mediante su técnica cotidiana, aunque influenciada por el cansancio y el alcohol. Por otro lado, la técnica de virtuosismo puede estar presente -no en el caso de Kusilla Kusilla-, pero eso depende del ritual y de la cultura a la que pertenezca, así mismo, se podrían observar los cuerpos populares llevando a cabo tales técnicas en un ritual correspondientes al folklore de su grupo social.

Conclusión

Atravesar este trabajo final de Licenciatura en Teatro es desde hace dos años un viaje lleno de encuentros. Cada ensayo fue conformando nuestra conducta restaurada para construir lo que hoy es *Kusilla Kusilla*, obra de teatro danza que integra la teatralidad de los ritos populares de Gilda, La Telesita, la Pachamama y La Difunta Correa. Así como ha sido un viaje para nosotres, queremos que lo sea para el público, un paseo donde se encuentren con los mitos, reaccionen y sientan. Tomar como eje conceptos claves como rito, ritual y mito, cultura popular y performance, y ver cómo se interrelacionan, encaminaron nuestro recorrido. Es decir que fue al indagar sobre cómo sería el pasaje del rito popular al teatro danza que encontramos a los mismos, siendo conectores y proveedores de nuevos contenidos enriquecedores tanto para el corpus teórico como para la puesta en escena.

La conducta restaurada de la que hablamos es el conjunto de acciones que conforman la performance, la puesta en escena en sí: el armado del altar como actores/actrices/performers; la corpachada a la Pachamama -incluyendo también las coplas-; la peregrinación al santuario de la Difunta Correa; el diálogo de dos peregrinas junto a la narración; la danza de los tres actores/actrices/performers (movimientos que devienen de lo sucedido en relación al mito de la Difunta); la Telesita y el Fuego como personajes que se conectan desde la danza; la chacarera de los promesantes a La Telesita con invitación al público a tomar un vaso de alcohol; el diálogo de actores/actrices/performers que extenuados por la danza se preguntan por quién fue La Telesita y cantan una guaracha sobre ella. También el ingreso de Gilda junto al tarareo de una canción de sus canciones; cuando el personaje de la muerte prepara a Gilda para presentarse al público y frente al mismo se da cuenta que está muerta; el canto de la canción “No es mi despedida”, la danza de la canción “Vientos del alma” -por Mercedes Sosa- en homenaje a la Pachamama invitando al público a ser parte del ritual.

“Turner quiere dejar bien claro que el ritual no es tan sólo un lenguaje simbólico sino también un conjunto de acciones llevadas a cabo por los participantes (actores) que están afectados por el rol que desempeñan en la representación del ritual.”²⁵

Como dijimos anteriormente, el conjunto de acciones que detallamos conforman nuestra conducta restaurada, en donde los actores/actrices/performers nos vemos afectados por el rol que realizamos en cada escena que remite al ritual. Como hemos contado, en el proceso de creación surgió la intención de dejar el *deber ser* que nos atraviesa principalmente como artistas, para así entonces dentro de una propuesta que engloba el teatro y la danza, reflejar en la puesta en escena a seres sociales, dichos cuerpos populares. También otra finalidad que surgió fue la de abrimos al goce y los sentimientos, las emociones que emergieron dejarlas fluir (afectarnos) y no bloquearlas; expresarlas mediante la danza y el texto teatral en sí; buscar de esta manera, manifestar cuerpos populares, seres sociales argentinos que son parte de la existencia de los mitos y rituales -ya que gracias a ellos se siguen “vivos”- que llevamos a escena.

Citamos a una de las autoras que nos ha acompañado en el análisis: “(...) *la conciencia mítica postula un fin, una meta. El rito es el camino, el medio eficaz para alcanzar ese fin*”.(Sánchez, 2009:39). El camino que seguimos para crear nuestra puesta en escena fue a partir de los ritos, aquellos actos que rectifican creencias mitológicas populares; nosotres como artistas llevamos a escena aproximaciones de los rituales y referencias a los seres mitológicos. Antiguamente se realizaban los rituales para generar cambios en la sociedad, a través de la performance el pueblo se entendía y los valores del grupo social se ponían de manifiesto. Esto continúa siendo así, ya que cada expresión performativa lleva consigo una creencia, en este caso, la creencia en los mitos elegidos y lo que éstos han generado en la sociedad es lo que nos llama la atención y lo que quisimos rescatar para restaurar y reinventar.

Si del mito emergen creencias, emociones y conductas, nosotres las recreamos: tenemos a Gilda como artista cercana a la gente, sumado a todas las acciones de caridad y

²⁵ Síntesis de *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Lic. Lucrecia Ametrano. https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/te.3_turner_v._el_proceso_ritual.pdf

compromiso social de las personas que la siguen, entonces reinventamos una Gilda que habla a los espectadores y que junto a los demás mitos, remite al compromiso social que le estamos imprimiendo a la obra (revalorización de mitos que son parte de la cultura popular argentina). A La Telesita, como mujer que seguía sus pasiones que poseía poderes milagrosos, la recreamos junto al fuego que la seduce a bailar, como metáfora de su trágica muerte y el nacimiento del ritual a la misma. Deolinda, *La Difunta Correa*, se destaca por el milagro de que su hijo sobrevivió en el desierto con ella amamantándolo luego de haber muerto producto de deshidratación, luego de una seguidilla de creencias hasta proclamarse santa popular. Restauramos a la Difunta desde la desolación, la persistencia y a la vez la impotencia que puede haber sentido en el desierto, además del fuerte lazo de empatía y fe que existe entre sus devotos y ella; encarado desde el movimiento, gestualidad o narración. A la Pachamama, aquella figura cosmogónica, madre de todos los que habitamos la tierra, quien nos alimenta, nos da amor, y principalmente la vida; la homenajeamos cantando y bailando en una propuesta de danza teatro que tiene al ritual como eje discursivo y artístico. Por otro lado, remitiendo a esta figura ancestral, hemos nombrado nuestra obra: *Kusilla Kusilla*²⁶.

