



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Titulació:

Màster de Música com a art interdisciplinari

Treball Final de Màster:

“Aproximación al Teatro Lambe-Lambe como dispositivo escénico de Resonancia: Heterotopías (íntimas) en el espacio público”

Amaru Araya González

Cursos 2019-2021

Tutor: Josep Martí

Junio de 2021

“Aproximación al Teatro Lambe-Lambe como dispositivo escénico de Resonancia: Heterotopías (íntimas) en el espacio público”

Resumen

En este trabajo, a partir de un proceso de entrevistas cualitativas e investigación-creación, se reflexiona sobre el oficio de “lambista” en el Teatro Lambe-Lambe en relación a la elaboración de dramaturgias inmersivas a través de dispositivos escénicos que propician “experiencias de resonancia”. El término “resonancia”, entendido como relación y al mismo tiempo experiencia con/del mundo, es conceptualizado, por una parte, como intersubjetividad comunicativa entre audioespectador e intérprete mediada por el hecho teatral en su conjunto, y por otra, como fenómeno acústico, entendiendo la creación de mundos sonoros que afectan y sintonizan a cada participante con el acontecimiento teatral, enmascarando todos los sonidos externos al espacio escénico durante la obra. Estos elementos en conjunto, otorgan especial relevancia a la “presencialidad” en la creación de dramaturgias sensibles que dan lugar a “espacios otros”, configurando “heterotopías íntimas” emplazadas en el espacio público, como territorio sociocultural en disputa. Abordando la práctica de “lambista”, se comprenden lenguajes y poéticas asociadas a la relación íntima con el objeto-miniatura que performa su dramaturgia personal. También, se evidencian diferentes trayectorias organizadas en redes autogestionadas a nivel local-territorial que dan cuenta de diversos mundos del arte en el Lambe-Lambe, convergentes a su vez en una misma comunidad internacional en progresiva expansión y vinculada al territorio originario de surgimiento de la técnica. Uno de los fundamentos y sustrato humano de esta disciplina consiste en ser una invitación a “compartir un secreto”. Desde allí, emergen nuevas rutas para pensar, soñar y sumergirse en inesperados caminos hacia “otros mundos posibles”.

Palabras clave: heterotopía íntima – resonancia – mundo sonoro- teatro lambe-lambe –dispositivo escénico — teatro de objetos - teatro callejero

"An approach to Lambe-Lambe Theatre as a scenic resonance device: (Intimate) heterotopias in the public space."

Abstract

This study uses a process of qualitative interviews and research-creation to reflect on the trade of the "lambista" in Lambe-Lambe Theatre concerning the making of immersive dramaturgies through scenic devices which contribute to an "experiences of resonance". "Resonance", understood both as a relation to and as a experience of the world, is conceptualized in two ways: on the one hand, as the communicative intersubjectivity between the listener-spectator and the performer, mediated by the theatrical event as a whole; on the other, as an acoustic phenomenon that involves the creation of soundworlds that affectively attune each participant to the theatrical event, masking all sounds external to the scenic space during the play. These elements

altogether highlight the importance of "being present" in the creation of sensitive dramaturgies that give rise to "other spaces" and shape "intimate heterotopias" set in the disputed sociocultural territory of public space. The practice of the "lambista" encompasses languages and poetics associated with the intimate relationship with the object-miniature that performs a personal dramaturgy. Different trajectories organized in self-managed networks at a local-territorial level also emerge and show the diverse art worlds of Lambe-Lambe Theatre. These networks converge in a progressively expanding international community that remains tied to the territory where the technique originated. One of the foundations and human basis of the discipline is its functioning as an invitation to "share a secret;" this is a starting point for the emergence of new ways of thinking, dreaming, and immersing oneself in unexpected journeys to "other possible worlds."

Keywords: Intimate heterotopias — resonance — soundworld — Lambe-Lambe Theatre — scenic device — object theatre — street theatre

INDICE

Introducción	1
1. Pregunta de Investigación y objetivos.....	3
2. Estado de la cuestión.....	5
2.1 Antecedentes sociohistóricos: Ancestralidad callejera	7
2.1.1 El Lambe-Lambe nace en un matriarcado: Historia fundacional de dos partos	7
2.1.2 “Cajas Misteriosas”, “Teatro para solitarios” y “Teatro para uno”: Parientes en México, Alemania e Inglaterra.....	15
2.1.3 Ancestros europeos: Cajas ópticas, juegos callejeros	16
2.1.4 Teatros de Juguetes, sombras y literatura.....	20
2.2 Técnica al servicio de la expresión: Soportes, iluminación y diseño sonoro	21
2.2.1 Territorios creativos: Poéticas para acortar distancias	22
3. Marco Metodológico.....	23
3.1 La investigación como arte y oficio: Explorando perspectivas de Investigación-creación: .	23
3.2 Paradigma Fenomenológico	26
3.3 Diseño metodológico: Técnicas de recolección de información	26
3.4 Muestra	28
3.5 Técnica de análisis de la información	30
4. Marco Teórico: Aproximación al dispositivo resonante o caja Lambe-Lambe, desde 3 ejes ..	30
4.1 Apropiación de un mundo resonante vs Reificación de un mundo mudo	31
4.1.1 Eje horizontal - mundos del oficio artístico	37

4.1.2 Eje diagonal – Dramaturgias audiovisuales	38
a. Dramaturgia de objetos y formas animadas.....	39
b. Dramaturgia inmersiva	41
4.1.3 Eje vertical: el rol del arte en el espacio público	47
5. Análisis de resultados.....	54
5.1 Funciones teatrales presenciales/virtuales: “Contagiando humanidad, otros mundos son posibles”	55
5.2 Territorios lúdicos: Nacimiento y expansión latinoamericana del Lambe-Lambe.....	57
5.2.1 El origen popular como herencia viva: experiencias del devenir lambista.....	57
5.2.2 Festilambe: “Contagiar Humanidad”	58
5.2.3 “Otros mundos posibles”	61
5.3 La emoción de emocionar y emocionarse.....	63
5.3.1 Resonar como observadora, devenir lambista de oficio	63
5.4 Hechizos de resonancia	65
5.4.1 Primer hechizo: Poner el cuerpo	65
a. Desarticulando la masa. Apuntes para imaginar espectadores emancipados en el espacio público.....	65
b. Performar la identidad	66
5.4.2 Segundo hechizo: La intimidad inmersiva y resonante	68
a. Dispositivo Lambe-Lambe: un objeto del pasado	68
b. Dramaturgias inmersivas: desjerarquización de lenguajes escénicos.....	69
c. Mundos sonoros: dramaturgias intangibles	69
d. Animar la materia: vida y memoria de los objetos performando.....	72
e. El poder de la miniatura: la esencialidad.....	74
f. Intimidad compartida: Resonancia como “microrevolución” afectiva	75
Conclusión	78
Bibliografía	82
Anexo: Resumen “Animita pinta ventanas abiertas”- obra Lambe-Lambe, proceso de investigación-creación.....	87

Introducción

Nacido en Salvador de Bahía en 1989, de la mano de las educadoras y titiriteras Ismine Lima y Denise Di Santos, con influencia de distintas tradiciones artísticas provenientes de diversos lugares y periodos de la historia, el Lambe-Lambe se consolida como una nueva manera de hacer teatro, principalmente en Brasil y Sudamérica pero ampliando sus horizontes progresivamente al resto del mundo, única en su tipo por las características propias de su especificidad: se trata de un espacio escénico “encajonado” en el cual la vivencia teatral ocurre al interior de una caja, y donde las únicas dos personas participantes de cada función (espectadora-intérprete) se “sintonizan” por medio de audífonos y por la mirada hacia el objeto animado que performa, interaccionando con todos los demás lenguajes artísticos presentes en una dramaturgia personal, poética y compartida. El afán de este análisis ha sido poder acceder al sustrato humano que habita en un teatro artesanal, capaz de sostener tejidos de vivencias sensibles, al encuentro con una intimidad donde cada función es única, colmada de intersubjetividad, mutable, resignificada y resignificante. Considerando estos elementos, se indagará en las motivaciones y sentidos que las/los cultores de esta disciplina, denominados “lambistas” o “lambeiras”, le otorgan a su práctica, donde además emergen elementos identitarios que son relevantes para destacar la vigencia del arte popular como expresión manifiesta de los territorios y en este caso particular, de identidades que son expandidas a partir de tránsitos migrantes, dibujando nuevos flujos culturales en otras tierras. Fuera de Brasil, Chile es uno de los principales países donde el Lambe-Lambe ha echado sólidas raíces, sobre todo en la ciudad de Valparaíso que año a año recibe a lambistas de todo el mundo en uno de los más grandes y también el primero de los festivales especializados en esta disciplina; se trata de “FESTILAMBE” organizado desde el año 2014 por la Fundación OANI Teatro, y que ya tiene a su haber seis ediciones¹. El teatro Lambe-Lambe lleva por lo menos una década en este país. Ello sumado a su prolífica expansión, podría explicar el hecho de que recientemente haya sido incluido en las políticas culturales chilenas entre las diversas formas de expresión comprendidas como artes escénicas, donde se contempla también al grupo de artes circenses, narradores orales y titiriteros, entre otras disciplinas. Uno de los últimos catastros publicados en revista *Ánima* - 2016, realizado por FESTIM (Festival de Teatro en Miniatura, Brasil), da cuenta a partir de las cifras, que la mayoría de los espectáculos registrados están concentrados en el Sudamérica; “entre los 147 espectáculos registrados, 95 son brasileños, seguidos por 23 espectáculos argentinos y 9 espectáculos chilenos” (COBRA. 2017, p.35).

Este oficio de calle, se sostiene en la convicción de dar valor a lo pequeño, con todo lo que ello implica: se trata de formatos en miniatura que apuntan a la repetición cualitativa, donde el espectador casual acerca su mirada que conecta con el hacer del intérprete, permeando con esta dinámica, las lógicas acostumbradas del capitalismo en la cultura, donde prima el ciudadano-consumidor-distante. Como forma de teatro callejero, se ve emparentado también, desde su puesta en escena efímera y sus contenidos, con otras manifestaciones artísticas como es el arte de la Performance.

¹ Para más información: <http://oaniteatro.com/festival/> [acceso: 9.2.2021]

La escenificación de las cajas de teatro Lambe-Lambe emplazadas en el espacio público, son en todo caso, una práctica artística determinante para apostar a democratizar la cultura en tanto promueve el acceso popular al teatro, estableciendo una interacción social horizontal con el espectador, a quien le da tiempo y lugar para intercambiar significados sobre su experiencia, lo cual es significativo a la vez para la propia experiencia de la intérprete, quien establece un diálogo directo e íntimo con cada participante antes y después de cada función. La búsqueda de las culturas por acceder a experiencias significativas de contacto humano, a través del dispositivo escénico donde transcurre el centro de la acción dramática, dialoga en este análisis, con el concepto de “Resonancia” desarrollado por Hartmut Rosa y que exploraremos más adelante. Se trata entonces, de sumergirnos en la humanidad de un arte que propone “líneas de fuga” como práctica artística, como salidas de emergencia a los límites impuestos por la cultura de masas y sus lógicas exitistas, jerarquizantes y elitistas que tienden a invisibilizar la subjetividad tras la generalidad, en la conformación de identidades basadas en un vaciamiento de sentido controlado. En cambio, tenemos un arte que en sí mismo, consiste en una forma de expresión para la subjetividad de la pequeña historia compartida.

Las cajas de teatro Lambe-Lambe como unidades, y en sus formatos colectivos, es decir, un grupo de cajas organizadas para ubicarse juntas en algún lugar de la ciudad, son capaces de producir “heterotopias”, en tanto proponen un momento significativo de transformación tiempo/espacio para todas quienes se adentran en sus mundos, caracterizados como “íntimos” en tanto sus dramaturgias escénicas provienen del imaginario de una persona que quiere compartir un secreto con otra persona. Por ello, la creación de una caja Lambe-Lambe, es la apertura de una puerta a la propia intimidad onírica de quien las confecciona.

El periodo más álgido de la pandemia Covid-19 (contexto en el que se circunscribe todo este proceso de investigación), dejó aún más en evidencia la precariedad con que hoy “sobreviven” las artes escénicas en su conjunto, casi totalmente abandonadas a su suerte, ante la prohibición de eventos sociales. Para el caso del teatro Lambe-Lambe como forma de arte callejero, esto implicó la suspensión en cadena de todas las actividades y festivales agendados para el 2020 y gran parte del 2021, lo cual se tradujo inmediatamente en un volcamiento al espacio virtual que implicó un intenso replanteamiento acerca del futuro y aprendizajes necesarios para sobrevivir ante catástrofes como estas, lo que incluyó también un cuestionamiento a los usos posibles del formato online para el arte y la enseñanza.

En todo caso, gracias a que muchas actividades se desarrollaron y transmitieron abiertamente por internet, pude ser testigo de reflexiones que se suscitaron entre lambistas en distintos lugares del mundo, a partir de las consecuencias de la pandemia para el Lambe-lambe. Estos sucesos constituyeron parte de mi primera aproximación al objeto de estudio. Específicamente, una de las actividades relevantes en este sentido, fue el “Fórum Internacional de Teatro Lambe-Lambe” organizado por FESCETE (Festival

de Cenas Teatrais de Santos) donde se generó un conversatorio abierto entre lambistas de distintos países, sobre todo, en torno al presente del oficio. Y emergieron diversos planteamientos con respecto a las necesidades de sobrevivencia del Lambe y del teatro en general y propuestas estratégicas para seguir. De este encuentro, he considerado continuar el abordaje reflexivo en torno a una de las ideas que concitó más debate y diferentes puntos de vista: la condición o no de “presencialidad” para realizar teatro Lambe-Lambe, entendiendo que es en la “presencialidad” donde se ha producido hasta hoy, el “acontecimiento”, “hecho teatral” y/o “vivencia” (PAVIS, 1998:5) espacializada y temporal que reúne diversos “micromundos” como cajas y humanidades sean convocadas en un mismo momento.

Paralelo a esta “etnografía virtual” inicial donde pude observar también como se llevaron a cabo diversos festivales y conversatorios², construí un prototipo-caja Lambe-Lambe, donde configuré mi propia narrativa personal, con lo cual inicié una búsqueda metodológica por acortar las distancias que me alejaban del hecho artístico “in situ”. De esta forma, pude cristalizar experiencias en mi propia piel y valorizar la complejidad que alimenta a un oficio interdisciplinario por antonomasia, en el afán de comprender mejor los testimonios de cada entrevistada, intentando plasmar el cruce sensible en análisis y conclusiones, que si bien no son evidentes, provienen de una experiencia de metodología híbrida. Este estudio se escribe entonces con la intención de aportar a la reflexión sobre un arte escénico que hoy cobra nuevos sentidos, sumado a la necesidad de generar iniciativas y abrir caminos para re-habitar la calle con arte callejero, con cultura popular y con nuestras subjetividades siendo parte en la construcción política de habitar reflexivamente los espacios que compartimos.

1. Pregunta de investigación y objetivos

En términos generales, una constante relatividad de espacios habitados/deshabitados, generó la pregunta de investigación y dinamizó creativa e intelectualmente la búsqueda conceptual de esta tesis. Esto desembocó, por un lado, en la idea de “heterotopias íntimas” para reflexionar acerca de la complicidad espacio-temporal entre intérprete y público y, por otro lado, en la emergencia de “resonar” en el oficio, en tanto necesidad expresa de las cultoras por desarrollar un arte teatral que conmueva. Esta cuestión da indicios de una expansión deliberada de la subjetividad, para desembocar en la comprensión de las maneras en que se sostiene una práctica del teatro lambe-lambe como causa personal, con implicancias sociales, en tanto trabajo colectivo que ocurre en el espacio público y que da cuenta de relatos y experiencias compartidas. También, profundizar en los lenguajes técnicos y artísticos particulares que van dando forma a sus dispositivos-cajas personales, para entender cómo impacta esta dinámica en su conjunto, al sustrato cultural de una ciudad, otorgando valor a lo popular. La generación de una red de apoyo local autogestionada en el tiempo ha permitido que hoy, el Lambe-Lambe siga existiendo y creciendo.

² Entre ellos, “Lambesur” (Chile, 2020), “Bienal de Lambe” (Brasil, 2020), “Enicma 2: Segundo encuentro internacional de cajas mágicas” (Perú, 2020), “Animarua: Mostra de Teatro de Formas Animadas de Ruaonline”(Brasil, 2020), “Mostra Internacional (virtual) de Teatro Lambe-Lambe” (Brasil, 2021), “II Encontro de Teatro Lambe Lambe” (Brasil, 2021) y, “Semeando Teatro Lambe Lambe: Espectáculos e Oficina Virtual. Mostra de Processos e Resultados” (Brasil, 2021) así como los conversatorios online de “Papo Lambeiro” (Brasil, 2020-2021) y “Vitrina Teatro Lambe-Lambe” (Brasil, 2020).

A raíz de todo lo anterior, el trabajo aquí presentado tiene dos elementos claves para observar al objeto de estudio; por un lado, la relación que el teatro Lambe-Lambe establece con el espacio público, en tanto la caja se instala como estructura material que será conceptualizada como “dispositivo escénico inmersivo”. Por otro lado, pero íntimamente relacionado con el punto anterior, se considera central comprender las motivaciones y sentidos que cada informante otorga a su práctica artística. Y como tercer elemento, se propone una metodología a seguir elaborando a posteriori, en la consideración de investigar en contextos de adversidad como es el caso de la pandemia Covid-19. En este sentido, la principal dificultad, que a la vez fue una idea pivotante de la reflexión, fue la pérdida temporal del uso “normal” del espacio público que impidió la acostumbrada circulación de gente y las actividades que hasta ahora se desarrollaban año a año, lo que me llevó a buscar nuevas formas de investigar, que desembocaron en la motivación por concretar mi propio prototipo experimental de dispositivo Lambe-Lambe, a modo de “resonar” con el objeto de estudio. Así, esta búsqueda creativa se convirtió en una forma de mestizaje y retroalimentación constante entre la reflexión teórica, la producción de conocimiento cualitativo mediante entrevistas, acorde a las metodologías de las ciencias sociales y un proceso experimental-creativo que iluminó nuevas pistas cada vez. Conociendo estos elementos, se genera la siguiente pregunta de investigación desglosada en sus consecuentes objetivos generales y específicos: *¿De qué manera la práctica artística del teatro Lambe-Lambe propicia “experiencias de resonancia” a través de la creación de dispositivos escénicos que configuran heterotopías (íntimas) en el espacio público?*

Objetivo general:

Caracterizar la práctica artística del Teatro Lambe-Lambe como “experiencias de resonancia” a través de la creación de dispositivos escénicos que configuran heterotopías (íntimas) en el espacio público.

Objetivos específicos:

1. Comprender sentidos y motivaciones de ser lambista.
2. Explorar formas de interacción entre distintos lenguajes, que configuran dramaturgias inmersivas en el teatro Lambe-Lambe
3. Indagar en relaciones entre dramaturgia e identidad en distintas lambistas
4. Indagar en relaciones establecidas por las intérpretes con los objetos y la materia, en relación a su oficio
5. Conocer aspectos pedagógicos del teatro Lambe-Lambe
6. Explorar formas de interacción entre teatro Lambe-Lambe y espacio público

2. Estado de la cuestión

La práctica teatral en el Lambe-Lambe, originaria de Bahía, contiene en su lenguaje una fusión histórica y cultural que hereda elementos de otros referentes, tales como el teatro de juguete, teatro de títeres y marionetas, cajas y juegos ópticos del pre cine. Y de manera más directa, es un homenaje a los fotógrafos itinerantes de Brasil, llamados “fotógrafos lambe-lambe”, quienes además de democratizar la fotografía, significan hoy, una fuente histórica fundamental que refleja transformaciones sociales y económicas experimentadas por las ciudades brasileñas durante el siglo XX (Batista, 2020:1).

Para entrar de lleno en esta historia, es necesario decir que la mayor cantidad de investigaciones académicas sobre Lambe- Lambe se concentran en Brasil. Las otras en su mayoría, provienen de países latinoamericanos donde el Lambe-Lambe se ha instalado con fuerza, como es el caso de Argentina y Chile. Estas publicaciones han sido compiladas y difundidas principalmente a través de dos revistas brasileñas de divulgación: Moín-Moín³ (revista de estudios sobre Teatro de Formas Animadas) y Revista Alma⁴ (creada por “Grupo Girino”⁵, y especializada en Lambe-Lambe, además, encargada de publicar actualizaciones respecto a cartografías lambeiras realizadas por distintas agrupaciones, que dan cuenta de la expansión progresiva de esta disciplina en Brasil y en el mundo).