Nos hemos aproximado a lo que nos planteamos en el proyecto de trabajo final para respondernos, y continuar haciéndonos preguntas. ¿Que encontramos en el *entre*?: en la exploración del *entre*, es decir, la frontera entre teatro danza y los rituales de los mitos elegidos, nos encontramos con una vasta y diversa manera de atravesar los mismos. Observamos que como actores/actrices/performers debíamos *habitar* el espacio escénico, manifestar *cuerpos populares* soltando la voz, el movimiento y el gesto, encontramos que aún siendo diversas las geografías, circunstancias y características de los mitos; utilizando la técnica collage y la Pachamama como figura unificadora se puede transitar el *entre* de manera eficaz y divertida. Es decir que la trenza -propuesta por Schechner- que une eficacia y entretenimiento encaja perfectamente para describir el *entre* como una zona de performance, la obra *Kusilla Kusilla* es un *entre* performativo. ¿Qué relación tienen los mitos con la representación? El mito dialoga con el ritual, el mito corresponde al relato oral de lo

²⁶ Expresión que significa, según Soulet, “*Madre Tierra, ayúdame ayúdame*”.2000. Pág. 39.

imaginario, mientras que el ritual es el acto físico, transmite mediante la representación. Entonces, el mito da paso al rito y este a la representación, el concepto que nos permite llevar a cabo nuestra representación es el de performance, como dijo Schechner, “*El modelo básico de la performance está en la base de la estructura dramática y literalmente la contiene*”²⁷, en la performance se encuentra la representación.

Bibliografía

- ACCORNERO, Mariana. *El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americano*. Argentina, (sin fecha de impresión).
- AMBROSETTI, Juan Bautista. *Supersticiones y leyendas argentinas*. 1917
- AMETRANO, Lucrecia. *El proceso ritual: estructura y anti-estructura*
https://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/te.3_turner_v._el_proceso_ritual.pdf
- BARBA, Eugenio. *Antropología Teatral*. México. 1990.
- COLOMBRES, Adolfo. *Seres Sobrenaturales de la Cultura Popular Argentina*. 1986
- COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte*. 2005.
- DIEGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- FORTUNY, Pablo. *Supersticiones Calchaquíes*. Buenos Aires, Argentina. 1974.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas*. México. 1990.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales*.
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. III, núm. 5, junio, 1997, pp. 109-128 Universidad de Colima Colima, México.

²⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. 2000. Pág 87.

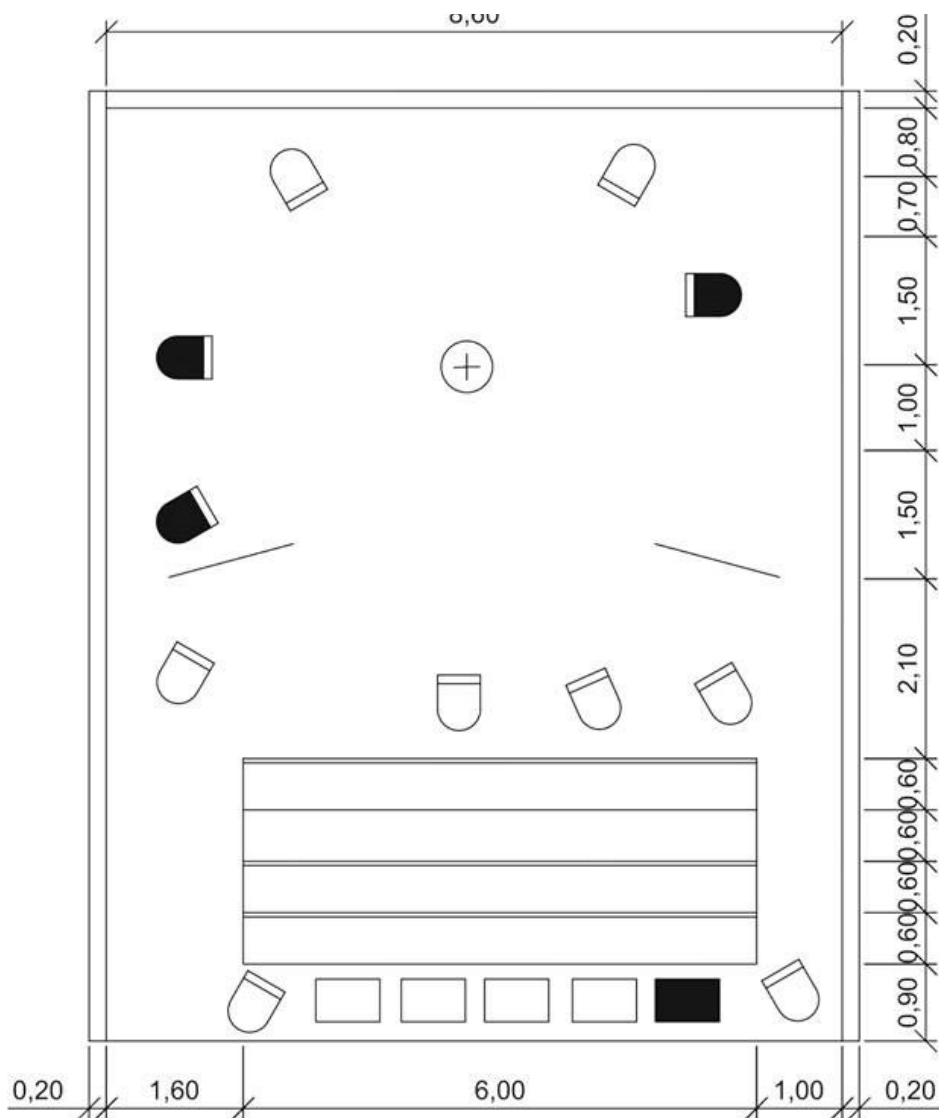
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600507>