Fotógrafo lambe-lambe no Jardim da Luz em 17/2/1985, L. Gevaerd/ Estadão.
Imagen tomada de: <https://almanaquenilomoraes.blogspot.com/2020/07/lambe-lambe.html>
[acceso: 20.6.2021]



Teatro Lambe-Lambe en las calles de Bahía. Imagen tomada de Instagram: @vitrineteatrolambelambe [acceso: 7.2.2021]

Además de las revistas ya nombradas, existen otras plataformas que incluyen publicaciones sobre teatro Lambe-Lambe, tales como “La Hoja del Titiritero”⁶ revista latinoamericana, o la triada de revistas hermanas: “Titeresante”⁷, “Putxineli”⁸ y “Puppetring”⁹ con base en Barcelona, España donde se realiza crítica teatral y difusión de actividades internacionales ligadas al teatro de títeres y marionetas. Todas ellas están asociadas a su vez, con Union Internationale de la Marionnette (UNIMA)¹⁰, organización encargada de la difusión mundial de bibliografía, publicaciones y actividades tales como talleres, festivales y revistas en distintos países. Esta ONG sin fines de lucro se encuentra activa y ha incrementado sus sedes en cada vez más países, sobre todo desde el auge de la pandemia¹¹.

En todo caso, a través de las revistas especializadas en Lambe-Lambe, se puede acceder a gran parte de lo que se ha escrito en esta materia, donde se incluyen escritos hechos por distintas culturas/es, así como diversas tesis académicas. Las investigaciones hechas por artistas-investigadoras, dan cuenta de una escena que está en constante autorreflexión por parte de las propias hacedoras, así como también, de las múltiples facetas que alcanza esta disciplina desde un punto de vista artístico, técnico, filosófico, pedagógico y en su relevancia sociocultural holística. Así mismo, es interesante resaltar que, siendo nombradas en todas las publicaciones, hay muy poco escrito por parte de las propias creadoras del Lambe-Lambe, Ismine y Denise, lo que podría reflejar mucha tradición oral en la transmisión de sus enseñanzas. Los textos elaborados desde el oficio, devienen entonces como posible devolución de lo aprendido, y como forma de seguir compartiendo. Me dispongo a resumir en este apartado, aquello que aparece de manera transversal en muchos de estos trabajos y que dan cuenta de la formación de un tejido de conocimiento socializado entre artistas del oficio Lambe-Lambe, resultado de otras maneras de crear historia popular, revelando una tradición que se remonta a imaginarios del espacio y el tiempo que habitan en un sinnúmero de prácticas callejeras y populares del mundo. Sin duda, hay mucho material valioso que ha quedado fuera, pero también hay mucho que se queda dentro, entre estas páginas, en este análisis subjetivo, como intento por re-transitar sus rutas para crear otras nuevas y seguir tejiendo en colectivo.

³ <https://revistas.udesc.br/index.php/moin>

⁴ <https://festim.art.br/anima/> [acceso: 26.2.2021]

⁵ Compañía especializada en teatro de muñecos y creadores de la Revista Ánima. Para más info: <https://grupogirino.com/>

⁶ <http://www.hojocal.info/> [acceso: 26.2.2021]

⁷ <http://www.titeresante.es/> [acceso: 26.2.2021]

⁸ <http://www.putxinelli.cat/> [acceso: 26.2.2021]

⁹ <http://www.puppetring.com/> [acceso: 26.2.2021]

¹⁰ la organización de teatro más antigua del mundo, es una Organización Internacional No Gubernamental, beneficiaria de un estatuto consultivo en la UNESCO. Más detalles en <https://www.unima.org/> [acceso: 26.2.2021]

¹¹ Actualmente, por razón de la Pandemia, el teatro en su conjunto ha vivido una fuerte crisis, la cual se ha sentido aún más fuerte en aquellas artes escénicas ligadas al ámbito del teatro callejero y de los espacios no convencionales, donde la presencialidad es imprescindible, por lo cual se ha gestado el plan de activación internacional Resiliart. Mas info: <https://www.unima.org/fr/projets-et-realisations/resiliart-tables-rondes/> Y para conocimiento de revistas relacionadas con UNIMA: <https://www.unima.org/es/proyectos-y-realizaciones/directorio-de-publicaciones/> [acceso: 26.2.2021]

2.1 Antecedentes sociohistóricos: Ancestralidad callejera

2.1.1 El Lambe-Lambe nace en un matriarcado: Historia fundacional de dos partos

“Teatro Lambe Lambe é uma metáfora, um espaço cênico miúdo
que se agiganta quando a função acontece
É a poesia que domina o coração e os sentidos do expectador dando-lhe o
êxtase e o prazer da unicidade e do apoderamento
É a força da energia do animador que transforma e brinca com o vir a ser
É o tempo minimizado pela síntese da dramaturgia
É a voz do camelô (vendedor ambulante) nas calçadas da avenida
É um colorido cênico na vitrine da fantasia. É um resgate de almas
É o repente do Mestre Bule-Bule, que me emociona com suas cantorias
É o mistério do encontro do dia com a noite
O teatro de Lambe Lambe é uma transformação de vidas
É o segredo, do meu parto sobre o olhar poético de Ismine Lima”¹²

¹² TEATRO LAMBE LAMBE por Denise Di Santos | Salvador – BA. Revista Anima | n. 06 | 2017

p.15: "El teatro Lambe Lambe es una metáfora, un espacio escénico para niños, que se agiganta cuando la función acontece.

Es la poesía que domina el corazón y los sentidos del espectador, dándole éxtasis y placer de singularidad y de empoderamiento.

Es la fuerza energética del animador que la transforma y juega con el venir a ser

Es el tiempo minimizado por la síntesis de la dramaturgia

Es la voz del vendedor ambulante en las aceras de la avenida

Es una escena colorida en la vitrina de fantasía.

Es un rescate de almas

Es el repentino Maestro Bule-Bule, que me emociona con sus cantos Es el

misterio del encuentro del día con la noche

El teatro Lambe-Lambe es una transformación de vidas

Es el secreto, de mi parto sobre la mirada poética de Ismine Lima".

(traducción Pedro Cobra)

Con las palabras de Denise Di Santos como punto de partida, procedo a destacar el relato fundacional que cruza a todas las culturas abordadas e investigaciones escritas al respecto, para afirmar sin lugar a dudas, que el teatro Lambe-Lambe nace de un matriarcado. En este sentido, se hace necesario señalar esta narrativa como hito inicial. También destacar la presencia activa de Ismine y Denise en la escena cultural lambeira. Pocas tradiciones teatrales pueden contar con el privilegio de tener a sus precursoras vivas para contarlo todo. Esto ha permitido poder volver siempre a un mismo origen, como a una leyenda viva.

Esta historia se remonta ahora, a dos partos; el nacimiento del Lambe-Lambe como lenguaje, por un lado, y el que ocurrió a través de la primera historia que se contó en el interior de una cajita y que fue justamente, la historia de un parto: “A Dança do Parto”. Tal como señala Pedro Cobra, cultor e investigador en Lambe-Lambe:

“En el nordeste de Brasil, en Bahía, un estado predominantemente negro, en 1989 nació el Teatro Lambe-Lambe. La primera representación fue ‘A Dança do Parto’ (La danza del parto). En ese momento, Denise era coordinadora y maestra en una escuela en Salvador de Bahía y ella quiso discutir con sus alumnos el tema de la sexualidad y la salud de las mujeres a través de una representación con un pequeño títere. Como resultado, Denise hizo una pequeña mujer negra de espuma con un agujero en la región de la vagina desde el cual salió un pequeño bebé, también de espuma. Primero, la escena del parto fue realizada en una mesa y cuando Denise se lo presentó a su amiga Ismine, esta última dijo: ¡Ah! Denise, este trabajo es muy bonito para que lo hagas así, hay que hacerlo en secreto. Debe ocultarse, mantenerse. ¡Vamos a buscar eso! ¡Lo haremos de otra manera! El surgimiento se debió a la necesidad de las dos artistas de hablar sobre temas controvertidos para jóvenes en situaciones vulnerables, como embarazo, sexo, parto, etc. Una forma encontrada fue la caja de Lambe-Lambe, donde todos tienen su turno de mirar e informarse, sin la vergüenza que normalmente generan las clases de educación sexual” (Cobra, 2017: 26).

En ese momento, buscando alguna plataforma donde contar este secreto, toman la caja de una antigua cámara fotográfica que tenían guardada. En la tradición europea, los fotógrafos itinerantes solían instalarse con sus cámaras en plazas u otros lugares del espacio público de las ciudades. Se les conocía como “fotógrafos minuterios” y llegan a Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX, con el nombre de “fotógrafos Lambe-Lambe” (Cobra, 2017: 6). “Lambe” se traduce al español como “lamer”. Hay quienes dicen que este nombre alude a un supuesto mecanismo mediante el cual los fotógrafos se aseguraban del revelado de sus fotografías, proceso que ocurría en pocos minutos y sin moverse del sitio donde estaban instalados: “se lamía la placa de vidrio para conocer el lado de la emulsión y se lamía la placa para fijarla como procesos de foto-revelado angular” (Conceição, 2015: 6). Cesar Tavera señala que en Brasil: “se tenía la costumbre, todavía en los albores del siglo XX, de tomarse una imagen con los fotógrafos callejeros que llevando una cámara de cajón antigua colocada en un trípode, sacaban fotos. Y la imagen quedaba fija en una placa de vidrio gracias a una solución ácida de hiposulfito de sodio, produciendo la formación de sulfatos con un sabor amargo que se eliminaba con agua lavando la fotografía. Si no se lavaban, seguía reaccionando y la imagen se vería seriamente comprometida. Por lo tanto, los fotógrafos callejeros en Brasil para asegurarse que la reacción química había terminado y la fotografía estaba lista, utilizaban su lengua para evaluar la calidad de la fijación y del lavado. Así empezó a usarse el término de fotógrafos Lame-Lame o Lambe-Lambe” (Tavera, 2014: 24).



A Dança do Parto (l'intérieur de la boîte) 2017.



Denise Di Santos et Ismine Lima à côté de leur boîte.

Imagen tomada de Cobra, Pedro, *Teatro Lambe-Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*, Brasil, 2017, p.24 [acceso: 14.3.2021]

Por otro lado, Grupo Girino¹³ señala que "el Teatro Lambe-Lambe recibe este nombre porque su forma de presentación es similar a los ángulos de los fotógrafos Lambe-Lambe que ocuparon las plazas brasileñas en los años 40, 50 y 60. En las plazas era común encontrar fotógrafos Lambe-Lambe casi fusionados a cajas en trípodes" (Cobra, 2017: 6).

Tal como aquellos fotógrafos con sus cámaras, las lambistas se instalan hoy en día con sus cajitas sobre atriles o trípodes, en diferentes lugares y circunstancias, de manera colectiva o individual. En relación a este hecho, comenta Cobra que para Ismine y Denise, "la referencia a los fotógrafos viajeros fue tan grande que incluso compraron un trípode de un fotógrafo para utilizar como apoyo del espectáculo. Y es el trípode que utilizan hasta hoy como tributo a la memoria de los fotógrafos Lambe-Lambe" (Cobra, 2017: 28).

El Teatro Lambe-Lambe nace al mundo en un evento organizado por la "Associação de Teatro de Bonecos da Bahía" (Asociación de Teatro de Muñecos de Bahía) acontecido en septiembre de 1989 en el interior del Estado de Bahía. "Ismine y Denise, que ya eran conocidas por sus trabajos con títeres, fueron invitadas a esta feria para presentar algo, pero la organización del evento no contaba con los medios para remunerar a las artistas. Muy comprometidas con su arte, deciden ir allí y participar de la feria con su caja. La repercusión y el éxito de este espectáculo oculto y misterioso fue grande e inesperada" (Cobra, 2017:28).

A partir de ese momento, continuaron creando en este formato, con temáticas que tuviesen la necesidad de ser contadas de manera íntima y solo para una persona por función. Con la creación de nuevas historias ligadas a temáticas de educación sexual, surgió también la necesidad por moverse a otros lugares de Brasil y poder estar en diferentes encuentros. En este tránsito, comenzaron a ser conocidas en el ambiente teatral. Uno de los eventos principales que marca este hecho fue su participación en el "Festival Internacional de la Associação Brasileira de Teatro de Bonecos" (Asociación Brasileña de Teatro de Muñecos) en Nova Friburgo, Río de Janeiro en 1990. Allí es "cuando el Teatro Lambe-Lambe es consagrado por académicos e investigadores del Teatro de formas animadas en Brasil" (Cobra, 2017: 29).

El 2019 se cumplieron 30 años de existencia del teatro Lambe-Lambe y fue celebrado en muchos lugares del mundo. Ismine y Denise siguen siendo las "guardianas de la técnica" y han nacido nuevos exponentes, festivales y actividades fundamentales para que esta práctica siga viva y expandida hacia nuevos territorios. El hecho de que la práctica, ya sea dentro como fuera de Brasil, se mantenga siempre conectada a sus dos madres, ha permitido que exista una continuidad de principios estéticos y sociales ligados a la especificidad de esta forma de hacer teatro y que lejos de ser dogmas, son más bien un principio humano para recordar sus raíces:

¹³ Compañía especializada en teatro de muñecos y creadores de la Revista *Ánima*. Para más información: <https://grupogirino.com/> [acceso: 16.11.2021]

“Ellas siempre subrayan la importancia de su origen negro, proveniente del noreste de Brasil y especialmente de dos mujeres que no vienen de la academia ni del teatro convencional e institucionalizado” (Cobra, 2017:27).

Y citando una vez más, las palabras de Ismine y Denise: “Todo lo que hacemos con el Teatro de Marionetas nace del martillo, del pegamento, de varias cosas. La mayor fortaleza del Teatro de Marionetas en Brasil está en el noreste con el Mamulengo¹⁴” (Cobra, 2017:29). Tanto Ismine Lima como Denise Di Santos son portadoras de una memoria viva y de una historia que está siendo contada y regenerada a cada momento por las nuevas personas que se integran. Esto queda patente también en la construcción de un “Manifiesto Lambe-Lambe”, el cual ha sido actualizado recientemente, incorporando nuevos elementos que dan cuenta de las temáticas que son atingentes a esta práctica en la actualidad:



Ismine Lima y Denise Di Santos presentando el Primer Manifiesto Lambe-Lambe, 2013. Fuente: Blogspot de Cía. Andante: I MOSTRA DE TEATRO LAMBE-LAMBE de Jaraguá do Sul. [acceso: 16.11.2021]

¹⁴ “Forma de teatro de títeres popular brasileño que se desarrolló en la Región Nordeste, principalmente en el estado de Pernambuco”. Más información: <https://wepa.unima.org/es/mamulengo/>

Pequeño manifiesto de teatro lambe lambe

Porque nuestra América entera hoy tiene hambre de todo. De todo lo que libera.

El teatro lambe lambe es una caravana cultural.
Una intervención hecha tornillo en el engranaje del capitalismo
Que ningún dios explica, porque, nosotros.
La gran mayoría de nuestros pueblos.
Tenemos hambre de todo, hambre de teatro, de música,
De lectura, de todo lo que libera.

El teatro lambe lambe es una caravana cultural que desea
Como escenario, las plazas, parques, callejones y ferias
De los sitios más recónditos de nuestra tierra.
Y es ahí donde vamos, en esos caminos están nuestros aplausos.

Somos parte de una red social, que en este momento
Construye colectivamente un lenguaje escénico, dramático,
Pequeño y vigoroso que se expone como mensaje
Para el mundo que pretende liberar.

Nosotros, el pueblo latinoamericano,
Somos víctimas del holocausto capitalista que mata,
Arrastra y degenera a nuestro pueblo hacia la violencia.
Somos un teatro independiente, hecho a mano,
Para reconstruir juntos, justos mundos posibles...

Traducción del manifiesto por Carolina Sol.

MANIFIESTO DE TEATRO LAMBE LAMBE

O TEATRO LAMBE LAMBE É UMA CARAVANA CULTURAL,
UMA INTERVENÇÃO FEITO FARRAUSO
NA ENGENHARIA DO CAPITALISMO

NÓS, O POVO LATINOAMERICANO
SOMOS VÍTIMAS DA TORRENTE CAPITALISTA
QUE MATA E ARRASTA Nossos POVOS
PARA A VIOLÊNCIA E DESAFORTUNAÇÃO

A GRANDE MAIORIA TEM FOME
FOME DE TEATRO, DE MÚSICA, DE LECTURA,
FOME DE TODO O QUE LIBERTA.
SOMOS UM TEATRO PARA A FOME DE TODO

A DANÇA DO PARTO
FOI O NASCIMENTO DESTA FORMAÇÃO
DE TEATRO EM MINIATURA
QUE CONHECEMOS COMO LAMBE LAMBE
CRIADO POR DUAS MESTRAS BONEQUEIRAS* BRASILEIRAS
DIFUNDO HOJE A NÍVEL PLANETÁRIO

CONSTRUIMOS COLECTIVAMENTE
UMA LINGUAGEM CÊNICA DRAMÁTICA E VIGOROSA
IMENSAMENTE PEQUENA
QUE PROPÕE SER UMA MENSAGEM
PARA OS MUNDOS QUE DESEJAMOS CRIAR

DESEJAMOS COMO CENÁRIO, AS PRAÇAS,
AS RUAS, TEATROS E FERIAS
DOS LUGARES MAIS RECÔNDITOS DE NOSSA TERRA
É LA ONDE IRAMOS
NESTES CAMINHOS ESTÃO Nossos APLAUSOS

SOMOS UM TEATRO INDEPENDENTE
FEITO A MÃO
QUE ABRAÇA A INTIMIDADE
A PROXIMIDADE COM O PÚBLICO
QUE ESPIA E SE INSPIRA, CONTAGIANDO-NOS
COM A NECESSIDADE DE IMAGINAR NOVAS HISTÓRIAS

PARA ENCORAJAR INICIATIVAS
ANTICAPITALISTAS, ANTIRACISTAS,
ANTICOLONIAIS, ANTIPATRIARCAIS,
RECONSTRUINDO JUNTOS,
JUSTOS MUNDOS POSSÍVEIS...



*AGRADECIMOS especialmente a **ESMINE LIMA** y **DENISE DOS SANTOS**.
Este texto se retomó y actualizó por: Carolina Sol y Doreto Campos.
Aseoramento y traducción: Jé Ferraz, Mayo 2020

EL TEATRO LAMBE LAMBE ES UNA CARAVANA CULTURAL,
UNA INTERVENCIÓN HECHA TORNILLO
EN EL ENGRANAJE DEL CAPITALISMO

NOSOTRAS, EL PUEBLO LATINOAMERICANO
SOMOS VÍCTIMAS DE LA TORRENTE CAPITALISTA
QUE MATA Y ARRASTRA A NUESTROS PUEBLOS
HACIA LA VIOLENCIA Y EL DESPOJO

LA GRAN MAYORÍA TENEMOS HAMBRE
HAMBRE DE TEATRO, DE MÚSICA, DE LECTURA,
HAMBRE DE TODO LO QUE LIBERTA
SOMOS UN TEATRO PARA EL HAMBRE DE TODO

LA DANZA DEL PARTO
DIÓ NACIMIENTO A ESTE FORMATO
DE TEATRO EN MINIATURA
QUE CONHECEMOS COMO LAMBE LAMBE
CRIADO POR DOS MAESTRAS TITIRITERAS* BRASILEIRAS
DIFUNDO HOY A NÍVEL PLANETARIO

CONSTRUIMOS COLECTIVAMENTE
UN LENGUAJE ESCÉNICO, DRAMÁTICO Y VIGOROSO
IMENSAMENTE PEQUEÑO
QUE SE PROPONE COMO MENSAJE
PARA LOS MUNDOS QUE DESEA CRIAR

TONJAMOS COMO ESCENARIOS LAS PLAZAS
CALLEJONES, TEATROS Y FERIAS
DE LOS SITIOS MAS RECÓNDITOS DE NUESTRA TIERRA
ES ALLI A DONDE VAMOS
EN ESOS CAMINOS ESTAN NUESTROS APLAUSOS

SOMOS UN TEATRO INDEPENDENTE
HECHO A MANO
QUE ABRAZA LA INTIMIDADE
LA CERCANIA CON EL PÚBLICO
QUE ESPIA Y SE INSPIRA (CONTAGIANDONOS
LA NECESIDAD DE IMAGINAR NUEVAS HISTORIAS

PARA ANIMAR INICIATIVAS
ANTICAPITALISTAS, ANTIRACISTAS,
ANTICOLONIALES, ANTIPATRIARCALES,
RECONSTRUYENDO JUNTOS,
JUSTOS MUNDOS POSIBLES...



Primer Manifiesto Lambe-Lambe y segunda versión actualizada, facilitado por Pedro Cobra para este estudio

En una entrevista hecha a Ismine y Denise en la revista “Mundo Global” de la Facultad Santo Agustino de Brasil, señalan que el Lambe-Lambe es “un lugar para buscar proximidad entre la cara del actor y la cara del espectador dentro de la caja. Promueve una relación de proximidad entre estas dos personas, una cercanía que ningún otro tipo de espectáculo permite” (Tavera, 2014:49). Denise señala que “se trata de un juego de seducción entre el animador y el espectador, que comienza en la propia fila, donde los espectadores están esperando para ver el secreto escondido dentro de la caja. Este juego se extiende a la alegría que produce llegar finalmente a sentarse y terminar con la satisfacción de haber visto una actuación realizada en exclusiva para él” (Tavera, 2014:50).