- GENTILE, Margarita E. *Confluencias en la formación del relato y la gráfica de una devoción popular argentina: Difunta Correa (siglos XIX-XXI)*
- http://diariodecampo.mx/wp-content/uploads/2015/10/rese%C3%B1as_y_comentarios_enero_abril_2015.pdf
- <http://www.cuco.com.ar/>
- <http://www.cuco.com.ar/pachamama.htm>
- <http://www.folkloredelnorte.com.ar/leyendas/telesita.htm>
- <http://www.nuevodiadeculrioweb.com.ar/noticias/2016/01/31/5783-clementina-rosa-que-nel>
- <https://es.slideshare.net/mariangeles38/collection-14858369>
- <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/difcorre.html>
- <https://www.tiempodesanjuan.com/fnsdifunta-correa/2018/1/26/primer-estudio-antropolgico-difunta-correa-versiones-historia-204137.html>
- JORGELINA SOULET. *Argentina: sus mitos y leyendas*. 2000.
- LAFONE QUEVEDO, Samuel A. *El culto de Tonapa*. Revista del museo de La Plata, t.III, Pag. 320 y sig.
- MARTIN, Eloisa. *Gilda no es ninguna santa: apuntes sobre las prácticas de sacralización de una cantante argentina*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. *Papeles de trabajo*. ISSN: 1851-2577. Año 2, nº 5, Buenos Aires, junio de 2009. Dossier “Artes de lo sagrado en las XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas de América Latina”.
- MOFFAT, Alfredo. *Psicoterapia del oprimido*. Alternativas, Buenos Aires, 1984.
- ORTELLI, Raúl. *Ahí van las brujas*. Buenos Aires : Ediciones Crisol, 1975.
- PAREDES, Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Atenea, La Paz (Bolivia), 1973.
- QUIROGA, Adán. Folklore Calchaquí. En: Revista de la Universidad de Buenos Aires, 2da serie, a.27, sección 6, t.5, p.1-319. Buenos Aires, 1929.

- ROLNIK, Suely. (). *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Brasil: Estação Liberdade. 1989
- SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La escuela de Jaques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. 2006. Barcelona.
- SÁNCHEZ, María del Carmen. *El teatro, el cuerpo y en ritual*. Buenos Aires, Argentina. 2009.
- SARRAZIN, Jean Paul. *Estructura, antiestructura y sistema-mundo en una comunidad alternativa. El caso de los “jipi-koguis” en la Sierra Nevada de Santa Marta*1* . 2015.
- SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representación. una introducción*. México. 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires. 2000.
- SISTERNA, Silvina Valeria. *Las culturas populares : sobre ritos y santos populares. Una perspectiva antroposemiótica de un patrimonio cultural intangible en la Región NEA Argentina* . Ministerio de Cultura, *Pensar la cultura pública. Apuntes para una cartografía nacional*. 2015.
- TAYLOR, Diana- FUENTES, Marcela. *Estudios avanzados de la performance*. 2011. México.
- VIDIELLA, Judit De fronteras, cuerpos y espacios liminales Revista Digital do LAV, vol. 7, núm. 3, 2014, pp. 78-99 Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria, Brasil.