Grupo Girino y Coletivo EmCaixa en el “I Festival de Teatro Lambe Lambe” de Ribeirão Preto – SP. Imagen tomada de Instagram @grupogirino [acceso: 25.5.2021]

En 2010, Ismine y Denise son reconocidas con el primer lugar en el premio “Cultura Viva”, otorgado por el Ministerio de Educación de Brasil. Señala Cobra que posterior a ello, se circunscribe un periodo de auge, comprendido entre el 2011 y el 2014, en el cual se impulsan una serie de iniciativas creadas para dar notoriedad y expansión al teatro Lambe-Lambe. Así mismo, según las cifras publicadas por Revista *Ánima*, durante el periodo de 2013 a 2015, se realizan las primeras ediciones de diversos festivales y encuentros, tales como “FESTIM” (Festival de Teatro en Miniatura) realizado desde el 2012 (y que el 2021 cumple 15 años), y “FESTILAMBE” (Festival Internacional de Teatro Lambe-Lambe) creado en 2014 y que hoy sigue creciendo y fortaleciendo sus redes.

También, ocurre por primera vez el “Festejo Mundial em Rede”, organización que el año pasado (2019) se encargó de celebrar online, los 30 años del teatro Lambe-Lambe, articulando diversas compañías, colectivos y agrupaciones de países Latinoamericanos en torno a este evento.

Cobra explica que, durante los siguientes años, hubo una notoria disminución en la producción de nuevas obras por parte de las compañías catastradas en ese entonces, planteando preguntas en torno a los motivos de ello, donde argumenta que pudo deberse a un énfasis en las artistas, por seguir profundizando en las técnicas aprendidas, en destinar tiempo para viajar con las producciones ya realizadas y/o la necesidad de dedicar tiempo a la enseñanza del Lambe- Lambe a otras personas-cultoras (COBRA. 2016, pp.36-37).



4to FESTILAMBE, 2017. Imagen tomada de Cobra, Pedro, *Teatro Lambe-Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*, Brasil, 2017, p.24 [acceso: 14.3.2021]

2.1.2 “Cajas Misteriosas”, “Teatro para solitarios” y “Teatro para uno”: Parientes en México, Alemania e Inglaterra.

Cuenta César Tavera que en 1994 asiste al festival de títeres “Charleville-Mézierès”, a 3 horas de Paris, y que en aquella ocasión fue testigo de un espectáculo callejero de “Peepshow” “entendido en su etimología como mirada furtiva” (Cobra, 2017:11). Esta experiencia lo dejó sorprendido y maravillado. Relata que en el año 2000 asiste nuevamente al mismo festival, y que en esta ocasión se reúnen allí, una serie de otras manifestaciones similares a las que vio la vez anterior, provenientes de distintos países europeos. Sin embargo, uno de ellos era oriundo de Brasil. Se trataba del Grupo “Titerescope” presentando su Lambe-Lambe. Luego de ello, Tavera retorna a Monterrey con la decisión de hacer su propia versión. En el año 2001 realiza una “Caja Misteriosa”, nombre con el cual será difundida la técnica en México y Colombia. También llevó a cabo un vasto análisis, principalmente acerca de los distintos formatos teatrales y juegos ópticos que se desarrollaron al interior de cajas con una mirilla, donde incluye al “Lambe-Lambe” y a sus “Cajas Misteriosas” como continuadoras de esta línea de tiempo, configurando con ello, el primer mapa de ancestros europeos y estableciendo interesantes cruces estéticos entre los distintos objetos. Posteriormente, se sumaron nuevas investigaciones que aportaron al contenido de su trabajo. En 1995 y sin conocer previamente al teatro Lambe-Lambe, surge paralelamente el “Theater für Einzelgänger” (Teatro para solitarios) en Alemania, creado por la compañía LAKU PAKA (Cobra, 2017:33), quienes desarrollan espectáculos en miniatura con algunas diferencias respecto al Lambe; se realiza al interior de una caja, pero esta queda abierta y se instala en las rodillas de la única espectadora por función. Por otro lado, en 2005, Günter Staniewski y Liz Lempen, de la compañía Lempen Puppets, crean el “Theatre for one” (Teatro para uno) en Inglaterra (Cobra, 2017:34), consistente en estructuras que se articulan al cuerpo y en cuyo interior ocurre la historia contada por personajes en miniatura. Cobra accede al descubrimiento de estos dos últimos formatos cuando coincide con ellos en FESTILAMBE 2017.

2.1.3 Ancestros europeos: Cajas ópticas, juegos callejeros

En este apartado, se hace un resumen de investigaciones que han buscado identificar similitudes entre teatro Lambe-Lambe y antiguas tradiciones de arte callejero ligadas tanto a juegos ópticos (antecesores directos del cine) por un lado, como al teatro de títeres y marionetas por otro, visibilizando fructíferas relaciones entre estos formatos de un continuo histórico disgregado, que inventa maneras de mirar nuevos mundos y nuevas maneras de mirar, al interior de un espacio-caja móvil compartidos con otras personas. Cobra retoma y amplía la periodización de técnicas en formatos móviles y destinados a la mirada, realizada inicialmente por Tavera, cuyo principio se remonta al de la “caja negra” en la fotografía:

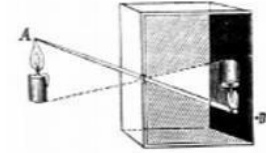


Imagen tomada de Cobra, Pedro, *Teatro Lambe-Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*, Brasil, 2017, p.9 [acceso: 12.3.2021]

“Aristóteles en el siglo IV a.C, relató en su problemática, que la luz que entra por un pequeño orificio en una habitación oscura producía una imagen del exterior de la habitación en la pared opuesta al agujero. También señaló que esta imagen estaba invertida y que su tamaño aumentaba a medida que la superficie expuesta se alejaba del orificio. La primera fotografía reconocida data de 1826 y fue tomada por el francés Joseph Nicéphore Niépce” (Cobra, 2017:9-10).

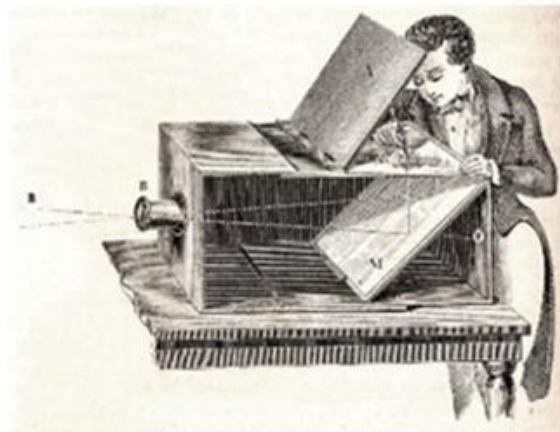


Imagen tomada de Tavera, Cesar, *Del peepshow, titirimundi y las linternas mágicas al Lambe-Lambe en Brasil y Cajas Misteriosas en México*. Monterrey, 2014, p.8 [acceso: 9.3.2021]

Cesar Tavera explica que posterior a Aristóteles “en el año 956 el físico y matemático musulmán Alhacén al que se consideraba el padre de la óptica ya que en sus trabajos experimentó con lentes y espejos, la reflexión y refracción, fue el primero en ver que una imagen se proyectaba dentro de un cajón oscuro y que esta, estaba invertida, tal como lo había dicho Aristóteles. Todo ello fue antecedente de las cámaras fotográficas. También Leonardo Da Vinci en el siglo XV usó la cámara oscura, pero como medio de calcar dibujos” (Tavera, 2014:6). A su vez, Cobra indica que es necesario hacer una distinción entre “fotógrafos viajeros” y “fotógrafos itinerantes”, en cuanto a que estos últimos han sido constantemente invisibilizados:

“Desde sus primeras décadas, la historia oficial de la fotografía se basa en las diversas expediciones de fotógrafos viajeros. Generalmente de clases dominantes, estos fotógrafos exploratorios viajarán por el mundo con sus talleres móviles buscando captar imágenes de realidades distintas a las suyas (aquellas a las que llamarán exóticas o pintorescas) o momentos históricos notables. La aparición de los fotógrafos itinerantes en las ciudades, por otro lado, permite a las clases trabajadoras tener sus propias imágenes. Y la élite intelectualizada denunciará y marginará esta práctica” (Cobra, 2017:22).



Figura de una fotógrafa ambulante.
Imagen tomada en el Museo del
Cinema en Girona, 20 de octubre, 2020

Muy rápidamente los fotógrafos itinerantes o ambulantes, se instalaron en ferias y fiestas populares europeas, atrayendo la atención del público curioso, “al lado de los cinematográficos y de las cámaras oscuras” (Tavera, 2014:7). Junto a los juegos ópticos y la magia, se ubicarán sus grandes cámaras, retratando a la gente común, entreteniéndolo y sorprendiendo con novedades.

Gorgati también reflexiona en torno a la estrecha relación entre lambistas y fotógrafos itinerantes; “desde la aventura de viajar hasta el equipo que llevan, la fotografía y el teatro tienen sus espacios de diálogo [...] la cámara que prometió recoger el mundo objetivamente a través de retratos, registros de descubrimientos de lugares exóticos y catalogación de

especies animales, por ejemplo, deja espacio para el palco del teatro que supuestamente forja realidades. Ambos equipos, caja de teatro y caja de fotos, crean tensiones con respecto a la objetividad” (Gorgati, 2018:215-216).



Imagen de la colección Josep Maria Joan Rosa. Museu del Joguet de Catalunya, Figueres [acceso: 16.3.2021]

El uso de la cámara oscura como medio para pintar reproducciones realistas de la naturaleza, fue de uso extendido entre los pintores del periodo, y por esta razón se crearon diversos tipos de cajas con mirillas y sistemas de espejos, que rápidamente mutaron a sus sucesores: “Peepshow” y “Linterna mágica” son algunos de los primeros objetos que constituyen un tipo de dramaturgia espectacular

en torno a potenciar el misterioso origen de sus proyecciones, lo que quedó reflejado en relatos acerca de intensas sesiones de espiritismo y fantasmagorías que se realizaban por ese entonces¹⁵. El “Peepshow”, si bien en su último periodo se vinculó a temáticas del erotismo, también estuvo muy ligado a la proyección de mundos utópicos, lejanos y exóticos que daban cuenta del periodo de cambios que se estaba viviendo en el mundo.

Las primeras menciones al “Peepshow” datan del siglo XV, a partir de un experimento que realizó el pintor italiano Filippo Brunelleschi para experimentar la perspectiva lineal y el punto de fuga. Se trata de una época en la cual los viajeros mercantes realizaban largas rutas comerciales marítimas por Asia, África, pero también, fue un periodo marcado por el “descubrimiento” de América, lo cual dio paso a la creación de distintas utopías y crónicas de viaje que hablaban del nuevo mundo.



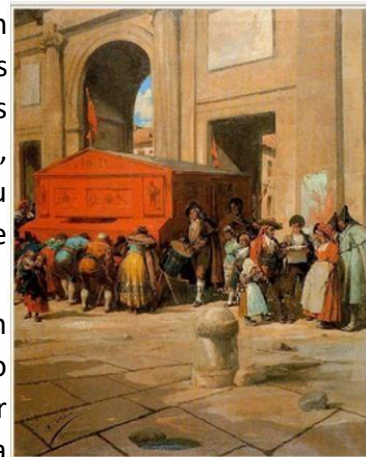
Linternas mágicas. Imagen tomada en el Museo del Cinema en Girona, 20 de octubre, 2020

¹⁵ <https://proyectoidis.org/fantasmagorias/>

También el “Titirimundi” como invento y manifestación artística, abrió un abanico de posibilidades creativas especializadas, para imaginar: “Muchos de los primeros hombres del espectáculo vinieron del norte de Italia y, mientras se extendían por Europa, se podía escuchar su llamada “¿Chi vuol veder il Mondo Nuovo?” (¿Quién quiere ver el Nuevo Mundo?) (Cobra, 2017:13).

Esta nueva forma de experimentar la realidad tendría relación con la mirilla como un puente hacia lo desconocido; “a lo largo del tiempo se le ha llamado de diferentes formas, por ejemplo, en Holanda se llamaban “Optiques”, en Alemania “Guckkasten”, en Italia “Mondo Nuovo”, en Francia “Boité de optique”, “Rare Show” en Suiza, en Inglaterra y Estados Unidos “Peepshow”, en España “Tutilimundi” o “Titirimundi”, en Brasil “Lambe-Lambe y en México

se adoptó el nombre de “Cajas Misteriosas”, pero siguen siendo uno solo” (Tavera, 2014:8). En el siglo XVII y XVIII, este tipo de entretenimiento popular se conoce en gran parte de Europa, pero también en China y Japón. Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, periodo en que ocurre la Revolución Industrial, los distintos formatos de cajas ópticas llegan a América. Y a medida que fue aumentando su producción, poco a poco se volvieron más portátiles al ser progresivamente miniaturizadas para ser objetos de entretenimiento accesibles en los hogares acomodados. En este sentido, “salen de los espacios públicos y entran en los salones de las familias burguesas” (Cobra, 2017:16).



Tutilimundi o titirimundi

Imagen tomada de TAVERA, Cesar., “Del peepshow, titirimundi y las linternas mágicas a los lambe lambe en Brasil y las cajas misteriosas en México”. Monterrey, 2014, p.8 [acceso: 23.3.2021]



Juguete óptico *Taumatropo*. Imagen tomada en el Museo del Cinema en Girona, 20 de octubre, 2020

La creación de fotografías realistas y el posterior aumento de juguetes ópticos, sembró la necesidad de “fijar” el movimiento de las imágenes. “El estadounidense Thomas Edison, inspirado en los juguetes ópticos comunes entre niños de clase media como el Fenaquistiscopio y el Zootropo, trabaja en una forma de grabar la imagen en movimiento. Asociado con el franco-británico William Dickson, aprovechan la llegada de la cinta de celuloide al mercado en 1888 para inventar en 1891 el Cinetógrafo (del griego ‘escritura de movimiento’). Este dispositivo fue el antepasado de todas las cámaras de cine que conocemos hoy” (Cobra, 2017:21).

A finales del siglo XIX y principios del XX, tenemos también, el Kinetoscopio y Mutoscopio, representando el último momento artesanal antes del gran salto tecnológico hacia el cine.

2.1.4 Teatros de Juguetes, sombras y literatura

El “Teatro de Juguete” también es parte de los referentes escénicos que han sido considerados a la hora de pensar en el pasado del Lambe-Lambe. El “Raree-show”, como su precursor, consistió en una especie de gabinete de curiosidades conformado por “una caja o cajón que el manipulador llevaba sobre sus espaldas y que frente a un público ponía sobre una base, abría este gabinete y dentro estaban objetos con los cuales se ayudaba para contar una historia. Henryk Jurkowsky, investigador polaco, llama a este tipo de representación como teatro plástico o teatro visual y los actores itinerantes eran ‘juglares, narradores, contadores de historias’” (Tavares, 2014:13).



Imagen grabada en 1820 por Thomas Busby Lord. Localización: DIVISION DE ARTE, GRABADOS Y FOTOGRAFÍAS DE MIRIAM E IRA D. WALLACH; COLECCIÓN DE ARTE Y ARQUITECTURABIBLIOTECA PÚBLICA DE NUEVA YORK. COLECCIONES DIGITALES. [acceso: 20.5.2021]

Uno de los exponentes más populares del Teatro de Juguete es el “Teatro de Papel”. Nacido en Inglaterra y extendido luego por toda Europa, “se trata de un teatro de estilo italiano en miniatura, generalmente sobre una mesa y acompañado de figuras a escala, accionadas lateralmente por cartón o varillas de hierro. El narrador manipula las figurillas detrás de la mesa mientras cuenta la historia de la obra” (Cobra, 2017:16), también pueden ser personajes y sucesos en formato de siluetas o teatro de sombras.

Tanto el Museu del Joguet en Figueres como el Museo del Cinema en Girona, dan cuenta de la importancia que el Teatro de Papel tuvo en España durante el siglo XIX, el cual fue editado y distribuido principalmente por las editoriales Paluzie y luego por Seix Barral ya entrado el siglo XX (Contreras, 2015:18). Esta ligazón entre teatro impreso y literatura, resulta sumamente interesante, al establecer relaciones simbólicas directas entre teatralidad y palabra, para acercarlas así imbricadas, a la infancia.



Teatro de sombras. Imagen tomada en el Museo del Cinema en Girona, 20 de octubre, 2020

El teatro de sombras japonés llamado “Kamishi”, también ha sido estudiado como referente del Lambe-Lambe. “La palabra Kamishibai, en japonés 紙芝居, es una combinación de dos palabras: kanji (Kami (紙)) = papel y shibai (芝居) = drama, teatro” (Conceição, 2017:6). Las evidencias encontradas del origen de este teatro, datan del periodo Heian entre los siglos X y XII, y señalan que fue creado por monjes budistas como

herramienta para sus predicaciones itinerantes. Posteriormente, durante el período Edo (1603-1867) y el período Meiji (1868-1912), esta técnica se da en forma de representaciones callejeras con imágenes y narraciones, cuyos soportes se fueron haciendo cada vez más livianos en función de las necesidades de desplazamiento. Tuvo un importante rol durante la Segunda Guerra Mundial, como medio de entretenimiento ante el panorama desolador de la guerra. Actualmente, se le atribuye influencia en el manga y la animación japonesa (Conceição, 2017:8).

2.2 Técnica al servicio de la expresión: Soportes, iluminación y diseño sonoro

Los estudios que he considerado incluir en este apartado, están basados principalmente en tres dimensiones involucradas en la construcción de cada dispositivo: la primera es una perspectiva que aporta a mantener y fortalecer el carácter móvil de la técnica. La segunda es la interdisciplinariedad inherente al formato, y en algunos casos, a las artistas de Lambe-Lambe cuando son ellas quienes realizan todo el espectáculo, todo lo cual precisa una alquimia diversos lenguajes teatrales. La mayor parte de las veces en el teatro convencional de sala, el trabajo técnico, así como otras disciplinas involucradas en la configuración de una obra, no son considerados con la misma importancia que el trabajo de actuación o dirección. Sin embargo, en el Lambe es necesario saber de todo, en tanto cada artista es técnica e intérprete a la vez. Y como tercera dimensión fundamental, la pedagogía potencial o implícita en el hecho teatral que fomenta el crecimiento de la escena artística.

Desde la óptica del diseño, se considera la portabilidad como una necesidad, a la vez que una de las principales dificultades a la hora de construir una cajita Lambe-Lambe. A partir de sus observaciones, Cocio propone una metodología que aporta al diseño de un dispositivo sólido y liviano, para fortalecer los desplazamientos constantes de las obras por distintos territorios: “tras la observación de las diferentes tareas que se llevan a cabo para la presentación de una obra de teatro Lambe-Lambe, se reconoce una situación problemática con respecto al transporte de los elementos que se necesitan para la función. Esta situación, se identifica como una dificultad para organizar, empacar, cargar y trasladar el conjunto de objetos” (Cocio, 2019:10). En su análisis, el autor considera que la caja es la obra de arte central del Lambe-Lambe y por ello precisa una especial atención a la hora de pensarla tanto en su estética como en aspectos prácticos (Cocio, 2019:16). Haciendo una revisión estadística comparativa entre características de distintas cajas, da cuenta de variaciones en formas de uso del objeto- caja, en relación a la escenificación interna de su obra, destacando las siguientes variables generales en los criterios de construcción: “apertura de caja”, “velo que cubre a espectador y/o intérprete”, “ornamento exterior de la caja” y “características del visor”(Cocio, 2019:30). Otra tesis que aborda elementos constitutivos de la técnica en el Lambe, es el estudio desarrollado por Daniele Rocha. A partir de la creación de un espectáculo de sombras, donde el juego entre luz y siluetas eran los aspectos centrales, prestó acuciosa atención al rol de la iluminación escénica durante el proceso creativo, desarrollando un estudio a pequeña escala, donde fundamentar la necesidad de generar una relación equilibrada entre todos los lenguajes involucrados, concluyendo con la necesidad de desjerarquizar lenguajes, desde el principio hasta el final de la creación, con el objetivo de lograr un espectáculo verdaderamente integral (Rocha, 2020:2). A lo largo de su estudio, toma nota de algunos aspectos que sitúan a la iluminación escénica más allá de su funcionalidad básica, que es permitir la visión en espacios oscuros, “porque tiene movimiento, ritmo, forma y textura, es la iluminación la que lleva la mirada, es un narrador que dialoga con todo lo que te rodea” (Rocha, 2020:11). La autora propone

como necesario, considerar el movimiento de la luz para la realización de experimentos prácticos con distintas fuentes lumínicas. Su consideración rítmica de la luz implica incidencias relevantes en la percepción de la audiencia-espectadora, en tanto esta rítmica-visual es también una sustancia unificadora de las texturas percibidas visual y sonoramente, lo que lleva a entender también cuán cercana es la luz y el sonido en el teatro en la generación de sensaciones sinestésicas.