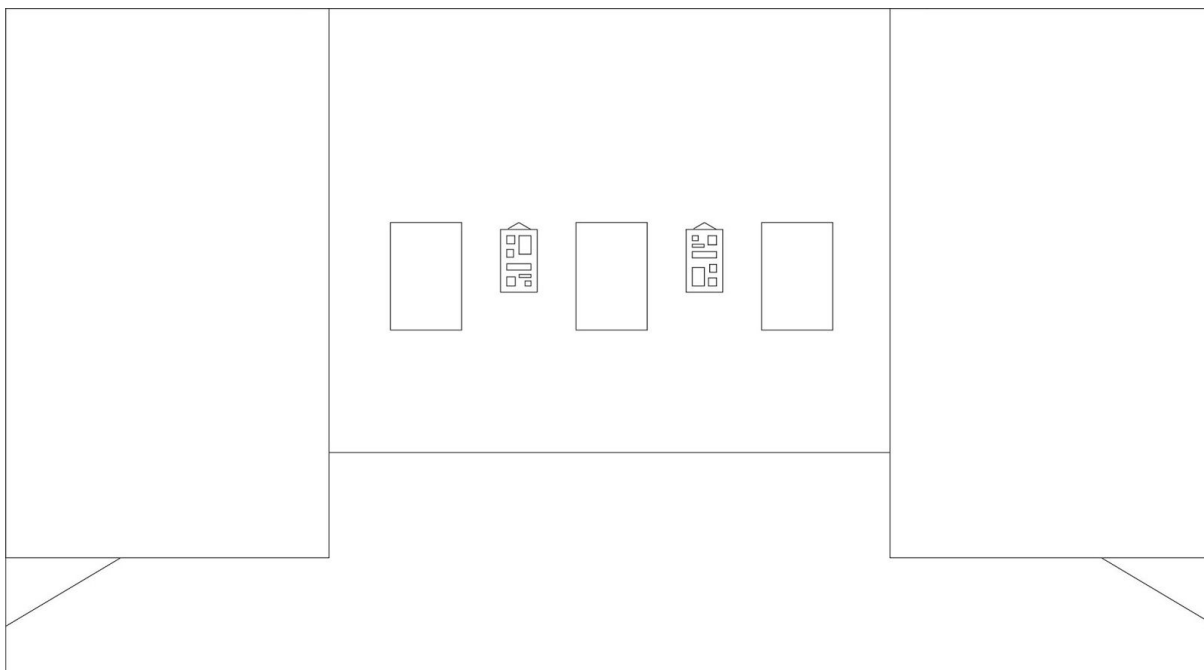
Ficha técnica

Planta de luces:



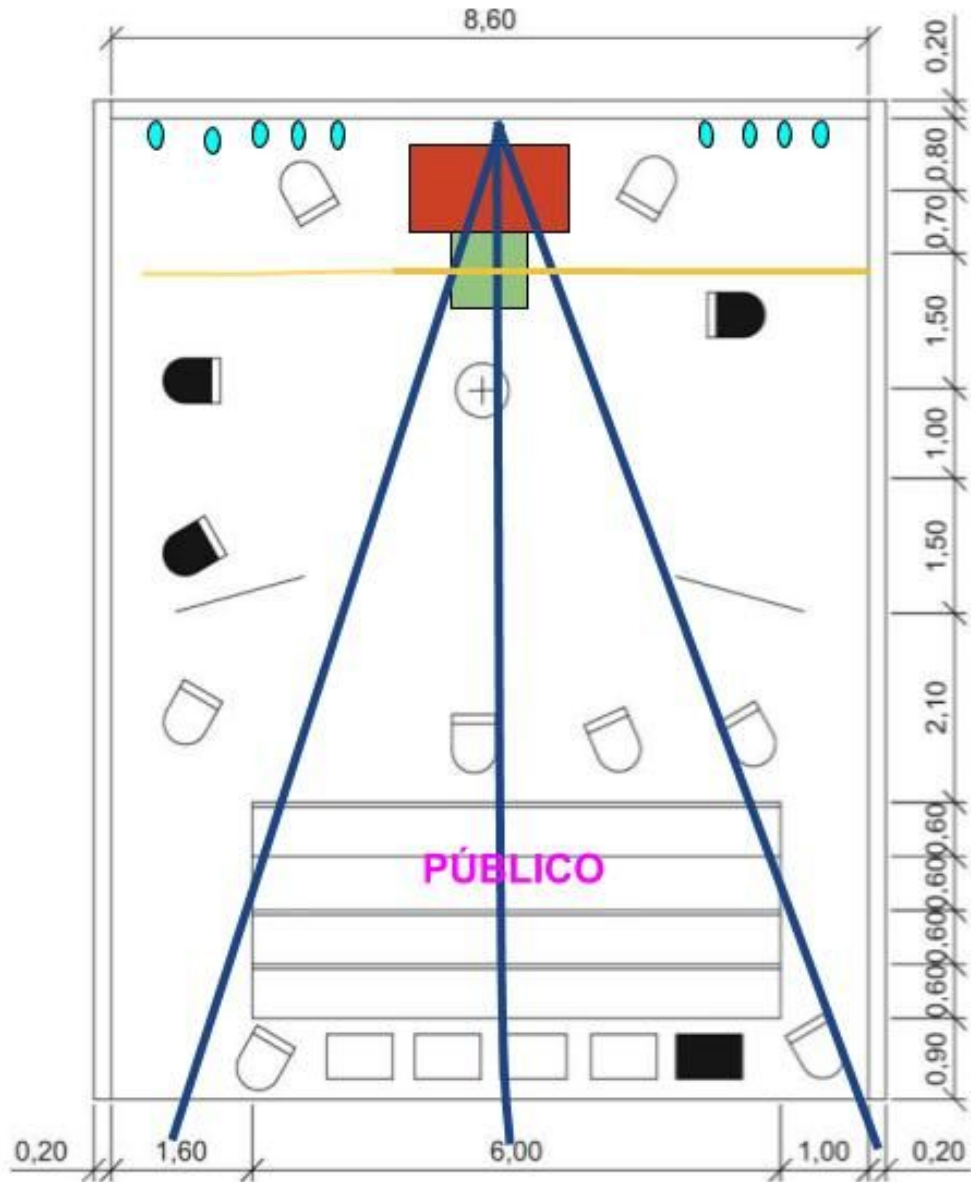
-  LED RGB
-  UV
-  Par
-  PC colgadas en barra
-  PC central