Específicamente con respecto al sonido, a partir de un proceso de creación colectiva, Zacchi aporta con reflexiones sobre la multiplicidad de vínculos posibles entre una narrativa sonora y una dramaturgia poético-visual. Para ello, propone “abordar algunas relaciones importantes entre imagen y sonido que aplican a este contexto, además de proponer un enfoque de sonido más envolvente que puede permitir la expansión del lenguaje” (Zacchi, 2020:3). El análisis de Zacchi toma conceptos como “paisaje sonoro” y “silencio” para profundizar en la especificidad del sonido para audiovisual. Ambos conceptos constituyen herramientas creativas concretas para construir “un entorno que facilite la sensación de inmersión, especialmente cuando se asocia a un espacio de sonido flexible” (Zacchi, 2020:18). Argumenta que el silencio nunca es un vacío neutral; “es el negativo de un sonido que escuchamos antes o que imaginamos; es producto de un contraste” (Zacchi, 2020:19). Con ello, Zacchi propone eliminar la idea que comúnmente tenemos de silencio como ausencia total de sonido. Considerando los contextos callejeros de escenificación en el Lambe, es fundamental tener en cuenta la presencia mutable del “ruido” aconteciendo fuera de la caja. También, destaca el uso del silencio como una respiración para la escena, que puede revelar o destacar gestualidades, enfatizar suspensos, entre otras muchas relaciones posibles. Finalmente, da cuenta de una propuesta sonora más compleja donde, por un lado, nutrir la composición buscando sonidos acordes a la materialidad tratada, esto es, timbres basados en elementos orgánicos y sintéticos que traduzcan sonoramente dichas materialidades y el significado de los objetos en la escena, y por otro, una propuesta sonora que pueda acompañar al “espacio escénico móvil”, donde destaca la grabación binaural para potenciar ideas de espacialidad (Zacchi, 2020:15). En este sentido, destaca especialmente “la función que tiene el sonido para transformar el espacio, más aún cuando nos ocupamos de espectáculos en miniatura como el Lambe-Lambe. Abre la posibilidad de dar forma a dicho espacio, aumentarlo o disminuirlo a través de juegos a escala del sonido” (Zacchi, 2020:17).

2.2.3 Territorios creativos: Poéticas para acortar distancias

El Lambe también es considerado en algunas investigaciones basadas en procesos de creación, como recurso pedagógico y arte popular, capaz de acercarse a periferias urbanas para dar acceso al teatro, a quienes no cuentan con la posibilidad de asistir; “un territorio como Brasil tiene diferentes ecosistemas. No todo allí es gran ciudad. Y los teatros, como característica general a nivel mundial, tienden a concentrarse en las grandes urbes, o en las urbes, lo cual no facilita el acceso al teatro para aquellos que no lo tienen” (Oliveira:2014:2). Oliveira y Moura relatan la experiencia de presentar la caja “Miguelito”, de la artista Juliana Graziela, en comunidades ribereñas y rurales del Mato

Grosso. De esta forma, la propuesta se instala como una reflexión sobre los fundamentos de esta forma de hacer teatro, dando énfasis al lenguaje de animación mediante el cual se articulan personajes, y su posible uso como estrategia de expansión artística. En esta misma línea, el trabajo de las cultoras Maria Gabriela Lucenti y Marcelo Rocco, se enmarca en un taller de Teatro Lambe-Lambe realizado a una audiencia de niños y adolescentes en el “Centro Comunitario São Dimas”, espacio cultural de una comunidad periférica en Rio de Janeiro, Brasil (Rocco y Lucenti, 2015:6), con el objetivo de difundir el arte teatral del Lambe pero proporcionando a su vez, una herramienta constitutiva de ciudadanía y empoderamiento. Tomando elementos de la pedagogía de Paulo Freire, dan cuenta de una experiencia que fue significativa para todas las participantes del taller: el Lambe-Lambe fue un medio para la expresión de emociones primarias, desarrollando autonomía y emancipando creatividad.

Otras investigaciones analizan como las cajas de Lambe pueden dialogar con el espacio a partir de las temáticas de sus narrativas; “las posibles dramaturgias de este formato teatral tocan temas que no se limitan al interior de la caja y las propuestas narrativas desde adentro. Este formato también conduce a un tiempo alrededor del propio objeto de caja que considera llegada, permanencia, inmersión y continuación del camino por parte del espectador en un recorrido inesperado. De esta forma, la caja participa en apoyo de un espectáculo teatral y también como presencia susceptible de dialogar con el entorno en el que opera” (Gorgati, 2018:4). Gorgati propone entonces un deambular que rompa las distancias del espectador pasivo, en tanto “esta distancia está en relación con la identificación o interés por parte del espectador o actor en relación con la obra, y varía entre dos polos teóricos: - la distancia "cero" o identificación total y fusión con el personaje; - la distancia máxima, que sería un desinterés total por la acción” (Gorgati, 2018:11). El autor refuerza el carácter polisémico del objeto-caja en tanto se puede entender como un teatro, pero también como un elemento susceptible de muchas analogías, como una fuente de ficciones, donde los objetos que ingresan mantienen su tamaño pero mutan en significados.

3 Marco Metodológico

3.1 La investigación como arte y oficio: Explorando perspectivas de Investigación-creación:

Este trabajo se ha escrito con una metodología “híbrida”, esto es, tejida en base a tres elementos claves para poder recabar información, subsanando los efectos de la pandemia. Primeramente, la realización de entrevistas en profundidad a lambistas provenientes de Brasil, Chile, Perú y Argentina, donde hoy por hoy se concentran las principales actividades ligadas al cultivo y enseñanza del Lambe-Lambe. Segundo elemento, la creación de mi propia caja Lambe, proceso que quedó registrado en un Cuaderno de Campo que da cuenta de una autoetnografía creativa, cuaderno que no ha sido incluido como tal esta vez, pero que estuvo presente hilando todos los hitos,

claves y hallazgos cualitativos de este análisis en su totalidad. La decisión de llevar a cabo este proceso creativo en paralelo, se relacionó directamente con la imposibilidad de acceder al hecho teatral in situ, tal como acontece cada año en diferentes geografías. La limitación de todo tipo de evento social impidió abordar la performance escénica de lambe-lambeiras en interacción presencial con las audiencias. Y como una manera de acortar distancias, me lancé de lleno a crear un Lambe, lo que he caracterizado como un proceso de investigación-creación, que se tradujo concretamente, en la elaboración de una práctica artística para la decantación de reflexiones encarnadas.

Henk Borgdorff plantea que es necesario formular ciertas preguntas que inicien la discusión respecto a un método de estas características. Inicialmente, debemos preguntarnos, ¿cuándo la práctica artística se califica como investigación?, ¿qué queremos decir aquí con “investigación”?, y ¿qué criterios podemos formular para distinguir, dentro del arte, entre práctica-en-si y práctica como investigación? (Borgdorff, 2010:11). Estas cuestiones son una invitación a pensar la creación artística como metodología pertinente a la hora de generar puentes interdisciplinarios con otras profesiones y otros enfoques. También, resulta relevante dentro del proceso de producción de la obra de arte, dar cuenta del “contexto” en tanto representación de su “mundo del arte”, esto es, considerar la recepción del público, el entorno cultural e histórico relacionado con la obra, etc., señalando que estos aspectos son necesarios de considerar a la hora de evaluar un proyecto artístico (Borgdorff, 2010:11-12). Esto es, no solo examinar los objetos concretos del arte, sino también “la documentación del proceso que ha llevado a tales resultados, o el contexto, como parte determinante del significado del objeto y del proceso” (Borgdorff, 2010:12). Para estos efectos, mi objeto-Lambe representa un punto de vista concreto hacia la orientación cualitativa de este análisis. A la vez, no pierde su identidad artística autónoma inherente al lenguaje que le da forma, en tanto se transforma a través del cuaderno de campo, en parte esencial de la percepción del objeto de estudio visto desde un punto de vista socioantropológico. Por tanto, el dispositivo creativo se vuelca como herramienta heurística y experimental, de comprensión y observación fundamentado en el “hacer”. El objeto-Lambe ahora, ha adquirido una doble existencia: como texto (complemento al análisis teórico-cualitativo) y como obra teatral (producto artístico), sin limitar ninguna a la otra, muy por el contrario, dialogando abiertamente desde sus dimensiones y extendiendo rutas.

Desde el punto de vista de Becker, adentrarse en los mundos del arte de la producción artística, permite comprender las dinámicas sociales que posibilitan la existencia de cualquier oficio artístico. Al definir el término “mundos del arte”, como “la red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce tipos de trabajos artísticos” (Becker, 2008:10), construye un paradigma determinante para entender la organización social que sustenta toda obra de arte de cualquier cultura. Becker señala que “este enfoque parece encontrarse en directa contradicción con la tradición dominante en la sociología del arte, que define el arte como algo más especial, en el que emerge la creatividad y se expresa el carácter esencial de la sociedad, sobre todo en las grandes obras de los genios. La tradición dominante toma al artista y la obra de arte, y

no la red de cooperación, como los puntos centrales del análisis del arte como fenómeno social. A la luz de esa diferencia, será razonable decir que lo que hago aquí no es en absoluto sociología del arte, sino sociología de las ocupaciones aplicadas al trabajo artístico” (Becker, 2008:11).

Mediante este enfoque, nos acercamos progresivamente, a comprender la investigación científico-social de corte cualitativo, como un tipo de oficio artesanal, que requiere de un trabajo preciso, ligado a los requerimientos formales y replicables característicos de las ciencias sociales, pero que a su vez no pierde la posibilidad de dotarse de los métodos creativos según las necesidades de cada estudio. Tal como señala Canales, “la investigación social, descrita desde el núcleo de sus técnicas de producción de datos, puede comprenderse como un (os) oficio (s), y su saber cómo ‘arte’ [...] El investigador social aquí supuesto, no opera con protocolos, sino que debe “diseñar” sus instrumentos y seleccionar sus estrategias o enfoques investigativos” (Canales, 2006:11-12). En esta misma línea, Taylor y Bodgan consideran que la investigación cualitativa es un arte, en tanto señalan que “los investigadores cualitativos son flexibles en cuanto al modo en que intentan conducir sus estudios. El investigador es un artífice. El científico social cualitativo es alentado a crear su propio método. Se siguen lineamientos orientadores, pero no reglas. Los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica” (Taylor, 1987:23). Esta perspectiva no está muy alejada del uso que la práctica artística hace de la técnica. Escuchamos constantemente que una buena técnica no hace a la obra de arte. Muchas veces se dice que hay que romper la escuela una vez aprendida, para crear algo nuevo. Tanto en el arte, como en las ciencias sociales, parece que expandir procedimientos e incorporar nuevos elementos a la caja de herramientas, escuchando a la intuición, siempre señalará rutas nuevas y desconocidas para transitar con creatividad.

Un ejemplo, es la investigación performativa realizada por la antropóloga Silvia Citro, en colaboración con el Colectivo de Imágenes “Ojo Dentado”, a partir de las Marchas del #NiUnaMenos en Buenos Aires, Argentina, acontecidas desde el 3 de junio de 2015, fecha en que se organizó la primera y masiva marcha auto-convocada contra la violencia de género. A través de los resultados, Citro analizó los modos en que se articulaba la investigación socioantropológica y la creación artística, buscando profundizar en la performance para discutir críticamente sus efectos como prácticas de re-existencia. El objetivo inicial consistió en identificar dentro de las manifestaciones, aquellas que utilizaban lenguajes estéticos, y más específicamente, aquellas acciones performativas donde fueran los cuerpos, la forma de expresión principal para denunciar la violencia de género. A través de lo que Citro denominó “estrategias metaperformativas”, se trabajó sobre todas las facetas encontradas, para ser posteriormente encarnadas en sus propias corporalidades. Esto, en paralelo al trabajo de campo durante el cual se recabaron más antecedentes para contextualizar el análisis: “desde las ciencias sociales resultaba crucial poder mapear los diversos atravesamientos de clase, étnico-raciales, regionales y de grupos de edad (entre los principales) que operan en los ejercicios de estas violencias de género [...] La combinación de ambas modalidades investigativas, la estética-performática, y la antropológica, dio como

resultado la construcción de lo que denominamos archivos multimediales colectivos, constituidos por imágenes visuales y audiovisuales, discursos sociales y científicos, memorias personales, gestos-movimientos, objetos, espacios, olores, gustos y sonoridades” (Citro, 2017:3). También, destacó el dialogo que el archivo y las investigadoras sostuvieron a partir del despertar de sus propias memorias encarnadas en relación a temáticas de violencia de género, que comenzaron a emerger a partir de esta experiencia, para poder “deconstruir naturalizaciones sedimentadas por los habitus, propiciando una `reflexividad corporizada’. Por tanto, subrayamos hoy la importancia metodológica de este tipo de diálogos entre el proceso de construcción y exploración colectiva de un archivo multimedial de investigación, por un lado, y el trabajo dialógico y reflexivo sobre las propias genealogías del investigador-creador, por el otro” (Citro, 2017:3).

Asignar un espacio a la subjetividad es comprender que cada investigación propone un punto de vista único para entender lo que nos rodea, el cual necesita de otros puntos de vista para dar cuenta de la complejidad en la que se instala. En este sentido, de manera no planificada, desemboqué en este proceso mixto, que hoy me hacen reflexionar en torno a nuevas preguntas e ideas en torno a cómo interaccionan las metodologías y resultados a la hora de investigar prácticas artísticas.

3.2 Paradigma Fenomenológico

Posterior a la elaboración inicial y desarrollo paralelo de un principio creativo como fuente de exploración y aproximación incorporada del objeto de estudio, se construyó un marco teórico-metodológico desde un paradigma fenomenológico, para abordar los relatos. El análisis que sustenta gran parte de la construcción de esta observación, está fundamentado en la consideración de las palabras recopiladas de primera fuente, posteriormente interpretadas desde los constructos teóricos tomados de diferentes autores. Desde la óptica de Taylor y Bodgan, esta perspectiva es fundamental para concretar una metodología cualitativa, en tanto “para el fenomenólogo, la conducta humana, lo que la gente dice y hace, es producto del modo en que define su mundo. La tarea del fenomenólogo y de nosotros, estudiosos de la metodología cualitativa, es aprehender este proceso de interpretación. Como lo hemos subrayado, el fenomenólogo intenta ver las cosas desde el punto de vista de otras personas” (Taylor, 1987:23). En este caso, las reflexiones personales se articularon en diálogo constante y destacado el análisis que cada lambista realizó con respecto al oficio y a la multiplicidad de sentidos en su hacer.

3.3 Diseño metodológico: Técnicas de recolección de información

a) Aproximación “netnográfica” y análisis de material secundario: Esto constituyó una fuente de aproximación inicial a los puntos de interés, pues tal como se ha señalado, el “contexto pandemia” implicó que muchas prácticas intrínsecamente presenciales no se realizaran, o se llevaran a cabo en formato virtual, y el teatro Lambe-Lambe no estuvo exento de aquello. Con esta situación, pude asistir a conversatorios y actividades entre lambistas situados en distintos países, principalmente de Brasil,

Chile y Argentina, planteándome la construcción de una observación “netnográfica” para comprender la interacción y discursividad de comunidades virtuales que surgen desde la presencialidad. También se revisó material audiovisual y contenido en redes sociales y páginas web, que en otros años han sido subidos por las mismas compañías y agrupaciones. También, tuve acceso a obras de las entrevistadas, con lo cual pude configurar en algunos casos, análisis comparativos de los distintos lenguajes utilizados, fundamentados en las razones que las mismas culturas identificaron como sus decisiones creativas y que permitieron dar cuenta de la singularidad de cada proceso y la subjetividad presente en cada una, así como de elementos comunes que emergieron.

b) Autoetnografía del proceso creativo: Posterior a un taller formativo de tres días, para aproximarse a la construcción de una caja Lambe-Lambe, se gesta un cuaderno de campo que acompaña al proceso creativo y lo fusiona con la investigación cualitativa completa, como forma de acceder a la reflexión teórica, enfocándola en los temas centrales desde los cuales se abordaron las preguntas exploratorias iniciales a los informantes. Este trabajo creativo estuvo presente durante todo el proceso de investigación, aportando pistas incorporadas para elucidar conclusiones, y generar nuevas preguntas cada vez. Esto sin duda, constituyó una herramienta cognoscitiva inspiradora. Más allá del resultado del objeto-caja, tuve la posibilidad de dinamizar la investigación a partir de una constante dialéctica entre subjetividad creativa e investigación social. Además de ello, el proceso de construcción estuvo orientado a mis propias motivaciones artísticas. En este sentido, fui capaz de elaborar una dramaturgia completa albergada y representada en un prototipo de espacio escénico Lambe.

c) Entrevistas: Principalmente, se realizaron entrevistas individuales en profundidad, semiestructuradas y con un enfoque intermedio hacia lo que se define como “entrevistas centradas en el problema”, y “entrevistas a expertos”. Aun cuando se delinearon ciertas rutas temáticas, la manera de abordar a cada entrevistada fue distinta y abierta a la contingencia, de tal modo que pudieran ir emergiendo nuevos elementos. Flick define este procedimiento dentro de una entrevista cualitativa, como parte de la “guía de entrevista”, diseñada para apoyar el hilo narrativo desarrollado por el entrevistado mismo, “pero sobre todo se utiliza como base para dar a la entrevista un nuevo giro, en caso del estancamiento de una conversación o un tema improductivo. El entrevistador tiene que decidir basándose en la guía de entrevista cuándo introducir su interés centrado en el problema en forma de preguntas dirigidas, para diferenciar más el tema” (Flick, 1985:100-101). La “entrevista centrada en el problema”, se caracteriza por, tal como su nombre dice, estar centrada u orientada por parte del investigador, hacia su objeto de estudio. Esto implica, “que los métodos se desarrollan o modifican con respecto a un objeto de investigación” (Flick, 1985:100-101). Esto incide tanto en la orientación del proceso completo de investigación, como en la manera de comprender el objeto de estudio. Por otro lado, Flick analiza las “entrevistas a expertos” como una forma específica de aplicar entrevistas semiestructuradas. A diferencia de las biográficas, “el entrevistado aquí tiene menor interés como persona (completa)

que en su calidad de experto para cierto campo de actividad. El experto se integra en el estudio, no como un caso individual, sino como representación de un grupo (de expertos específicos). La amplitud de la información potencialmente relevante proporcionada por el entrevistado es mucho más limitada que en otras entrevistas. Por tanto, la guía de entrevista tiene aquí una función directiva mucho más fuerte por lo que se refiere a la exclusión de los temas no productivos” (Flick, 1985:237). Sin embargo, en tanto el tema se construye en consideración de la subjetividad, si fueron relevantes durante cada entrevista en profundidad, aspectos biográficos y percepciones personales, en la medida en que ello establecía un vínculo directo con el oficio de lambeista.

Para Taylor y Bodgan, el sello autenticador de las entrevistas cualitativas en profundidad es el aprendizaje sobre lo que es importante en la mente de los informantes: “sus significados, perspectivas y definiciones; el modo en que ellos ven, clasifican y experimentan el mundo. Es muy posible que los investigadores quieran formular algunas preguntas generales antes de iniciar el trabajo. Pero deben ser cuidadosos para no forzar su programa demasiado tempranamente. Al plantear de entrada preguntas directivas, el investigador crea una tendencia mental en los informantes acerca de aquello sobre lo que es importante hablar; esa predisposición inducida puede hacer difícil, si no imposible, llegar a conocer el modo en que realmente ellos ven las cosas” (Taylor y Bodgan, 1987:114-115). En este sentido, una de las estrategias barajadas para todas las entrevistas, fue empezar por la trayectoria, para luego ir acercándose a lo que era más puntual a la investigación, dando espacio a su vez, para que los entrevistados fueran llegando a dichos lugares de manera espontánea.

3.4 Muestra

Se ha realizado un muestreo intencional teórico para configurar una muestra pequeña pero que fuera representativa de algunas características presentes en el universo de lambeiras latinoamericanas. Los criterios para su composición han sido: lambeistas con un mínimo de 5 años de trayectoria en el teatro Lambe-Lambe, que fueran parte, además, de iniciativas colectivas en torno a la creación artística, enseñanza y difusión de esta práctica a nivel territorial y que también, mantuvieran en su práctica el hacer del oficio de lambe en formato de teatro callejero y viajero. Las y los informantes participantes son:

- Omayra Martínez Garzón: Nacionalidad colombiana, residente en Argentina hace 12 años, actriz de profesión, dedicada al teatro de objetos y formas animadas e integrante de “La Lambelada”, colectivo y festival de Lambe-Lambe que se realiza en la ciudad de Buenos Aires.
- Camila Landón: Nacionalidad chilena, actriz de profesión e integrante de la fundación OANI Teatro. Iniciadas en el Lambe-Lambe por Antônio Bonequeiro, junto a OANI han creado FESTILAMBE en Valparaíso, ciudad-base para la creación de obras, talleres y actividades en torno al Lambe-Lambe emplazado en los barrios de la ciudad puerto.