Vista escenotécnica:





Planta Escenográfica



□ LED RGB

■ UV

◡ Par

◡ PC colgadas en barra

⊕ PC central

— tiras con telas de colores valija

■ aguayo con objetos del ritual a la Pachamama

— Luces colgadas en el techo

● botellas con agua y vacías

Planta musical:

La música fue seleccionada y utilizada para generar ambientes sonoros, acompañando lo que sucede en la escena y a veces como conector entre escenas. El objetivo fue producir la imagen de paisajes a los que la música transporta. Nos interesó el trabajo del compositor Gustavo Santaolalla, particularmente en el disco *Caminos* -que es el que más utilizamos en la puesta, además de Ronroco y Babel-, ya que al folklore le añade paisajes que abren la imaginación, imágenes sensitivas en relación al campo, el desierto y nuestros paisajes nativos. Directamente relacionada a los paisajes que conciernen a los mitos elegidos se encuentra la emoción que la música evoca, lo cual es también una particularidad en las composiciones de Santaolalla. La utilización de la música de Gilda nos conecta con memorias de la artista, con la identificación de la cumbia popular como música urbana, pasional y festiva. Mercedes Sosa, en la versión que elegimos, logra conectar sonidos contemporáneos y modernos con el folklore tradicional, y la conexión de la Pachamama como espacio simbólico y contenedor de nuestro ser. Su voz sabe llegar -en la mayoría de los casos- a la emoción del que la escucha, como Raly Barrionuevo, quien ha sabido mezclar el folklore con un espíritu moderno y jovial: campo y ciudad, a modo de un collage o una hibridación- Y por último, la propuesta instrumental del tema La Telesita funciona muy bien en el diálogo con dos personajes -La Telesita y el fuego- que se disponen a un ritual.

Banda Sonora

Escena 1 :

→ *Requiem*. Gustavo Santaolalla. Disco Camino.

Escena 2:

→ *Gaucha*. Gustavo Santaolalla. Disco Ronroco.

→ *Babel*. Gustavo Santaolalla. Banda sonora “Babel”.

Escena 3:

→ *Returning*. Gustavo Santaolalla. Disco Camino.

Escena 4:

- *La Telesita*. Instrumental Cochabamba
- *Alma de Rezabaile*. Raly Barrionuevo. Disco Circo criollo

Escena 5:

- *Cordón de plata*. Gustavo Santaolalla. Disco Camino

Escena 6:

- *No es mi despedida*. Gilda. Disco Entre el cielo y la tierra

Escena 7:

- *Vientos del alma*. Mercedes Sosa.

Vestuario base





Vestuario escena 5



Escena 6

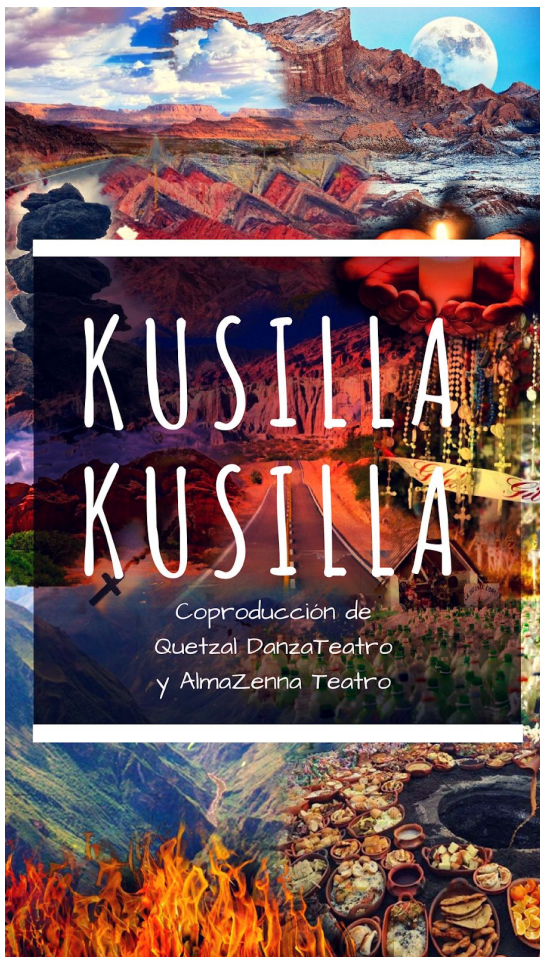


Escena 7



Diseño Gráfico:

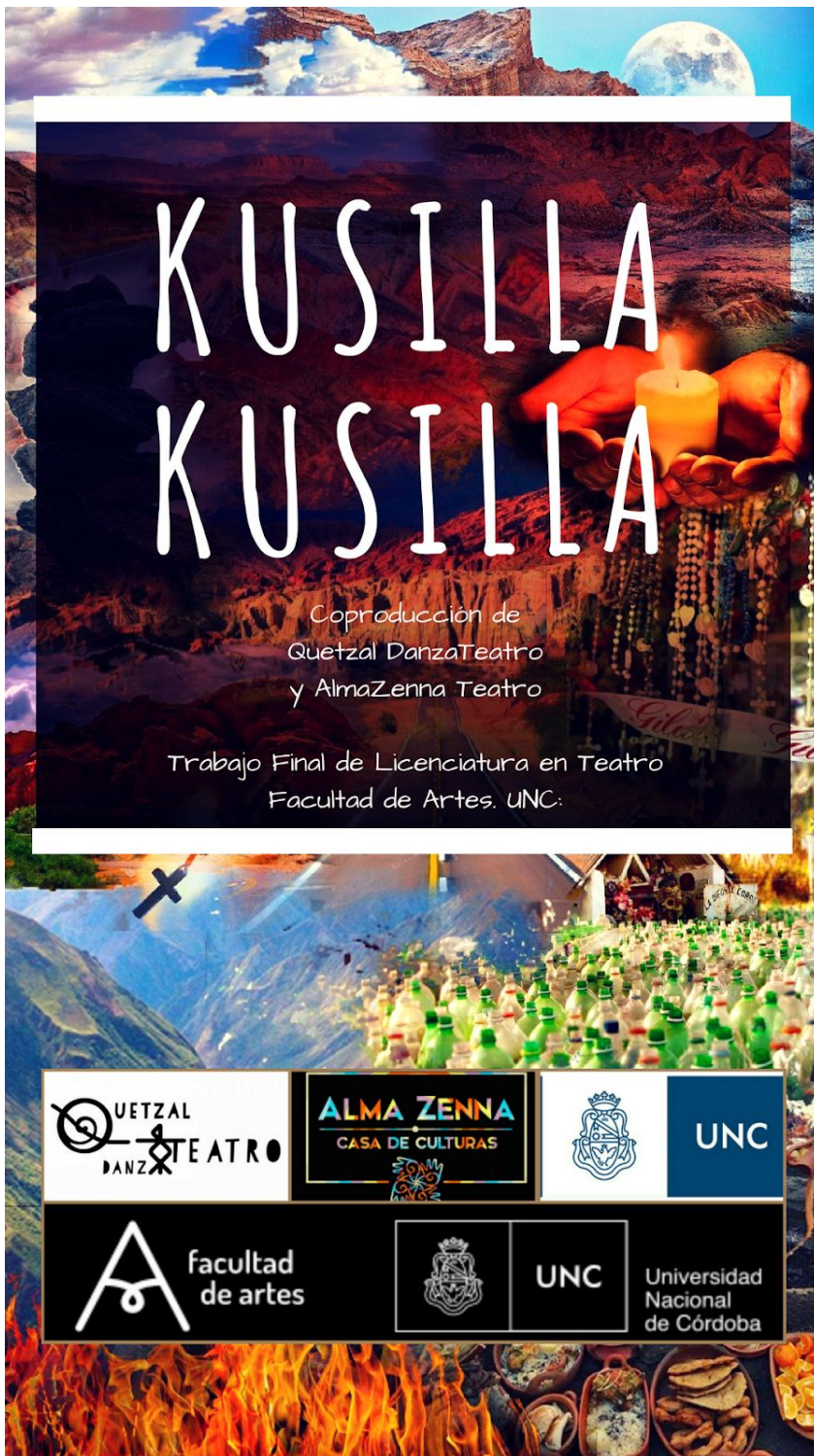
Hecho mediante técnica Collage



Tapa de la tarjeta y programa de mano



Contratapa de la tarjeta y programa de mano



poster

Plan de trabajo: Cronograma

Actividades mensuales	mar 2017	abr	may	jun	jul	ago	sep	oct	nov	dic	ene 2018	feb	mar	abr	may	Jun	Julio	Agos	Sep	Oct	Nov	
Investigación Socioantropológica, teatral y dancística	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-	-	X	X	X	X							
Experimentación en la escena	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-	-	X	X	X	X	X						
Creación escénica							X	X	X	-	-	X	X	X	X	X						
Creación del corpus teórico							X	X	X	-	-	X	X	X	X	X	X	X	X			
Profundización técnica													X	X	X	X	X	X				
Síntesis y concreción del material escénico													X	X	X	X	X	X	X			
Propuesta, elaboración y concreción de lenguajes escénicos "técnicos"													X	X	X	X	X	X	X			
Revisión textual, conclusiones y cierre técnico																X	X	X	X	X		
Producción, puesta en escena y difusión del espectáculo																			X	X	X	X

Libreto KUSILLA KUSILLA

Escena 1

APERTURA, CREACIÓN DEL ALTAR (Los performers ingresan al escenario tres veces cada uno llevando elementos para el armado de un altar) Música: Requiem.

Oración a la Pachamama:

Bendita madre tierra
creadora de las cosas que poseen aliento y corazón,
hoy aquí y ahora te honro,
te siento en el palpitar de mi corazón,
en la fuerza de mi matriz, de hija de la tierra.