- Neto Moreira, conocida como Jacques Beavoir: Nacionalidad brasileña, ex estudiante de derecho, estudios que abandona en 2013, para dedicarse al Lambe-Lambe. Integrante de Trágica Cía. de Arte y co-organizadora junto a Inecê Gomez, de los festivales “Bienal de Lambe” y “Animarua” en Curitiba, Estado de Paraná, al sur de Brasil.
- Mágico Herrera: De nacionalidad peruana, actor de profesión, integrante de la Cía. APU Teatro, dedicado al teatro de formas animadas, a la expansión, creación y enseñanza de teatro Lambe-Lambe en Perú y por países tan distantes entre sí como España y Ecuador, a través del Movimiento Internacional de Teatro Lambe-Lambe (MiLL).
- Pedro Cobra: De nacionalidad brasileña, actor de profesión y titiritero de infancia. Actualmente es integrante de la Cía. Plastikónírica, con quienes se dedica a la investigación, creación y difusión de teatro Lambe-Lambe, tanto en Brasil como en otros países y continentes, a través de talleres y oficinas lúdicas creativas, conversatorios como “Papo Lambeiro” y festivales como “FESCETE”, entre otros.

Para precisar, si bien las entrevistadas señaladas también llevan a cabo prácticas teatrales en otros lenguajes y formatos, el foco aquí está puesto en sus respectivos trabajos como cultoras del Lambe-Lambe, a lo cual han dedicado tiempo fundamental, profundizando en un desarrollo artístico territorializado, donde se movilizan trayectorias colectivas vinculadas a una red local que crece y se expande como tejido de cultura popular. También, todas las entrevistadas son agentes móviles del Lambe-Lambe fuera de sus territorios, llevando la práctica artística hacia otras calles y actividades emplazadas en otras geografías y contextos socioculturales nacionales e internacionales.

3.5 Técnica de análisis de la información

Se configuran los testimonios en forma de texto analítico, para intentar constantemente “alcanzar la estructura de la observación del otro” (Taylor y Bogdan, 1987:19). Para ello, las entrevistas pasaron por un proceso de categorización, codificación y relativización, para su posterior análisis de contenido, en función de un “análisis temático de la información”, consistente en dejar que los datos hablen. A partir de ello, se han creado categorías y codificaciones relativas a dichas categorías. “El análisis de los datos, como vemos, implica ciertas etapas diferenciadas. La primera es una fase de descubrimiento en progreso: identificar temas y desarrollar conceptos y proposiciones. La segunda fase, que típicamente se produce cuando los datos ya han sido recogidos, incluye la codificación de los datos y el refinamiento de la comprensión del tema de estudio. En la fase final, el investigador trata de relativizar sus descubrimientos, es decir, de comprender los datos en el contexto en el que fueron recogidos” (Taylor y Bogdan, 1987:157). Se realizó un procedimiento de “Análisis de contenido” para hacer emerger los sentidos de cada entrevista y hacerlos dialogar en una misma estructura analítica, en tanto, “un buen estudio cualitativo combina una comprensión en profundidad del escenario particular estudiado, con intelecciones teóricas generales que trascienden ese tipo particular de escenario” (Taylor y Bogdan, 1987:19). Se ha buscado elaborar un marco teórico con conceptos que den cuenta de un sustrato latente en el contenido de los discursos de todas las lambistas entrevistadas, para alimentar la reflexión.

4 Marco Teórico: Aproximación al Dispositivo Resonante (caja Lambe-Lambe), desde 3 ejes

En este apartado se establecerá un marco teórico que ha tomado la forma de un entramado conceptual, articulado con la intención de elaborar una mirada multifocal para aproximarnos a la profundidad del hecho teatral producido a través de la experiencia interdisciplinaria de ser lambista. El fin último es encontrar respuestas a la pregunta de investigación y a los objetivos planteados inicialmente que aporten a la reflexión sobre este oficio artístico popular, móvil y a la vez, territorializado, destacando perspectivas para analizar los principales elementos que dan cuenta de su especificidad en la escena del teatro callejero, específicamente al interior del teatro de objetos y formas animadas, aportando a descentralizar las consideraciones sobre “que es el teatro”, en contraste con algunos marcos de valoración procedente de una cultura occidental universalizada, unívoca y unidireccional, que precisa despolarizar sus jerarquías estético-culturales para validar los contextos de interculturalidad de la que proviene.

Inicialmente se explicará el concepto de “resonancia” desarrollado por Hartmut Rosa, como punto central del planteamiento teórico, a partir del cual emergen tres ejes centrales (horizontal, diagonal y vertical) para construir distinciones, ejes que podrán combinarse y relacionarse de distinta manera en el análisis de resultados. A lo largo de

su exposición, cada uno divaga por distintas perspectivas y conceptos, con el fin de ir progresivamente caracterizando en estas tres dimensiones, una idea central de “resonancia íntima”. El marco teórico entonces, se convierte en un caleidoscopio de ideas sobre las cuales se ha navegado para definir el énfasis de cada eje articulado en función de la especificidad del objeto de estudio.

4.1 “Apropiación de un mundo resonante” vs “Reificación de un mundo mudo”

Para tejer el concepto central que articulará esta aproximación teórica, hablaremos de la definición de “resonancia” acuñada por Hartmut Rosa, segunda de las tres partes de su estudio sobre una sociología de la relación con el mundo. Abarcando al individuo principalmente desde un punto de vista fenomenológico, conceptualiza la incorporación de experiencias de mundo como logradas o malogradas, considerando el contexto actual de marcada desigualdad en la distribución del capital económico, social y cultural. En este sentido, Rosa argumenta que “esas condiciones (capitalistas) de distribución solo pueden aparecer como legítimas en una sociedad que está ciega y sorda ante la pregunta de la vida buena, y que cree que el incremento sin límites y la acumulación privada de recursos constituyen la quintaesencia del bienestar” (Rosa, 2020:22).

Y he aquí, el comienzo de todo: los vínculos sociales afectivos, las relaciones laborales y también, la percepción del entorno natural, del entorno material e incluso de lo inmaterial o espiritual, son productoras de sentido y a la vez, están supeditadas a esta experiencia de percibir y ser percibido. La tesis fundamental de Rosa consiste en afirmar que “es posible e instructivo concebir la angustia y el deseo como las fuerzas pulsionales y formas ontológico-existenciales fundamentales del ser humano si se las interpreta, respectivamente, como una angustia por la alienación –es decir, frente a un posible enmudecimiento o un volverse hostil del mundo y a una correspondiente pérdida de la relación- y un deseo de resonancia” (Rosa, 2020:22). La teoría de la Resonancia emerge como una invitación a concebir la vida desde la necesidad de retorno espontáneo, muy distinto a la satisfacción de un rédito económico. Se trata de escuchar y sentir que el mundo “responde” a la llamada del individuo. En imbricación de sentidos, el sujeto conecta con aquella experiencia que lo liga al cotidiano, para comprender en última instancia, su identidad como vivencia activa en el mundo;

“La resonancia es una forma de relación constituida por a←fección y e→moción, interés intrínseco y expectativa de autoeficacia, en la cual el sujeto y el mundo se conmueven y a la vez se transforman mutuamente. La resonancia no es una relación de eco, sino de respuesta; presupone que ambos lados hablen con voz propia, y esto solo es posible cuando entran en juego valoraciones fuertes. La resonancia implica un momento de indisponibilidad constitutiva. Las relaciones de resonancia presuponen que el sujeto y el mundo sean lo suficientemente ‘cerrados’ y consistentes como para poder hablar con voz propia, y lo suficientemente abiertos como para dejarse afectar o alcanzar. La resonancia no es un estado emocional, sino un modo de relación. Es neutral respecto al contenido emocional. Por eso podemos amar las historias tristes” (Rosa, 2020:227).

Y la indisponibilidad corresponde al momento en que la intensidad de resonancia es tal, que no hay otra cosa que ese momento. Y por ello también, porque se habla de relación, es que apela al ámbito de la intersubjetividad como lugar de la experiencia. La ciencia cognitiva aporta mucho al respecto.

Las investigaciones sobre las “neuronas espejo” son un ejemplo importante, al profundizar en la empatía como capacidad innata del ser humano que funda y posibilita la comunicación y el aprendizaje desde un plano integral, es decir, intelectual, corporal y afectivo. Cuando estas neuronas se ven de algún modo dañadas, se traduce inmediatamente en un bloqueo de lo que estamos entendiendo por resonancia. Es necesario destacar que, en esta teoría, la vivencia se entiende desde un comienzo “incorporada”, es decir, considerando la corporalidad como constitutiva de la misma e imposterizable para comprenderla. Esto significa que las ideas son inscripciones del mundo en el cuerpo, en tanto mundo y experiencia son mutua y simultáneamente producidas durante lo que experimentamos como vivencia subjetiva. “Sería erróneo comprender la relación humana con el mundo como un vínculo en primera instancia corporal, que luego en un segundo momento, es interpretado y evaluado cognitiva y afectivamente. Por el contrario, la subjetividad surge siempre ya a partir de- y en- una relación con el mundo que abarca aspectos corporales, reflexivos, cognitivos y emocionales indisolublemente entrelazados entre sí. Los sujetos se experimentan como colocados en un mundo que los concierne, y este ‘concernir’ tiene una significatividad positiva o negativa. Las cosas nos hablan, nos agradan o nos repelen; y cuando algo no nos dice nada, implica que no tenemos ninguna relación con eso” (Rosa, 2020:145). Esto último podría traducirse, en lo que se entiende como una vida “malograda” en tanto los vínculos de resonancia con el mundo no vibran, están mudos. Desde esta perspectiva, los vínculos humanos y relaciones que entablamos con el mundo, están mediadas por una cultura masiva que solapa la comprensión de las vivencias como experiencias corporales directas. Un ejemplo de ello, son las pantallas (Rosa, 2020:119).

Como médium y protagonista actual de nuestra experiencia, el teléfono celular es un ejemplo preciso de ello, puesto que se ha transformado en un tipo de superficie que concentra muchos de nuestros vínculos con el mundo a través de interacciones comunicativas en las que media; “más allá de otras consecuencias más difíciles de reconocer- sobre las que solo podemos especular, esto tiene dos efectos significativos. En primer lugar, la pantalla se convierte en una suerte de ‘cuello de botella’ a través del cual nuestra experiencia y apropiación del mundo tienen lugar, lo cual tiene como consecuencia una tendencia a la uniformación o monomodulación de la relación con el mundo. El mundo nos responde y lo alcanzamos siempre de la misma manera, siempre a través del mismo canal, siempre por medio de los mismos movimientos oculares y de los pulgares. En segundo lugar, y a pesar de todas las innovaciones técnicas, la experiencia física se ve reducida: el mundo en el que interactuamos, nos comunicamos, trabajamos y jugamos no tiene olor, no deja efectos gravitacionales ni sensaciones táctiles y no permite ninguna percepción de sabores” (Rosa, 2020:123). Para Rosa, este tipo de medios que se interponen en nuestra relación con el mundo, son producto de un imaginario social exacerbado en la modernidad, construido en torno a una idea postergada de cuerpo que otorga un papel fundamental al lenguaje como forma principal de relación entre humanos. Damos un valor sumamente significativo a lo simbólico olvidando que:

“el mundo no contiene ‘sillas’ como tales sino, en el mejor de los casos, formaciones de madera (en rigor, tampoco contiene madera, sino solo objetos y resistencias con una complejidad material determinada y palpable) que, debido a la ‘incorporación’ habitual a través del lenguaje y la praxis, no solo identificamos sino que literalmente aprendemos a percibir como sillas[...] La relación esbozada entre lenguaje y objeto también existe para las ‘cosas’ del mundo subjetivo; también una migraña o la acidez son definidas, identificadas y localizadas por el lenguaje, y el rol constitutivo del lenguaje es sobremanera importante en el ámbito de las emociones”(Rosa, 2020:120). Entendiendo la importancia del lenguaje, urge concebir la unidad del cuerpo con la experiencia racional, dudando de aquellas teorías fenomenológicas que tienden a separar estos ámbitos, en tanto “las relaciones corporales con el mundo no pueden separarse tajantemente de las simbólicas o mediadas por el sentido [...] Antes bien, nuestra experiencia del mundo y nuestra actitud ante él están siempre marcadas por una amalgama entre cuerpo y sentido. Esta amalgama existe también allí donde la relación con el mundo no está inmediatamente mediada por el lenguaje. Como todo lector sabe por experiencia propia, la percepción de un olor específico [...], un determinado olor a pasto, flores [...], funda instantáneamente una forma intensiva de relación con el mundo, convirtiéndose así en el médium de recuerdos biográficos” (Rosa, 2020:120).

Se concluye que el carácter simbólico y aparentemente “descorporeizado” en la mediación sujeto-mundo de algunas perspectivas teóricas, debe ser entendido con cautela, en tanto implica proponer una conciencia reflexiva esencial al sujeto y carente de corporalidad, “a la conciencia solo puede manifestársele un mundo a través del cuerpo y, a la inversa, la conciencia misma debe ser pensada como corporal” (Rosa, 2020:115). Basado en la definición de Merleau-Ponty acerca del carácter unitario entre mundo-y-sujeto, Rosa explica que “para la sociología de la relación con el mundo esto significa dos cosas. En primer lugar, que no hay un mundo sin cuerpo vivo ni cuerpo vivo sin mundo. Y, por otro lado, que el cuerpo físico es el órgano o médium que posibilita la percepción y la vivencia del mundo, como también, a la vez, el medio e instrumento a través del cual el sujeto expresa en el mismo e influye en él actuando. La experiencia (pasiva) del mundo y su apropiación (activa) están, en igual medida, mediadas corporalmente” (Rosa, 2020:115).

Por otro lado, en física la definición de “resonancia” tiene que ver con un fenómeno que se produce en todo cuerpo o sistema, el cual, dependiendo mucho de su forma y elasticidad, al ser excitado en una de sus varias frecuencias características, alcanza su vibración máxima posible. Específicamente “la resonancia se produce cuando la frecuencia angular de la fuerza externa coincide con la frecuencia natural de oscilación del sistema, con un aumento de la amplitud”¹⁶. Tenemos el ejemplo clásico y mítico de la soprano cantando en una nota aguda y rompiendo vasos de vidrio. Esto ocurriría a causa de un material rígido sometido a la vibración de una nota sostenida por mucho tiempo y que ha dado en el punto máximo de oscilación del material. En cambio, si lo llevamos al análisis de un cuerpo vivo como receptor flexible y multisensorial sometido al fenómeno de resonancia, podría ser entendido como vivencia intensa, constitutiva de experiencias subjetivas e intersubjetivas de mundo, configurantes de la propia identidad de un sujeto y/o de un colectivo, en tanto los cuerpos vivos se acoplan y encuentran puntos de máxima vibración según sus propias trayectorias y momentos. Para Bachelard, la imagen poética es capaz de condensar y provocar experiencias de vibración invisible, dando cuenta de un tipo de resonancia que puede o no, devenir en una “resonancia sentimental” y que se proyecta como “sonoridad del ser”(Bachelard, 2000:8), arguyendo que existe una indeterminación de las acciones en la imagen poética, que no responde a la causalidad, sino a la capacidad de las imágenes de entrar en una “fenomenología de la imaginación” (Bachelard, 2000:8) donde los cruces de sentido son inesperados.

¹⁶ <https://edwicarval.wixsite.com/fisicaondasyelectro/fenomeno-de-resonancia>

Para Bachelard, la imaginación poética transcurre como una fenomenología microscópica imprecisa y sin consecuencias, donde las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo y la repercusión de estas “nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio de ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser [...] después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado” (Bachelard, 2000:12). En la teoría de Rosa, el concepto de “aceleración” (que precede al de “resonancia”), permite identificar el surgimiento de una constante insatisfacción en la trayectoria de un sujeto alienado, incluso cuando ha conseguido los objetivos que parecía perseguir. No comprende claramente el origen de este sentimiento de malestar latente que ahora, crónico, invade todos los vínculos que establece con su entorno y su intimidad toda. Hartmut señala en este sentido que, si la aceleración es el problema, la resonancia es su cura. Esto podría acrecentar la búsqueda por escuchar una sonoridad del ser a ritmo propio, movilizadora tal vez por la imaginación poética, repercutiendo como reapropiación del sentido vital.

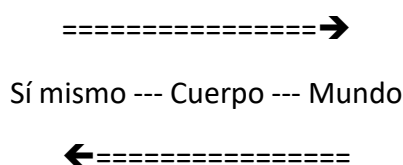
El cuerpo físico que constituye al mundo, como modelo heurístico “puede conceptualizarse de dos maneras: por un lado, como una ‘membrana’ en la que el mundo ‘se inscribe desde afuera’ dejando sus huellas (inscripción) y, por otro, como una instancia que expresa la autocomprensión subjetiva y reflexiva, y los impulsos físicos del sujeto, su ‘personalidad’ (expresión)” (Rosa, 2020:124). Hablar de cuerpo en este caso, implica entender la complejidad de elementos que cruzan al individuo desde su infancia hasta la adultez, los cuales de alguna forma se manifiestan en la membrana física externa que los constituye. Estos elementos han sido profusamente estudiados por el teatro físico como base del estilo, consiguiendo a partir de un análisis exhaustivo de la corporalidad, configurar tipos de personalidad identificables a partir de sus movimientos, material que luego se consolida en la construcción de personajes.

Un ejemplo es el método acuñado por Lecoq, quien, basado en sus investigaciones sobre máscaras, performance y comedia del arte, fomentó la exploración de distintos estados emocionales del cuerpo como “cualidades”, asimilándolas con dinámicas movimentales de la naturaleza. Con ello, formuló la existencia de un “cuerpo poético” o “cuerpo sensible capaz de observar, analizar y reinventar la realidad que le rodea”¹⁷, dando énfasis a la corporalidad como comunicante por sobre la palabra. Otro ejemplo de ello es Eugenio Barba, quien al igual que el director de teatro Jerzy Grotowski, rechazó la primacía del texto en el teatro, y se dedicó a observar las constantes que permanecen entre variadas culturas de oriente y occidente, o “lo que existe como transcultural” (Pavis, 1998:46).

Y más específicamente, Barba analizó el cambio que se producía en el cuerpo del actor dispuesto a la representación, es decir, cuando pasa del “cuerpo cotidiano” al “cuerpo en representación”, acuñando un método de investigación que se dio a conocer como “Antropología Teatral” (Barba, 1994). Al igual que en los referentes recién citados, en Rosa, el cuerpo y su relación con el mundo se traduce visualmente en una forma de “hexis”;

“nuestra postura corporal, expresa nuestra relación con el mundo en su totalidad. En el cuerpo (en la mirada, el modo de caminar, la sonrisa, la postura de la cabeza, de los hombros, etc.) puede leerse el modo en que un sujeto está colocado en el mundo. Si bien la relación con el mundo implica, necesariamente, momentos cognitivos, evaluativos y reflexivos que no son per se de naturaleza corporal, es también inevitable que esta asuma, en ese sentido, una dimensión encarnada. Así, el cuerpo se muestra también como una superficie de resonancia incluso cuando no queremos comunicarle ‘al mundo’ nuestra vida interna. A la inversa, sin embargo, también ‘usamos’ nuestro cuerpo como superficie de configuración para hacer visible en él nuestra autocomprensión reflexiva y la imagen que tenemos de nosotros mismos [...] Como resultado de estas reflexiones, es posible sostener que la relación corporal con el mundo manifiesta, hacia ambos lados y en cada caso de manera doble, conexiones mudas o resonantes, dependiendo de las direcciones de movimiento que se tengan en cuenta” (Rosa, 2020:115-116).

Estas dimensiones son estructuradas en el siguiente esquema:



A través de este ordenamiento, Rosa explica que “el cuerpo no aparece entre el sí mismo y el mundo, sino que es el punto de partida constitutivo de ambos” (Rosa, 2020:115-116). Según como se perciben estos vínculos entre “sí mismo” y “mundo”, se produce

¹⁷ <http://escuelainternacionaldelgesto.com/blog/jacques-lecoq-el-cuerpo-y-la-mascara/> [acceso: 09.02.2021]

impulsos que se traducen en “ejes resonantes” y/o “ejes mudos” a través de impulsos corporales con los que el “sí mismo” establece dos formas de la relación, en las variables ideales planteadas por Rosa: procesados como fuente de inspiración para la autocomprensión, o como fuente de trastornos, reificando el propio cuerpo y el mundo: “la autocomprensión del sujeto puede expresarse ‘por sí misma’ en el cuerpo, en su forma y sus movimientos [...] o también puede manifestarse ‘materialmente’ a través de la configuración activa (reificante) del cuerpo por medio de esfuerzos disciplinantes y configuradores”(Rosa, 2020:116). Estas dimensiones son tránsitos fluidos, no ocurren radicalmente uno y otro, lo que hace aún más difícil identificar su mecánica. En el caso de un vínculo “inspirado” sobre el mundo, el cuerpo es estimulado a ser un “cuerpo sonante” a partir de la conformación de vibraciones propias que responden al mundo desde la participación no manipulativa y que devienen en su asimilación transformadora. Por otro lado, la comprensión del mundo como una fuente de información para ser procesados de manera causal o mecanicista, genera impulsos que el cuerpo incorpora a través de una autopercepción instrumental de posibilidades, que pueden responder incluso a trastornos generados por el estrés de adaptarse a un modelo que proviene de fuera pero que el cuerpo traduce como suyo. Aun cuando estén mezclados en relaciones poco claras, darían cuenta de modelos de relación que, en última instancia, repercuten en maneras de proceder en el mundo, que inciden en la vida del conjunto. La teoría de Rosa refiere, en sus palabras a que “lo importante en la vida es la calidad de la relación con el mundo, es decir, la manera en que, como sujetos, experimentamos el mundo y tomamos posición ante él: la calidad de la apropiación del mundo. Ahora bien, dado que los modos de la experiencia del mundo y de la apropiación del mismo nunca se definen de manera meramente individual, sino que están siempre mediados socioeconómica y socioculturalmente, se trata de acuñar un proyecto de sociología de la relación con el mundo” (Rosa, 2020:20).