Perdona a mi especie humana
por tanto dolor infligido,
siento el picor de tu piel,
siento cómo se ahogan tus aguas,
cómo te saquean tus entrañas
y tu piel se mancha de sangre
de tus hijos animales y humanos

perdona la ofensa
danos más consciencia
compasión e inocencia
tu que sigues alimentándonos
dándonos cobijo
y enseñándonos con amor.

Hoy y todos los días de mi existencia
te bendigo hermosa madre tierra.
bendigo tu fuerza, tu amor y dulzura

bendigo tu espíritu y tu materia,
así como a todos tus hijos.

Escena 2

LA DIFUNTA CORREA:

*Suenan canciones de fondo del Disco Ronroco (Gustavo Santaolalla)-Gaucho

*Diálogo de la Difunta (“El hijo perdido” María Rosa Lojo)

Los contornos de piedra se van definiendo y ajustando a las formas de un oratorio y una tumba. Hay que subir para llegar a ese lugar, como si quedara camino al cielo, o como si al peregrino se le exigiese pagar, al menos a manera de peaje, una cuota módica de las penurias que pasó la Difunta. Pronto verán que los bultos diseminados corresponden a objetos útiles y, a veces, hasta preciosos: una vasija de aceite o miel, un poncho fino, una rastra de plata. Pero también hay coronitas de papel, flores de imitación y otras naturales, enterradas en macetas de alfarería.

Pilar se persigna, pidiendo antes perdón a los santos respetables y conocidos, a los viejos dioses. Se acomoda en un piedra y mira la tumba. El calor arrecia, le exprime en gotas minúsculas lo que le queda de líquido en el cuerpo. Le pide a la chica el chifle lleno de agua de pozo ya pegajosa y tibia, pero antes de beber derrama un poco al pie de la sepultura.

Jose— ¿Se imagina lo que habrá sido? Días y días cargando al niño, sin probar un sorbito. Dicen que por aquí mismo murió, que se cayó redonda, con la guagua al pecho.

¿Cómo sería la Difunta, viva? Joven, muy joven. Solo a una mujer de pocos años, desesperada pero también omnipotente, se le podía haber ocurrido lanzarse a la pampa y la montaña seca con un chico en brazos.

(las actrices miran a un costado, como si estuviera allí la Difunta)

Gise– Murió de pura virtud, misia Pilar. Los mandones la codiciaban. El juez, el jefe de la Policía. Otra se hubiera acomodado, dice mi mama. Total, quién sabe si su hombre le volvía de La Rioja. Se lo llevó a la guerra la gente de Facundo.

Jose– Aunque para mí, no era sólo virtud. Era que no le gustaban los mandones. Viejos y prepotentes debían ser. Cómo se iba a ir con uno de éstos? cuando estaba tan enamorada y se había casado con el Baudilio Bustos

Gise– ¿Y cuándo fue que la creyeron santa?

Jose– Cuando empezaron los milagro. Pues, el primero fue para un hombre del oficio, otro arriero. Perdió su hacienda en una tormenta, andando por estas sierras, y él mismo se perdió en la noche oscura. Entonces se le ocurrió rezarle a la Difunta. A la luz de un relámpago, el arriero vio la cruz que los otros le habían puesto a la tumba y también su ganado, y encontró la senda.

(se hace un largo silencio)

musica:babel

Deolinda Correa estaba para ese entonces sola en el mundo. En las cuatro casas de Caucete, donde transcurrían los días y las noches sin hombres de las guerras civiles. Al padre, Pedro Correa, viudo que se honraba de haber sido soldado de la independencia en el ejército de San Martín, lo habían puesto preso por cuestiones de opinión y malquerencia y para que Deolinda no tuviese ni aun a ese viejo que le sirviera de amparo.

Jose_ En el rancho quedaban dos cuzcos medio ciegos. Ni un caballo, ni un burro, ni una mula. Tampoco los escasos vecinos que hubieran querido ayudarla disponían de cabalgadura.

Gise– No iba a ir a pedírsela justo a los enemigos, misia Pilar. Se puso el refajo y el rebozo y cargó al niño. (Comienza a aparecer la danza) *Las mujeres descansan bajo un árbol. La señora cierra los ojos y reza*

La Difunta había salido antes del alba para que no la viesan ni la oyesen partir, y para aprovechar la fresca, apenas con una mantilla sobre la cabeza y medio descalza. ¿Qué podría llevar en los pies una campesina? ¿Unas ojotas, blandas botas de potro que pronto se destrozaban entre los pedregales de los cerros y se cribarían de espinas y de abrojos, hasta hacerle insoportable la caminata? ¿No pudo prever, la desgraciada, que no hallaría agua durante días, que el chifle y la botija no conservarían ni una marca de humedad salvadora?.

Jose– Tan poco que le faltaba para llegar al Jáchal. Ahí sí se hubiera hartado de agua buena.

Gise_ A lo mejor la había bebido en sueños, como los que se pierden en los desiertos del otro lado del planeta; quizá se había dejado arrullar por el rumor deseado de las aguas corrientes que fluían tan cerca, a la vuelta del cerro donde había caído.

Jose– Quién sabe cuánto tiempo estuvieron solitos. Los encontraron unos arrieros que iban con tropilla, porque a lo lejos vieron revolotear los caranchos.