El autor propone entonces, como método de investigación, un esquema de ejes verticales, horizontales y diagonales, a partir de los cuales las personas estamos constantemente experimentando, procesando, recibiendo información, filtrando y actuando, en un continuo que no se detiene durante el ciclo vital. Cuando amamos, por ejemplo, se produce un hilo vibrante con el mundo. Este sentimiento va de la mano con categorías que, al cumplirse, fortalecen la vibración: expectativas personales realizadas, reconocimiento social y aprecio, entre otras. Una situación contraria produce esta suerte de hilos o ejes mudos, es decir, en los que no hay vibración y, por tanto, no hay resonancia, más bien permanecen mudos y rígidos, lo que desemboca en una vida experimentada como “malograda”. A continuación, los tres ejes serán definidos y enfocados, en función de algunos conceptos que permitirán entrar más específicamente al campo de análisis del objeto estudiado:

4.1.1 Eje horizontal - mundos del oficio artístico: El autor relaciona este eje, principalmente con los vínculos que mantiene el individuo con sus pares, en ámbitos familiares, amistosos, políticos, etc., abarcando, en definitiva, las relaciones sociales con otros seres humanos, en la vida moderna. Para estos efectos, será abordado el oficio de lambista como construcción de una escena socioartística que da cuenta de rasgos y

características en su quehacer, configurante de “mundos del arte” específicos al Lambe-Lambe, relacionados a su vez en red, con otras artes cercanas, experimentado como un entramado intersubjetivo de autogestión. Las integrantes de estas redes de trabajo coordinan actividades por las cuales se produce el objeto artístico, “haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (Becker :54).

También, al interior de los mundos de oficio Lambe-Lambe, se comprenden las labores requeridas para concretar una obra en formato de Lambe-Lambe, así como las tareas que deben ejecutarse de manera paralela a la obra misma y que tienen que ver con posibilitar su ejecución y movilidad. A raíz de lo anterior, en esta línea se aborda la organización social en torno a colectivizar el Lambe-Lambe que, si bien funciona como caja individual, muchas veces su presencia está enmarcada en una actividad colectiva. En este eje también, están las actividades pedagógicas destinadas a difundir el oficio y así mismo, a constituir sus fundamentos como disciplina. Así mismo, se aborda la dimensión subjetiva vinculada a la relación personal de cada lambista con la técnica y percepciones del oficio en los territorios.

4.1.2 Eje diagonal – Dramaturgias audiovisuales: Consistente en relaciones entabladas con lo que Hartmut denomina “el mundo cósmico”, referido a lo material, aquellos objetos que son elaborados por y forman parte de, el habitar humano y con los cuales entablamos una relación de resonancia que parece enmudecer cuando abandonamos la infancia. Tomando a Merleau-Ponty, Rosa explica que “nos encontramos siempre ya en un contacto mudo e interno con las cosas, una conexión que la fijación lingüística luego destruye” (Rosa, 2020:296-297). En este sentido, aun cuando parece que perdemos este vínculo en cierto momento de la vida, seguimos siempre relacionados con la cualidad resonante de las cosas. Ejemplifica que “el intento de hacer hablar objetos cotidianos en museos o exposiciones artísticas, así como el afán de (re)integrar artificialmente en la cotidianidad objetos de museo y/o hechos a mano para brindarles una voz y un rostro, pueden ser dos caras del mismo esfuerzo por recuperar las cualidades de resonancia para el rígido mundo cósmico de la (tardo)modernidad” (Rosa, 2020:299).

Esto aplica para pensar en los múltiples lenguajes articulados en el universo interior de la dramaturgia Lambe. Pavis define que la dramaturgia “en su sentido más general, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer principios de construcción de la obra [...] Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente [...] El fin último de la dramaturgia es representar el mundo, tanto si aspira a un realismo mimético como si se aparta de la mimesis limitándose a configurar un universo autónomo. En ambos casos, establece el estatuto ficcional y el nivel de realidad de los personajes y de las acciones; configura el universo dramático mediante recursos visuales

y auditivos y decide lo que el público considerará real: es decir, verosímil para él” (Pavis, 1998:148-149).

a. Dramaturgia de objetos y formas animadas

Pavis también define “teatro de objetos” como un término reciente “que a veces sustituye al de “teatro de títeres” [...] Engloba, además de los títeres y marionetas, la escenografía móvil, las instalaciones, las alianzas entre actores y figuras” (Pavis, 1998:449). En este eje, conceptualizaremos las formas en que ciertas técnicas, enfoques e ideas, otorgan características a la materia inorgánica, tales como su cualidad de “indocilidad” (Larios :16), para crear con ella, dramaturgias poéticas. Esto significa un intento por develar la profundidad de nuestro vínculo humano con los objetos que nos rodean.

Para Larios, escribir sobre la vitalidad de los objetos “alude a una posibilidad de latencia en la condición inanimada de los objetos cotidianos, determinada por como las personas los vivimos. La idea de vitalidad no puede realizarse sin incluirnos en una actividad de intercambios que trascienden la inercia operativa, industrial, mercantil de la objetualidad. Presupone un dinamismo, una cierta energía asociada a una cadena de sucesos históricos que impulsan a los objetos cotidianos a visibilizarse como potenciadores de relaciones sensibles y acciones socioculturales” (Larios, 2018 :15). Esto se plasma en lo que llama “escenarios de la materia indócil” entendidos como: “soportes a través de los cuales es posible estudiar formas materiales que, junto con las causas que producen su fuerza insumisa (ciertos encuentros vitales entre sujetos y objetos), visibilizan la batalla que las hace extraordinarias” (Larios, 2018:15-16), esto entendiendo “materia” desde el punto de vista de la realidad primaria que los constituye, como desde la noción de su realidad espacial y contextual, perceptible sensorialmente en una energía que se le transfiere en un mundo físico (Larios, 2018:16). Algo similar explica Falabella, cuando investiga las estrategias dramáticas del teatro de objetos, al hacer de la materia, una seducción para la observación en audiencias que son provocadas en la resignificación de sus propios mundos subjetivos (Falabella, 2008:280).

Cabe destacar que en el teatro de objetos tiende a primar una dramaturgia de acciones, con lo cual, hay más espacio para que emerjan sentidos e identidades de los objetos a través de su devenir en personajes. En esta senda, Larios revela “una negativa de los objetos a ser objetivados”, en definitiva, a poseer un sentido unívoco en el mundo humano. Esta rebeldía con la cual se imponen en escena, da cuenta de su desobediencia en el plano de lo simbólico que los hace vitalmente indóciles, según el escenario donde se presentan, los cuales “se postulan como los sitios en los que los sujetos enunciamos interpretaciones, posicionamientos, articulamos narrativas y dispositivos que le ayudan al objeto a ser escuchado” (Larios :17).

En el acto de “animar la materia”, nombre que se asigna a la técnica de manipulación de personajes, podemos comprender una transferencia de vida o “fusión”, donde cuerpos intercambian roles, de tal modo que el cuerpo humano deviene en cosa, para focalizar su atención en dotar de vida al objeto que será quien cuente su

historia. El teatro de objetos es una práctica que reivindica desde diversos puntos e intensidades, el concepto de “animismo”:

“Podría plantearse como un cuestionamiento expandido y multiforme hacia la mirada colonialista que subyace en su acepción tradicional. Ésta, como suscribe el curador de arte Anselm Franke, estudioso y problematizador de la noción, está generalmente inscrita en un esquema evolutivo que va de lo primitivo a lo civilizado y se asocia en sus orígenes a las exploraciones antropológicas europeas del siglo XIX, encabezadas por el inglés Edward Taylor. Una idea de animismo fundamentada en un supuesto “error” o “incapacidad psíquica” por parte de las sociedades pre-modernas para poder distinguir entre lo vivo y lo inerte, el sujeto y el objeto, el interior y el exterior, lo activo y lo pasivo, lo racional y lo irracional, lo animado y lo inanimado. Acaso el teatro de formas animadas constituya, en su esencia, una reacción, un observatorio directo o indirecto de estas percepciones dualistas del mundo y, en el mejor de los casos, un modo de hacer vinculado a las reflexiones del neo-animismo, del nuevo materialismo, del realismo especulativo y del post-humanismo. Corrientes que cuestionan, por diferentes líneas de pensamiento, esta herencia dual en la construcción de los saberes dada en el modernismo y sus repercusiones en nuestras maneras de juzgar y habitar la realidad” (Larios, 2020:3-4).

Mariel Falabella explica que el teatro de objetos, “nos posibilita observar la concepción de lo humano desde lo no-humano” (Falabella 2008:280) instalando una tensión significativa entre sujeto manipulador y objeto manipulado en la escena, en tanto potencia una estética que no oculta ni separa sujeto y objeto. Esta idea, para el caso del Lambe-Lambe, permite analizar distintas relaciones corporales entre lambista y objetos, tanto desde su relación subjetiva, como desde la animación.

Extrapolando este vínculo a lo cotidiano, podríamos reafirmar que “todos los objetos, igual que los seres vivos, tienen la capacidad de vehicular agencia, es decir, de afectar. En el ámbito de las ciencias humanas, cuando hablamos de agencia nos referimos a los efectos que una entidad cualquiera tiene sobre otra” (Martí, 2021:188-189). Y ciertamente, no podemos decir que los objetos nos son indiferentes. “No es tan solo que sin ellos no podríamos vivir. Sin ellos tampoco seríamos. Es decir, que sin muchas de las cosas que nos rodean, ontológicamente, este yo no podría ser” (Martí, 2021:192), en tanto establecemos una vivencia de mundo a la vez racional, emocional y corporal, es nuestra propia consistencia la que se asegura de estrechar relaciones casuales, causales, fértiles y complejas, con las cosas. Ya seguimos una ruta común, que puede destruirnos o salvarnos la vida según qué relaciones establezcamos, en tanto la base de la vida parece consistir en el proceso simultáneo de afectar y ser afectadas (Martí, 2021:189).

b. Dramaturgia inmersiva

También se propone un análisis de dramaturgias sensibles a partir de la construcción del objeto-caja Lambe, como dispositivo que articula todos los elementos de la escena del espectáculo, para potenciar una experiencia inmersiva, considerando la generación de ambientes, tanto en la construcción del dispositivo como a través de todos los lenguajes que conjuga en su interior. Comenzaremos identificando la importancia de lo que dentro del Lambe se suele llamar “mundo sonoro”, destacando el uso tanto de lo musical como de elementos sonoros simbólicos y evocadores, para la dramaturgia y para la propiademarcación del mundo escénico interno en el Lambe.

Pavis define “música escénica” como aquella que es “utilizada en la escenificación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto si constituye una obra autónoma como si solo existe por referencia a la escenificación. A veces, la composición musical adquiere tal importancia que relega el texto a un segundo plano y se convierte en una obra estrictamente musical” (Pavis, 1998:306). El autor, además, distingue entre “fuente musical no visible” donde menciona orquestas de foso y grabaciones magnetofónicas, dando cuenta de la capacidad musical para “producir atmósferas, describir un medio, una situación, un estado anímico”, aun constatando que, en la mayoría de los casos, la música usada es creada en un contexto distinto al de la puesta en escena. Pavis también da cuenta de una “fuente musical visible” que parte de la escena, ya sea que los músicos estén disfrazados, o que los actores sean también músicos en el escenario. Y, por último, un término intermedio en el cual la música “puede formar parte de una ficción como de una realidad exterior ilustrativa” (Pavis, 1998:306).

El encuadre o marco visual en el Lambe-Lambe, al igual que en el cine, puede en la mayor parte de los casos, demarcar un fuera de campo, a la vez que puede ser más flexible que el formato estático del marco cinematográfico, puesto que no hay un control tan exacto de los márgenes para la mirada. En el Lambe, tal como en el cine, es el ojo humano quien experimenta la percepción del espacio. En ambos casos, el mundo sonoro es relevante. Hay elementos analizados por Chion para la audiovisión cinematográfica, que son pertinentes para analizar las relaciones con la escena animada del Lambe, en tanto para el sonido en ambos casos “no hay ni marco ni continente preexistente: pueden añadirse, además, tantos sonidos como se quiera simultáneamente, unos a otros, hasta el infinito, sin encontrar límites. Por añadidura, estos sonidos se sitúan en diferentes niveles de realidad” (Chion, 1993:60-70). En este sentido, el autor señala que el sonido constantemente se acomoda al marco o territorio visual, desacoplado, ausente, imaginario, o estrechando lazos evidentes con lo que ocurre en la escena. Para el caso del cine, plantea que es la escena la que genera el espacio de existencia para el sonido, siendo lo sonoro, lo contenido e incontenido en la imagen (Chion, 1993:71), pero esto no es así de unívoco cuando hablamos de la creación sonora para teatro, donde escena y sonido pueden estar al mismo nivel de relevancia, según cual sea la dramaturgia.

En este sentido, una relación común entre música y teatro, es la cualidad compartida de ser ambas “formas de componer”, la primera componiendo principalmente un ritmo en el tiempo, y la segunda componiendo la escena, al organizar elementos en el espacio y tiempo disponibles. A la vez, dan cuenta de su complementariedad en tanto “ninguna de las dos está al servicio de la otra, ambas conservan una autonomía” (Pavis, 1998:307). Si bien aún no se ha establecido una manera definitiva en que lo visual y lo auditivo trabajan conjuntamente en el teatro, se trata por ello, de un campo abierto a la experimentación. Pavis, en relación a la música y la escena, propone algunas (re)constituciones en función de diversos componentes de la representación, sin jerarquía de una dimensión por sobre otra, dejando terreno libre a la experimentación de múltiples relaciones imprevistas: “la música crea por si sola mundos virtuales, marcos emocionales para el resto de la representación; la arquitectura suministra la evidencia concreta de un contenedor que debe ser llenado; la literatura y el texto dramático suministran un molde rítmico ligeramente modificable por el actor, mientras que la estructura musical es mucho más rígida”(Pavis, 1998:308), esto también lo podemos llevar al plano de los movimientos y las acciones con sentido narrativo, donde tanto la partitura de movimientos como la partitura musical, tenderían bajo esta mirada, a adaptarse mutuamente.

Con respecto al sonido “fuera de campo” y “en la escena”, “en sentido estricto, el sonido ‘fuera de campo’ en el cine es el sonido acusmático en relación con lo que se muestra en el plano, es decir, cuya fuente es invisible en un momento dado, temporal o definitivamente. Se llama en cambio, ‘sonido in’ a aquel cuya fuente aparece en la imagen y pertenece a la realidad que ésta evoca” (Chion, 1993:75-76). Y existe una tercera categoría: el “sonido off”, identificado como “aquel cuya fuente supuesta es, no solo ausente de la imagen, sino también no diegética, es decir, situada en un tiempo y un lugar ajenos a la situación directamente evocada” (Chion, 1993:76) donde se pone de ejemplo las voces de narración o “voz en off” en las cuales no vemos al narrador. Considerando estos elementos, Chion da cuenta de ciertas polaridades que se presentan en relación al sonido, como: acusmático/visualizado, objetivo/subjetivo o real/imaginado, y pasado/presente/futuro, las cuales permiten complejizar un análisis “topológico” del sonido vinculado a la trama (CHION, 1993:77). Y da cuenta de tres excepciones que traspasan estas dualidades: el “sonido ambiente” o sonido-territorio, que, sin necesidad de especificar localización y visualización “sirven para marcar un lugar, un espacio particular” (CHION, 1993:78), “sonido interno”, “situado en el presente de la acción, corresponde al interior tanto físico como mental de un personaje” (CHION: 78), y que puede traducirse a una cierta gestualidad, y, por último, “el sonido on de air” correspondiente a la propagación de sonidos “supuestamente retransmitidos eléctricamente, por radio, teléfono, amplificación, etc. y que escapan, pues, a las leyes mecánicas llamadas ‘naturales’ de propagación de sonido” (Chion, 1993:78), tienen un status de autonomía particular, se dan como especies de “texturas sonoras” en la escena, que son construidas en la mezcla de sonido, en tanto parecen situarse desde el principio en un tiempo verosímil con respecto a la escena, pero luego, “atraviesan, pues, libremente las barreras espaciales” (Chion, 1993:79). Así mismo, se refiere al carácter

multitemporal y multiespacial de la música en tanto, “la música es, en resumen, un flexibilizador del espacio y del tiempo” (Chion, 1993 :83-84), y clasifica como música diegética y extradiegética o incidental, en las categorías de “música de pantalla” y “música de foso” respectivamente, para distinguir entre la música que ocurre y emana de una fuente sonora en la escena, versus aquella que se ubica fuera del marco y del tiempo de la acción, respectivamente (Chion, 1993:82). También, como elemento para el diseño sonoro del Lambe, podríamos retomar el análisis de Zacchi, profundizando en los múltiples usos del concepto “paisaje sonoro” acuñado por Murray Schaffer, para ampliar aún más la creación de espacialidad en la escena¹⁸ pensando en la potencial amplitud semántica que ofrece en materia creativa-sonora, acercándose más al carácter efímero del teatro mismo, e incluso, reforzando el carácter performativo de la propia caja Lambe.

En el teatro Lambe-Lambe, la separación sonora de las participantes con respecto al espacio cotidiano, sucede simultáneamente a través de un sistema simple de audífonos estéreo. Se trata de un posible enmascaramiento del sonido externo, como fenómeno psicoacústico, en consonancia y reforzado, con la visualidad total del espectáculo: “hablamos de enmascaramiento cuando un sonido impide la percepción de otro sonido, es decir, lo enmascara. Se produce una modificación (desplazamiento) del umbral de audibilidad en el sujeto”¹⁹ y ocurre en distintos contextos de sonidos que se superponen. Según que sonido aparece primero, se puede entender que el enmascaramiento es parcial, es decir, el sonido ahora no percibido, sigue allí, y retorna cuando cambia el contexto sonoro del entorno. “Existen dos tipos básicos de enmascaramiento: el enmascaramiento simultáneo y el no simultáneo. En el simultáneo el sonido de prueba y el sonido enmascarador coinciden temporalmente. En el caso del enmascaramiento no simultáneo, el sonido de prueba puede ser anterior (pre-enmascaramiento) o posterior (post-enmascaramiento) al enmascarador. También puede suceder que el sonido de prueba continúe después de haberse apagado el enmascarador. También en ese caso recibe el nombre de post-enmascaramiento”.²⁰

¹⁸ “Un paisaje sonoro es una colección de sonidos casi como una pintura es una colección de atracciones visuales. Yo pienso que cuando escuchamos cuidadosamente, esos sonidos se vuelven milagros. Se puede escuchar el tren yendo a través de la distancia, podemos escuchar algunos pájaros, por su puesto. Podemos escuchar los ruidos del tráfico a esta hora a cierta distancia [...] Yo creo que, si escuchan cuidadosamente, la vida está en sus manos. Es lo mismo que cuando miramos cuidadosamente. Si podemos usar los sentidos y mirar y escuchar con atención como si admiráramos una obra de arte, esto definitivamente enriquece tu vida. De alguna manera, el mundo es una enorme composición, una enorme composición musical que suena todo el tiempo sin principio ni final. Nosotros somos compositores de este enorme milagro alrededor nuestro y podemos probar mejorarlo o destruirlo. Podemos agregar más ruidos o podemos agregar más sonidos hermosos. En otras sociedades, una forma de ejercicio para la memoria es recordar los sonidos, no existe la grabación. Así que, si un sonido se suicida, no volverás a escucharlo igual, al menos no de la misma manera. Esto de alguna manera vuelve a la gente más perceptiva y más considerada con los sonidos que viven alrededor. Listen (la escucha) – Murray Schafer. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6qimYlx3VTg&ab_channel=Literaturayaficionescontemplanza

¹⁹

<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/enm.html#:~:text=ENMASCARAMIENTO.%20El%20enmascaramiento%20cae%20dentro%20de%20los%20estudios,percepci%C3%B3n%20de%20otro%20sonido%20es%20decir%20lo%20enmascara.>

²⁰ ídem.

En torno a esta idea, el Lambe actúa como un tipo de enmascaramiento no simultáneo, donde la fuente de ruido o sonidos externos a la caja corresponden al entorno cotidiano, que se ve enmascarado por un sonido temporal, que en este caso sería el mundo sonoro de una cajita que dura entre 3 a 7 minutos en promedio, pero puede cambiar de sentido en tanto aparezca un nuevo sonido en la calle, que irrumpa en el mundo sonoro interno de la caja. En este sentido, ha de ser fundamental la ubicación de la(s) caja(s) en el espacio, en tanto sea un lugar donde no hayan muchos sonidos interfiriendo, puesto que no se puede aumentar el volumen de los audífonos en rangos que puedan perjudicar a ambas oyentes que participan de la función (intérprete y espectadora), y a la vez, se precisa que ocurra un contraste sonoro de frecuencias para diferenciar espacios, con respecto a un adentro totalmente distinto del sonido callejero, a menos que por algún motivo, en la dramaturgia se establezca una relación escénica intencionalmente dialógica con dichos sonidos externos a la caja.

Así mismo, hay que considerar que somos sensibles a ciertas frecuencias más que a otras. Nuestra capacidad de percibir ciertos rangos y timbres en su cualidad mutable y abstracta e identificarlos en base a nuestra propia experiencia, proviene desde mucho antes de que podamos asociarlo a una cualidad estética. Al respecto Toop señala que el feto es capaz de oír los sonidos que ocurren fuera del vientre materno, a los cuales reacciona, siendo incluso capaz de generar distinciones tímbricas desde las catorce semanas, “puede distinguir entre una voz masculina y una femenina y, dentro de un grupo de personas, puede distinguir a la madre hablar y, como consecuencia, sentirse más tranquilo o excitarse por su voz y su relación con la respiración, el pulso cardíaco, la tensión muscular y los movimientos del diafragma. Este lazo emocional, auditivo y táctil dura por lo menos cuatro años hasta que, de acuerdo a la versión oficial, el empleo exhaustivo de los sentidos es gradualmente suplantado por una preeminencia de lo visual” (Toop, 2013:53). En esta referencia, nuevamente encontramos vínculos naturales entre el Lambe-Lambe y el parto, donde se configura un tipo de intimidad intersubjetiva que es característica de ambos momentos. Toop conceptualiza la idea de sumergirse en el sonido como en “una memoria distante, intrauterina” (Toop, 2013:53), señalando que “no existen los `meros sonidos`, sino un mapa de la memoria entre muchos, una combinación profundamente detallada de la escucha con el conocimiento local, arrastrada a la conciencia por un viejo ciego que perdió muchas conexiones con el mundo” (Toop, 2013:56).

Sobre lo difusa que a veces puede ser la experiencia de escuchar, Rosa sostiene que el sonido posee una cualidad de indeterminación sensorial en relación a su relativa existencia material, combinada a su capacidad de emocionar y conmover:

“quien escucha música no puede decidir si la música está fuera o dentro de él: no se encuentra frente al sonido como el observador lo está frente al objeto observado, puesto que el sonido está en él mismo; es él quien se siente vibrar (corporal, emocional y, además, cognitivamente) por la música. Por lo tanto, el acto de escuchar música no está dirigido de la

misma manera que los de ver, agarrar o sentir. La vivencia de la música supera la división entre el sí mismo y el mundo, y la transforma en relación pura: la música son los ritmos, los timbres, las melodías y los sonidos entre el sí mismo y el mundo, a pesar de que estos tengan su fuente en el mundo social y de las cosas. El cosmos del sonido consiste en que puede expresar o fundar toda clase y tonalidad de relaciones” (Rosa, 2020:126-127).

Esto da cuenta de la capacidad de fusión perceptual que puede generar la música, sobre todo en contextos de estimulación multisensorial. La música en esta línea, se propone como “afinador” y “medium” en las relaciones con el mundo sensible, por el hecho de tener el poder de modificar nuestro modo de estar en el mundo. Así mismo, este elemento no niega su cualidad estética y capacidad de ser un lenguaje específico y racional, pero lo desborda (Rosa, 2020:126). Esto de paso, explica el rol destacado que tiene la música en el cine, a partir de dotar a la imagen de una connotación sentimental o de una atmósfera, que, sin el sonido, no sería capaz de expresar” (Rosa, 2020:126).

Como antes se ha dicho, en el teatro Lambe-Lambe ocurre una escucha común entre intérprete y auditor. Esto aporta a comprender la caja como un dispositivo que opera en una especie de “sintonización” a partir de la conexión entre cuerpos a través del sonido, siempre relacionado con la partitura de movimientos. Alfred Schütz, al estudiar la ejecución musical conjunta, define “sintonización” como un proceso de comunicación intersubjetiva, posibilitado en la medida en que los actores, interlocutores, o ejecutantes musicales, comparten no sólo los signos o el lenguaje musical, sino la vivencia de diferentes dimensiones de tiempo, simultáneamente, lo cual produce una experiencia de sincronización de todos los tiempos que allí se reúnen; “la sincronización del tiempo interior y el tiempo exterior se produce en una relación cara a cara que tiene el carácter de una comunidad de espacio, entendido o extrapolado durante la ejecución musical conjunta como un hecho que tiene lugar en el tiempo exterior. Esta dimensión es lo que unifica los flujos de tiempo interior y garantiza su sincronización en un presente vívido” (Cabriolé, 2010:316), provocando una “pluridimensionalidad del tiempo vivido simultáneamente” (Schütz, 1974:167-168) entendiendo con ello que el hecho musical es en sí mismo, una experiencia colectiva e intersubjetiva, donde oyentes e intérpretes son sus fundamentos en tanto “los participantes de tal relación comparten el tiempo y el espacio mientras la misma dura” (Cabriolé, 2010: 136) tal como ocurre en una función de Lambe-Lambe para dos, donde ambos presentes en la “ejecución teatral”, sincronizan un momento único de flujos temporales plurales que dan lugar a momentos intersubjetivos.

Desde otra arista, podríamos entender lo sonoro en teatro como una rítmica que participa en el diseño de la obra total, donde el lenguaje lumínico también tiene cosas que decir, en relación al movimiento y presencia de sus personajes en la escena. La luz, que siempre está en escena, también podría de alguna manera, responder a categorías equivalentes a la diégesis, en tanto la fuente lumínica puede ser un foco externo a la trama o puede representar algún elemento que produzca luz, según la justificación. Cabe resaltar que una dramaturgia luminotécnica es fundamental, y para ello convocaremos brevemente a uno de los principales escenógrafos que incorpora esta noción comunicativa de la luz en teatro, sacándola de su mero uso técnico para darle una connotación expresiva; Appia fue quien evidenció en su momento, la dificultad para actores y bailarines de relacionarse orgánicamente con los lienzos pintados que constituían las escenografías clásicas de la época, por ser estas últimas, pinturas planas y estáticas, en contradicción con los cuerpos expresivos y multifacéticos de los intérpretes en escena. Por ello, propuso un cambio de sentido total que revolucionó el ámbito de la luminotecnia y la escenografía teatral, integrando en diálogo rítmico a todos los elementos en escena; “para salvar estas contradicciones se debe adoptar una configuración plástica tridimensional que permita abrazar la acción actoral y el decorado, lo que, unido a una nueva iluminación, actuará sobre los colores y las formas de tal manera que harán aparecer los movimientos y los gestos de los personajes dentro de un todo armonioso.

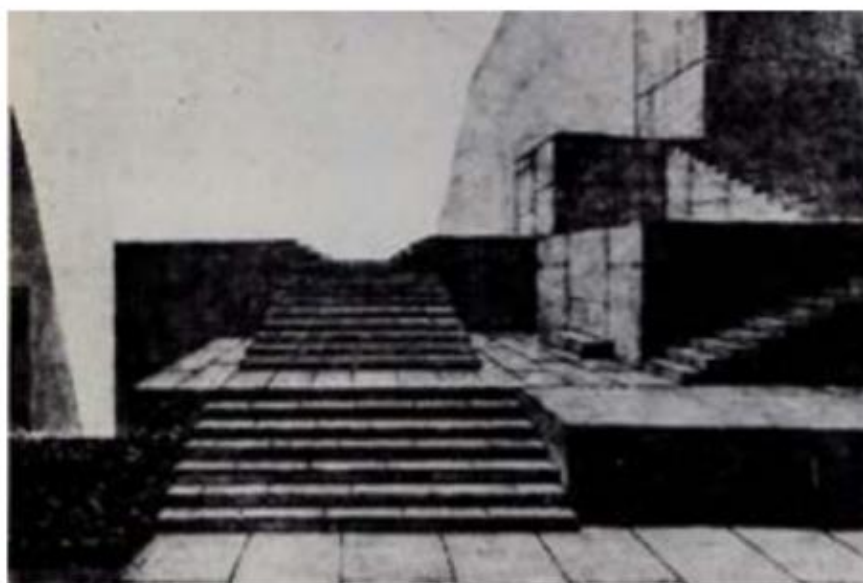


Imagen 1. Adolphe Appia. *Espaces Rythmics, Per plongeur* [1909]?

Imagen tomada del libro: “ASPECTOS DE LA INVESTIGACIÓN EN ESCENOGRAFÍA. Cuadernos de Investigación”, [acceso: 12.4.2021]

Así la luz activa combustiona la relación entre actor, obra y espacio, creando, en definitiva, una atmosfera que no describe sino sugiere"(Appia, 2014:27). Se inspira en Jaques Dalcroze²¹ y su idea de "música visible". Este último lo invita a trabajar en Hellerau para desarrollar algunas puestas en escena, entre ellas "Orfeo y Eurídice", donde pudieron implementar este nuevo, radical y performativo concepto de escenografías flexibles.

"Para Appia, la luz ocupaba el segundo lugar en su clasificación de los elementos de la escena según su importancia, tras el actor y por delante de la pintura. Esta debía marcar un ritmo, tal y como hace la música, era el hilo conductor de la historia, aquel componente que permite la comprensión de la obra. Por eso mismo, esta no podía ser independiente ni aleatoria, sino que debía interaccionar con el cuerpo de los actores y los volúmenes de la escena, transformando así el conjunto en un verdadero espacio de representación" (Sola, 2018:24).

Para Appia, se trataba de hacer dialogar a través del ritmo y la forma, los cuerpos en movimiento y los juegos experimentales de la luz, donde sombras, colores y arquitecturas fueran protagonistas configuradoras del espacio. En este sentido, cobra interés la ejecución de una práctica inmersiva con la luz, articulada a los demás lenguajes.

4.1.3 Eje vertical: el rol del arte en el espacio público: Vinculado a la vivencia del mundo como totalidad, relacionado "con la existencia o la vida como todo, a la que podemos definir como dimensión vertical, puesto que lo que se siente como contraparte es experimentado como trascendente al individuo. En las experiencias de resonancia vertical, el mundo mismo obtiene en cierto sentido una voz propia" (Rosa, 2020:153), asociado a una dimensión espiritual, religiosa e inclusive, al rol del arte.

Este último eje propone conceptos para reflexionar en torno a los alcances de realizar un teatro Lambe-Lambe volcado al espacio social de calle, como marco o contexto en el que se inscribe y como dispositivo escénico en cuya práctica parece haber intrínsecamente una forma de identidad y discurso político sobre la cultura.

Se trata de pensar inicialmente, en dos espacios generados por la caja, como médium de dos mundos; uno externo y otro interno.

²¹ Músico, compositor y pedagogo, creador del método de enseñanza musical que acuñó como "Euritmia".

El espacio interno podría entenderse como “el espacio de la miniatura”: se trata de entrar en la realidad del objeto miniatura, devenido vital, para comprender sus amplias estancias. Con ello, indagar en la persistencia de lo pequeño, en tanto “aparece en todos los siglos en el ensueño de los soñadores innatos” (Bachelard, 1975:137). El espacio externo o contexto social, en este caso el “espacio público” como escenario, apropiándose momentáneamente de “espacios no convencionales” o lugares no frecuente para la ocurrencia de una vivencia teatral. Esto es parte de algunas definiciones constitutivas de “teatro callejero”: “teatro que se presenta en lugares exteriores a los edificios tradicionales: calles, plazas, mercados, estaciones de metro, universidades, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contactar con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y la convivencia” (Pavis, 1998:443), el cual, a pesar de posibles institucionalizaciones, siempre está “intentando sin embargo mantenerse fiel a su capacidad para subvertir lo cotidiano” (Pavis, 1998:444).

Gómez identifica dos tipos de teatro que se realizan en espacios no convencionales: “por un lado el macroteatro y por otro el microteatro. Ambos decididos a transcurrir fuera de la sala. El primero, convocando gran cantidad público, de carácter más ficcional con una teatralidad más remarcada y con una mayor focalización en los aspectos visuales de la puesta. Y por otro lado un segundo teatro más íntimo, privado, de público reducido, quizás más realista con el acento puesto en los actores, su relación con el espacio y el público” (Gómez, 2014:5). Por otro lado, algunas definiciones sobre espacio público proveniente de las ciencias sociales, lo señalan como lugar para el desenvolvimiento de un ideal de democracia que prima hoy y que, en la práctica, da cuenta de una cierta falta de neutralidad en su uso. Actualmente, el ideal de espacio público como concepto político, apela a “una esfera decoexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad” (Delgado, 2011:20). Este trasfondo ideal es el que sustenta el “ciudadanismo” o “especie de democraticismo radical que trabaja en la perspectiva de realizar empíricamente el proyecto cultural de la modernidad en su dimensión política, que entendería la democracia no como una forma de gobierno, sino más bien como un modo de vida y como asociación ética” (Delgado, 2011:20). Sin embargo, se identifica que, en la práctica, se ha tratado más bien de un “espacio de conciliación” en el cual convergen distintos intereses y priman solo algunos. La democracia o “paz ciudadana” se ha transformado en una convivencia tensa, donde las violencias cotidianas pasan a segundo plano, invisibilizadas de distintas maneras, entre ellas, en el plano del emplazamiento territorial, en forma de guetos alejados de los centros urbanos, donde se concentran los recursos. El efecto mediador que el tipo ideal de ciudadano ha provocado, parece ser una consecuencia buscada por el Estado “gracias a la ilusión que ha llegado a provocar –ilusión real, y por tanto ilusioneficaz- de que en él las clases y los sectores enfrentados disuelven sus contenciosos, se unen, se funden y se confunden en intereses y metas compartidas” (Delgado, 2011:23). María Toledano da otra clave: “el ciudadanismo hoy genera las bases para que la ideología de la socialdemocracia lleve a cabo su interés por armonizar espacio público

y capitalismo con el objetivo de alcanzar la paz social y la estabilidad que permita preservar el modelo de explotación sin que los efectos negativos repercutan en su agenda de gobierno” (Delgado, 2011:21-22). En este sentido, el teatro callejero o aquel que se realiza en espacios no convencionales, consiste justamente en la desestabilización lúdica de estos escenarios de aparente armonía, operando como apertura al acontecer de la calle en su propio marco de sentido. Se deja interpelar a la vez que interpela, reinventando relaciones de distanciamiento y proximidad.

En una de sus conferencias, Gaiman reflexiona en torno a la importancia de la ficción como un viaje necesario para el crecimiento de la humanidad, “puede llevarte a sitios en los que nunca has estado. Una vez que has visitado otros mundos, como los que han volado entre las hadas, nunca puedes volver a estar contento con el mundo en el que has crecido. El descontento es algo bueno: la gente descontenta puede modificar y mejorar su mundo, y dejarlo mejor, dejarlo diferente”²². De un modo similar, Foucault plantea que el barco ha sido para la civilización, desde el siglo XVI hasta hoy, “a la vez no solamente el instrumento más grande de desarrollo económico, sino la más grande reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan, el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios” (Foucault, 1966:5), lástima sin embargo, las consecuencias devastadoras que los tripulantes de aquellos navíos provocaron en las sociedades de tierras lejanas y desconocidas, en un comienzo utópicas, a las que llegaron por azar y donde la fantasía literaria fue usada más bien para disfrazar saqueo, usurpación y esclavitud de población nativa. Ya abordaremos en extenso el concepto de “heterotopía” puesto que resulta de vital importancia para este análisis.

En todo caso, hoy, el afán de estas bifurcaciones ficcionales, podría ser entendido también como parte constitutiva de las “líneas de fuga” que propone Guattari en el plano de la lingüística; vías de escape que devienen en rutas de disipación de los flujos cotidianos. Para comprender esta idea, hay que adentrarse brevemente en las definiciones de “signo”, “rizoma”, “meseta”, “agenciamiento colectivo” y la idea de “máquinas abstractas y concretas” planteada por Deleuze y Guattari. Sin adentrarnos muy profundamente en ello por su complejidad, solo se esbozarán ciertos elementos de referencia. Entendiendo que la teoría de los signos en estos dos autores, discute con la lingüística y el estructuralismo, se explica que:

“hay diferentes regímenes de signos que no son necesariamente significantes. Los signos que se liberan de la subordinación al significante, ya no se limitan al lenguaje, y atraviesan los más diferentes estratos. Tenemos toda suerte de signos poblando los universos referenciales [...] El signo es el resultado de nuestro encuentro con el mundo, índice de desterritorialización. Somos atravesados y constituidos por signos de diferentes naturalezas, siendo las subjetividades construcciones

²² Conferencia del escritor Neil Gaiman para la Reading Agency, el 14 de octubre de 2013, en el Barbican de Londres. Fuente: http://neilgaiman.es/wp-content/uploads/2013/08/Nuestro_futuro.pdf, p.4

semióticas donde se cruzan los más diferentes regímenes de signos. Las semióticas son siempre mixtas” (Patto, 2018:7).

A grandes rasgos, se trata de una teoría que apunta a comprender, desde una microscopía de los fenómenos sociales, como se producen los grandes y revolucionarios cambios en la historia de la humanidad. Para ambos autores, la consideración de un fuerte capitalismo descentralizado y desterritorializado, con lógicas masivas que hoy tienden a subjetivarse, tiene como contrapartida una especie de subjetividad organizada e impredecible, una capacidad de agenciamiento colectivo gestado justamente en los territorios, que podría ser entendido como un tejido social orgánico, regenerado y expansivo en forma de rizomas, augurando la incapacidad de cualquier algoritmo cibernético para predecir sus movimientos. Así mismo, una manera subterránea de proceder, parece ser la que mejor representa esta forma de su expansión. Los autores toman al rizoma como metáfora, para identificar vaivenes impredecibles de ruptura con el pensamiento caduco, dando cuenta de algunos principios como: los “principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto” (Deleuze, Guattari, 2004:13). El segundo principio es el de multiplicidad: “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (Deleuze, Guattari, 2004:14). El carácter de la línea de fuga puede romper las raíces para generar nuevas conexiones en formas diversas, ya sea la división del tallo en miles de tallos y raíces o perder todo centro o unidad para devenir cada raíz a su modo en muchas raicillas sin una principal: “un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan, y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho. Semióticas gestuales, mímicas, lúdicas, etc., recuperan su libertad en el niño y se liberan del calco, es decir, de la competencia dominante de la lengua del maestro—un acontecimiento microscópico altera completamente el equilibrio del poder local” (Deleuze, Guattari, 2004:14). La meseta en este esquema, es la representación visual de un rizoma: “Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra meseta para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior [...] Nosotros llamamos meseta a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma” (Deleuze, Guattari, 2004:26). Ambos autores buscan en última instancia, sembrar bases para pensar en la articulación de subjetividades capaces de superar el capitalismo hegemónico, en la creación de otros mundos posibles que transgredan las lógicas mercantiles y sean capaces de organizarse colectivamente en función de otros fines con sentido como necesidad impostergable. En esta ruta, parecen encontrarse codo a codo

con el concepto de resonancia acuñado por Rosa, en el cual el autor busca evidenciar maneras de identificar el malestar que las experiencias vitales producen a partir de las lógicas que una relación reificada con el mundo, promueve. Se trata de otorgar valor a los momentos y relaciones que entablamos con el entorno, entendiendo los flujos de comunicación y sentido, donde el arte tiene mucho que hacer. Deleuze y Guattari parecen llevar a cabo la misma idea, esta vez denunciando el procedimiento de sujeción que las nuevas formas de comunicación maquínica operan en la sociedad de control:

“es justamente el funcionamiento de un nuevo tipo de construcción subjetiva, de una nueva maquinaria que empieza a actuar en favor de la producción capitalista. Hace funcionar un nuevo modelo de subjetivación, la servidumbre maquínica. La diferencia de ese modo de control y los antiguos dispositivos disciplinarios se encuentra principalmente en su carácter despersonalizado, desindividualizante: ya no hay individuos que controlar, ya no hay unidades que modelar individualmente; lo que tenemos es un gobierno de los flujos. Los sujetos ya no son individuos sino cantidades abstractas, base de datos, contraseñas. Se trata de un control de flujos –de dinero, información, de consumo– más que de individuos; las personas son entradas y salidas de flujos, más que individuos posicionados en una masa [...] Somos entradas y salidas (input y output) de un proceso de producción que no diferencia entre tecnología, hombre, animal y plantas” (Deleuze, Guattari, 2004:14).