Deolinda se había sostenido sólo sobre sus propios pies. Los tendría despellejados y heridos, pero en la última etapa, antes de desplomarse bajo el sol meridiano, ya ni los sentiría. El exceso de dolor insensibiliza. Todo exceso se convierte en su contrario, y ella andaría como pisando nubes.

La madre se había derrumbado sin soltar al hijo. Los hombres desmontaron, contristados, para levantar los cuerpos. Entonces fue cuando se dieron cuenta de que el niño vivía. La Difunta no había dejado de amamantarlo.

Escena 3

musica :returning

Partitura de los tres, Suena Santaolalla -De Ushuaia a La Quiaca

Escena 4

LA TELESITA:

*Comienza “La Telesita” instrumental-Cochabamba (Danza Telesita y el fuego)

*Suena Alma de Rezabaile (Raly Barrionuevo)

Danza y promesa

*Diálogo sobre La Telesita

Gise- ¿Quién fue La Telesita?

Jose- Teresita del Barco, Telesfora Castillo o Telésfora Santillán vivió en la segunda mitad del siglo XIX en la provincia de Santiago del Estero. Conocida como un Alma Milagrosa a la que llaman La Telesita.

Gise- cómo era?

Jose- Era una mujer inocente y bella, que deambulaba constantemente en el interior de los montes. Donde escuchaba el repiquetear de un bombo, o el compás de una chacarera ella aparecía..

Joaco- Hay una versión que cuenta que era una muchacha a la que solo le gustaba bailar y que un día de invierno, queriendo calentar su cuerpo, se acercó bailando a una fogata, donde una chispa saltó e incendió su precario vestido..

Jose- Si, luego de su muerte el pueblo la convirtió en un alma milagrosa. Tiene sus promesantes que piden por sanación o recuperar animales o cosas perdidas.

Joaco- Para eso se hacen las telesiadas.

gise- Aah, lo que estábamos haciendo

Joaco- Este ritual de dónde venimos..

Jose- El pueblo se junta para vivir los rezabales; músicos, cantantes y vecinos. Hay una pareja de promesantes, quienes le ofrecen a La Telesita bailar chacareras, entre medio de cada una ellas deben beber una copa de alcohol, como aloja, caña, vino o cerveza, Hhsta caer rendidos por el baile o el alcohol. Luego el baile se generaliza, las bebidas corren con abundancia y el pueblo está de fiesta.

Lxs performers proponen cantar la guaracha *Mujer de fuego*:

Su huella vino de los montes,
De algún remoto lugar.
Tan solitaria como el humo,
Tiene espinas su danzar

No tengas miedo de la noche,
Una luz te guiará.
Un acordeón se ha desvelado,
El te ayudará a cantar.

Ay mujer de fuego,
Llévame hasta ese lugar,
A tu loco vuelo
Donde solo hay que bailar

Escena 5

GILDA Y LA MUERTE

musica cordon de plata /joaille

(Devota acostada en el piso, en la esquina. Canta “No es mi despedida”- Gilda- . Entra la muerte, dibujando un cuadrado con el que rodea a la devota. Caminata lenta, resaltando los pies, sintiendo la tierra)

Gilda- Quisiera no decir adiós, Pero debo marcharme, No llores, por favor no llores...

¿Otra vez vos por acá?

Muerte- Me verás en todos lados *(se mira las manos, la huele)*

Gilda- Ya...No doy más

Muerte- Ya no sé si voy a poder seguir esperando *(se dá vuelta y mira a la devota, la devota se acerca de rodillas y se le inclina.*

Volverás a mi, a lo que fuiste antes de nacer, siempre volverás a mi, pero nunca dejarás de estar presente.

(La devota susurra canción, cada vez más despacio hasta quedar en silencio. Agachada e inclinada, le da los brazos a la Muerte, ella los toma y la levanta. Comienza la partitura dancística entre las dos con la canción de fondo “Way up” de Gustavo Santaolalla)

Escena 6

GILDA:

(La Muerte se acerca a Gilda, la viste, la hace revivir)

Texto de presentación de Gilda: (Gilda está parada frente al público y los mira) Yo soy Gilda. De chica me encantaba cantar con mi papá, él tocaba la guitarra y yo cantaba. Después me dediqué a ser maestra jardinera, entonces le cantaba a mis alumnos y alumnas del jardincito. Mi vida cambió completamente cuando empecé mi carrera como cantante de cumbia. Ahora salimos con mi banda de gira, por muchos lugares. Mis fans me acompañan siempre y mi familia por supuesto (Gilda se da vuelta y ve a la muerte) Pero me moríSaben... si la música tiene el poder de hacer que la gente se cure, ¡bienvenida sea! Que viva la cumbia, porque la cumbia es alegría, no se puede dejar de bailar. Es amor para los pueblos, libertad en cuerpo y alma, es vida, ¡vuelo de golondrina! Nadie podrá apagar la voz de mi gente! Me han dicho antiprincesa cumbiera... santa popular! (sonríe) ¡A bailar!

(Gilda comienza a cantar No es mi despedida)

Canción: No es mi despedida (Gilda)/

Escena 7

PACHAMAMA: Vientos del Alma (Mercedes Sosa)

Tiempo de duración de la puesta en escena: 60´