La creación constante de rutas presenciales, flujos o líneas de fuga en el plano del encuentro intersubjetivo entre corporalidades presentes, resulta en una forma de resistencia, una acción movilizadora que regenera y rema hacia la ruptura de lo estanco. En este sentido, el concepto de “espacios otros” de Foucault, permite repensar la potencialidad de las excepciones, es decir, entender que la realidad se compone de discontinuidades: “los lugares otros de los que habla Foucault son las utopías y las heterotopías, lugares diferentes al orden y a la regularidad de la aparente historia continua, homogénea, lineal, que se instala como sistema universal, eterno, unitario. Los espacios mencionados son exclusiones de este sistema homogéneo, porque pertenecen a otras historias, a la historia de lo otro” (Toro, 2017:24). En tanto la “otredad” se entiende como lo que ha sido excluido de la regularidad, se gesta un método histórico-filosófico cultural a partir de la configuración de una episteme que toma la dimensión “espacial” como forma de análisis, contrapuesta a la linealidad histórica continua. Los grandes relatos han servido para legitimar acciones humanas, pero esta perspectiva nos indica que estamos llenas de fragmentos que nos constituyen y que permanecen latentes (Foucault, 1979). Para entender esta alteridad, la episteme Foucaultiana, “toma la parte, que a su vez ha de ser la parte excluida, la parte diferente, la diferencia, no dentro del orden universal en un movimiento dialéctico, sino como una total diferencia: una alteridad [...] Parte de las singularidades excluidas que están visibles y ubicadas espacialmente en lo más inmediato del mundo” (Toro, 2017:25). Por tanto, se trata de entender que el espacio no es neutro, y ocupamos un lugar en esta espacialización homegenizante, donde el arte y su manera de instalarse también encarna un lugar:

“Vivimos, morimos, amamos en un espacio cuadriculado, recortado, abigarrado, con zonas claras y zonas de sombra, diferencias de nivel, escalones huecos, relieves, regiones duras, y otras desmenuzables, penetrables, porosas; están las regiones de paso: las calles, los trenes, el metro; están las regiones abiertas de la parada provisoria: los cafés, los cines, las playas, los hoteles; y además, están las regiones cerradas del reposo y del recogimiento [...] Entre todos esos lugares que se distinguen los unos de los otros, los hay que son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, los contraespacios” (Foucault, 2008:3).

El concepto de “heterotopía” discurre como un delirio lúcido, un sueño despierto que subvierte todos los ordenamientos tempo-espaciales que han ocurrido, para ser imaginados de manera simultánea y comprendidos desde lo que Foucault denominó, una nueva ciencia “cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (Foucault, 2008:4). Y para ello, señala algunos principios: El primero se resume en que “probablemente no haya una sola sociedad que no se constituya su o sus heterotopías” (Foucault, 2008:4). El segundo principio refiere a la mirada histórica en la cual podemos ver como ciertas heterotopías desaparecen y/o son reabsorbidas por toda sociedad, en distintos momentos. En una heterotopía siempre se yuxtaponen elementos incompatibles. “El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles” (Foucault, 2008:6). Otro principio es la relación diversa y personal que tiene una heterotopía con el tiempo, según la cual con frecuencia se producen cortes. Como ejemplos de estas rupturas permanentes, están las bibliotecas y los museos. Hay otro tipo de variaciones que tienen que ver con espacios breves de transformación de tiempo/espacio e incluso, orden social, como es el caso del carnaval. También las ferias o las fiestas son momentos de intensidad condensada, donde pueden observarse situaciones únicas y extraordinarias. Y las hay aquellas cuya función o razón de existir, es la producción de un tránsito o momento de paso a otro estado, especies de rituales modernos; “las heterotopías tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea [...] Hay otras heterotopías, por el contrario, que no están cerradas en relación al mundo exterior, pero que son pura y simple apertura [...] Y finalmente existen las heterotopías que parecen abiertas, pero en las que solo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados” (Foucault, 2008:8-9). Una manera de identificar las heterotopías, es a partir de la impugnación que realizan a todos los demás espacios a partir principalmente, de dos procedimientos: “creando una ilusión de denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso” (Foucault, 1984:5).

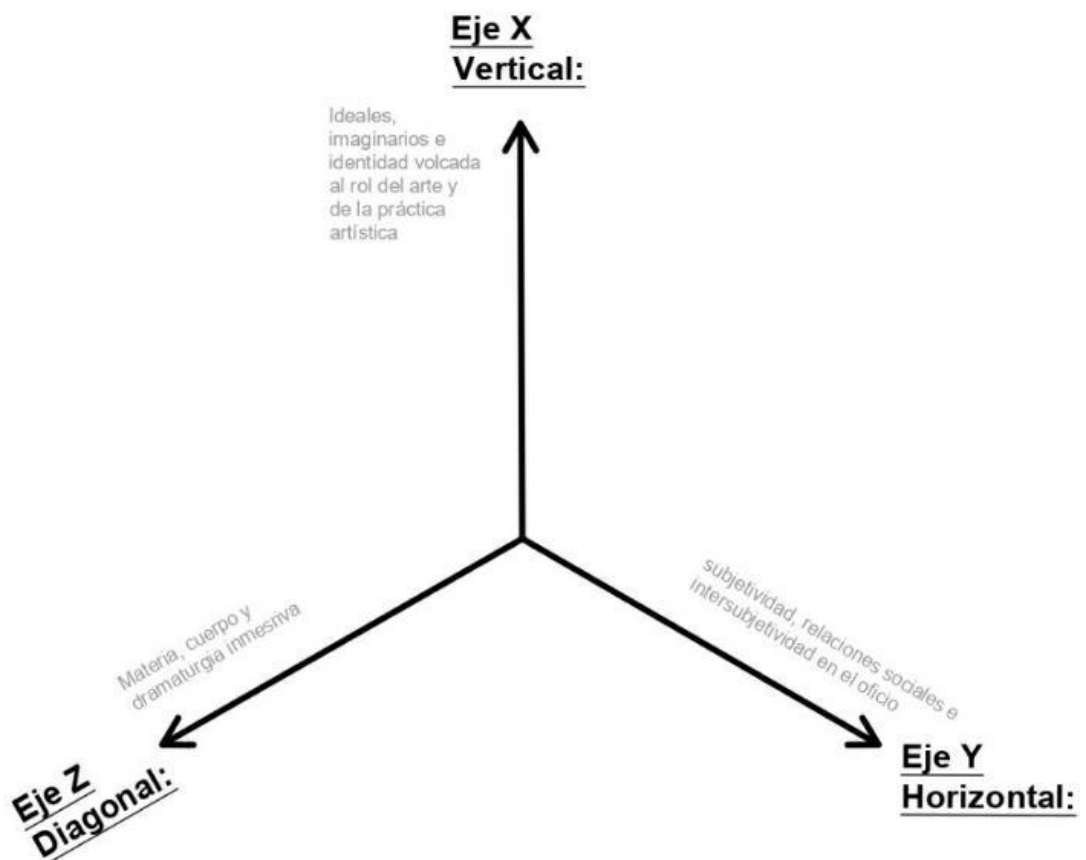
Bajo este prisma el Lambe-Lambe, en tanto “dispositivo” material circunscrito a una red de relaciones y componentes heterogéneos, se manifiesta en sus distintas formas de operar en este espacio-público-callejero. Si tomamos algunos elementos

identificados por Foucault en sus definiciones sobre “dispositivos”, tenemos: a) la multiplicidad, como fondo sobre el cual éstos operan, en este caso, los diversos contextos socioculturales que transcurren en la calle, y b) la microfísica, como nivel propio del accionar de los mismos” (Vega, 2017:137), que sería para este caso, las microhistorias compartidas entre dos como apertura hacia una intersubjetividad microscópica. Las características según las cuales los dispositivos se posicionan en lo real, en este caso principalmente referidas a sus vínculos e intercambios con el espacio-territorio, “se articulan alrededor de la estrategia que compone la serie de relaciones que se despliegan entre determinados elementos y a efectos de fines concretos. Estas cualidades permiten al dispositivo tener un emplazamiento histórico y responder a urgencias específicas de un tiempo y espacio singulares. No hay, en consecuencia, universalidad en el dispositivo Foucaultiano, sino un carácter fuertemente localizado y ajustado a una coyuntura determinada de fuerzas” (Vega, 2017:141). Llevándolo al universo Lambe, la construcción de este objeto está en efecto, históricamente situado pues cambia según donde nace, responde a coyunturas variables, a la vez que atraviesa con su existencia (algo que comparte con otras artes callejeras), una serie de contrastes respecto al discurso oficial universalizado en relación a los espacios delimitados para el hacer artístico, en tanto propone el uso del espacio público como escenario impredecible para el despliegue cultural sin distinción.

Desde su potencialidad como acción política, caracterizar a la caja de Lambe como “dispositivo”, implica: por un lado, que se constituye como “máquina poética” desde la óptica de un teatro que busca la abolición de la dominación textual, “y para este cometido es indispensable pensar a los teatristas y sus equipos creativos en tanto máquinas poéticas cuyo fin es procesar signos y jugar con la relación entre significantes y significados, a la hora de armar y seleccionar los materiales escénicos- desde el plano de la expresión –y provocar la imaginación del observador para construir un concepto o significación con relación a esos materiales, desplazamientos y sonidos en la escena” (Falabella, 2006:279). La importancia de esta definición es entender, por un lado, que los objetos nunca quedan concluidos y siempre estarán dispuestos a la mirada analítica, sensible y personal de cada espectadora e incluso de la artista, para ser leídos, reinterpretados y sentidos de múltiples maneras, excediendo o rebalsando incluso una intención racional comprensiva. Y, por otro lado, destacar la importancia que reviste la presencialidad al ser pensada como intrínseca al acontecimiento teatral, lo cual configura un momento único donde ambas participan de un tipo de relación social propiciada por el teatro: “El acontecimiento teatral, y por ende la comunicación espectacular, se producen en un puntal aquí y ahora donde los sujetos teatristas con sus objetos en escena comparten un espacio y un tiempo con los sujetos observadores. No obstante, como los sujetos pueden no ser los mismos y cada puesta en escena de una misma obra puede sufrir variaciones deliberadas y/o impensadas, la comunicación espectacular se torna caleidoscópica dado que es particular al acontecimiento y, por tanto, está en continuo rediseño. El teatro puede ser pensado como construcción de máquinas de observar” (Falabella, 2006:280), donde audiencias espectadoras y artistas son interlocutoras activas de la intersubjetividad que el teatro explicita en medio de la vida.

2. Análisis de resultados

El siguiente análisis se construye a partir de los testimonios brindados por cada informante y considerando los tres ejes planteados por Rosa, articulados como marco de sentido para identificar elementos que propician “experiencias de resonancia” en el oficio de lambista. El propósito de este esquema es facilitar la construcción de un entramado de relaciones, acciones y circunstancias que configuran subjetividad en la práctica artística. En este sentido, se analiza la importancia que tiene el formato “caja”, que he denominado “dispositivo escénico de resonancia”, para llevar a cabo principios compartidos sobre la importancia del arte en la construcción de relaciones sociales “humanizadas” y “humanizantes”. Los hallazgos se profundizarán en los siguientes capítulos. Tanto el esquema de ejes como la tabla a continuación, resume la operacionalización de variables y criterios utilizados para dar cuenta de la estructura más elemental que organizó el conjunto de las reflexiones:



<u>Ejes:</u>	Eje 1 horizontal: Oficio, subjetividad y relaciones sociales en el territorio	Eje 2 diagonal: Materia, cuerpo y dramaturgia inmersiva	Eje 3 vertical: Ideales, imaginarios e identidad volcada al rol del arte
<u>Categorías y Códigos:</u>	<p><u>a. Intersubjetividad (escena lambe, la técnica y cultores):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> +Intimidad compartida/historicidad + Relación con espacio, con audiencias, con los pares + Técnicas y aprendizajes colectivos + Trayectorias compartidas + Festivales e instancias de conocimiento + Gestión y autogestión <p><u>b. Subjetividad (relación personal con la técnica/ trayectoria y otras profesiones):</u></p> <ul style="list-style-type: none"> + Pedagogía del Lambe-Lambe + Trayectoria artística interdisciplinaria + Intimidad +Usos y técnicas del cuerpo en la puesta en escena desde el oficio +Relación personal con el territorio 	<p><u>a. Dramaturgia cuerpo/materia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> + Dramaturgia íntima con objetos y formas animadas + Usos del cuerpo y/en/con la materia + Dispositivo como materialidad en el espacio público <p><u>b. Dramaturgia Inmersiva</u></p> <ul style="list-style-type: none"> + Dramaturgia inmersiva + Construcción del dispositivo + Interdisciplina, sinestesia artística 	<p><u>a. Idea sobre que es el arte</u></p> <ul style="list-style-type: none"> + Percepciones sobre qué es y para qué es el arte + Percepción sobre el Lambe en los territorios + Percepciones sobre que es el Lambe y su potencial artístico <p><u>b. Identidad formada sobre idea de arte</u></p> <ul style="list-style-type: none"> + Percepciones sobre la trascendencia vital de ser lambista + Implicancias sociales (estructurales) de compartir la intimidad + Perspectiva ideológica del arte + Militancia y arte

2.1 Funciones teatrales presenciales/virtuales: “Contagiando humanidad, otros mundos son posibles”

Uno de los principales argumentos para continuar haciendo teatro Lambe-Lambe, esgrimidos por parte de las entrevistadas y en los conversatorios analizados, aun cuando las funciones no fueran presenciales, era la necesidad de trabajar, la urgencia por sobrevivir y también, hacer uso de las amplias posibilidades de difusión que implicó internet en los momentos más álgidos de la pandemia, cuando se exacerbó como espacio de comunicación. Sin embargo, a la par que aumentaban las ventanas virtuales al mundo, también se evidenciaba la gigante brecha digital que adolecen los distintos territorios latinoamericanos, reproduciendo la misma desigualdad que opera en el espacio no virtual. Paralelamente a esta situación, para algunas personas no tenía sentido mostrar sus obras de teatro Lambe-Lambe en formato online:

“El teatro sucede entremedio, sucede en esa mitad, en donde está el artista y el espectador, si no hay uno de los dos no pasa nada, y entonces cuando sucede el acto teatral con esa emoción, es porque están los dos actores, al menos los dos actores, o sea el espectador y el artista, y entre los dos es donde pasa esa magia...entonces claro, cuando no hay uno de los dos, que es en este caso de la virtualidad, tu sabes que hay muchos atrás, pero al final no hay nadie, porque no miras a los ojos, no sientes esa pulsación, esa mirada final que completa el espectáculo. Pero tuvimos que sobrevivir y comer po`, entonces la pega llegaba y no podías decirle que no”. (Camila Landón)

Para algunas personas, las primeras prácticas de Lambe online fueron valoradas positivamente en cuanto a que se hicieron obras de teatro manteniendo la característica de “en tiempo real” y “hechas para una persona”. Esto ocurrió, por ejemplo, en la primera “Lambelada”, actividad que se organizó en pandemia mediante plataformas virtuales donde solo participaba una intérprete y una asistente. En aquella instancia, la necesidad de contacto humano por parte de la gente se hizo manifiesta durante los encuentros individuales que sostuvieron con cada artista, posterior a las funciones:

"Para mí fue muy gratificante la primera vez que lo hicimos. La gente estaba emocionadísima, metida en su casa en una incertidumbre increíble, y que le hablaran a esa persona, que le dijeran `bienvenido, ven aquí, ponte cómodo´, y que le hicieran una función por internet para esa persona sola. Recibíamos devoluciones de gente a veces hasta llorando".
(Omayra Martínez)

Emerge en este caso, la idea de “devolución” como retorno expresivo del público. Por otro lado, se instaló la necesidad de repensar las implicancias de hacer teatro Lambe de este modo, ante consideraciones que planteaban una falta de adaptación adecuada al formato virtual en términos técnicos e ideológicos, que rompían esta relación de intimidad sensorial a través de los objetos:

“Estamos justamente utilizando las herramientas que trabajan con la militancia de las miniaturas, de relajar un poco el ritmo de la vida”.
(Omayra Martinez)

“Entonces es un poco incoherente estar ahí, proponiendo algo con las miniaturas, proponiendo algo con la intimidad, pero que no tenemos. Para mí, es complicado. Creo que también perdemos calidad, porque, a veces, el artista no tiene el mejor equipamiento de video, no tiene la mejor cámara, no tiene la mejor iluminación ni todo para adaptar su obra al audiovisual, porque las cosas en Lambe-Lambe son hechas para el ojo humano de muy cerca. Y ahora, las cosas están vistas desde una cámara, por alguien que está muy lejos”. (Pedro Cobra)

La intimidad constituye un pilar base para este formato escénico. Su definición se va dibujando progresivamente en el contacto próximo entre corporalidades, mediadas por el dispositivo-Lambe. En este sentido, la pérdida de este elemento parece vivenciado como un distanciamiento con respecto a la audiencia. En algunos casos, esta distancia se manifiesta en la imposibilidad de generar el hechizo o encantamiento para despertar la curiosidad de querer espiar las cajas, traducido en filas de gente expectante, acercándose progresivamente. Por otro lado, tener certeza de que la obra no será percibida por el público tal como si fuera interpretada en persona, produce también un desánimo. En aquellos casos que no manifestaron una experiencia negativa con el formato online, no se evidencia sensación de pérdida de intimidad, o más bien, se valora lograr instancias de intercambio con la audiencia y/o mantenerse realizando funciones para una persona, considerando un contexto de crisis como el de la pandemia.

2.2 Territorios lúdicos: Nacimiento y expansión latinoamericana del Lambe-Lambe

5.2.1 El origen popular como herencia viva: experiencias del devenir lambista

Considerando que la muestra de estudio ha sido constituida por lambeiras latinoamericanas de activa trayectoria, es relevante constatar que todas señalan como hito inspirador haber podido conversar con las creadoras del Lambe-Lambe en persona, significando este hecho una oportunidad para reflexionar más profundamente sobre el sentido del quehacer en torno al oficio. Las informantes destacan orientarse con valores transmitidos por Ismine y Denise, en este sentido, constantemente se hace más énfasis en “el contenido tras la técnica”, más que en “una técnica a perfeccionarse por la técnica”, en tanto se trata de un arte que nace de un contexto pedagógico. Si bien se reflexiona mucho en torno al “como hacer”, siempre parece entendido estrechamente ligado a una dramaturgia íntima que potencia un contenido profundo:

“La generosidad es una cosa que Denise e Ismine siempre, siempre dicen a todos y todas que es la principal característica de los lambistas, de las lambeiras; que sean generosos con el público, porque es un acto muy íntimo. Estamos en lucha contra la deshumanización del mundo, de la gente, de nuestras necesidades”. (Pedro Cobra)

Entre 2020 y el presente año 2021, en el auge de la pandemia, Ismine y Denise fueron convocadas a múltiples escenarios virtuales y espacios de encuentro online en Brasil, abiertos a la gente del mundo, para conversar sobre su historia y las múltiples posibilidades del Lambe. Algunas de estas actividades fueron: “*Bienal de Lambe*” organizado por Trágica Cia. de Arte en el Estado de Paraná, “*Il Encontro de Teatro Lambe-Lambe*” de Brasilia, organizado por As Caixeiras Cia. De Bonecas y VarandaTeatro, “*Festejo Mundial em Rede*” realizado por Vitrine Teatro Lambe Lambe en el Estado de Salvador, conversatorio “*Papo Lambeiro*” de la Cia. Plastikónírica y el 3er Festival de formas animadas “*Anima Praça*” en Rio de Janeiro, entre otros. En algunos de estos encuentros virtuales, salieron nuevas precisiones sobre como sus creadoras entienden hoy, al Lambe:

“Bueno, hay algo que surgió con la pandemia, que con las `lives´, Ismine y Denise, sobre todo Denise que es la que está más activa en las redes, han dicho que ya no quieren que llamen al teatro Lambe- Lambe `teatro de caja´, sino que `casa de espectáculo´, porque es como una sala de teatro adentro de un espacio pequeño”. (Jacques Beavoir)

En la red de lambeiras, se habla de un tejido familiar extenso, donde los juegos con respecto a los nacimientos y crecimientos es una constante entre aquellas que llevan más tiempo en el oficio. A pesar de ser cada vez más gente, la motivación de generar un vínculo humano, afectivo, a través del arte, se manifiesta también en la manera en que las propias artistas se reconocen entre si lo cual, en parte, ocurre por la manera en que se ha ido expandiendo, de una a una:

“Siempre hablan de eso, son todos sus hijos, y hacemos un árbol genealógico, y decimos que yo aprendí de esto, y que este es el primo de este porque aprendió acá y estás son las madres y el abuelo de no sé qué tiene un nieto aquí... siempre jugamos con el árbol genealógico de donde aprendiste tu lambe... `yo aprendí en Argentina´, `y quien le enseñó a él´, y ellos lo viven ahora ¿cachai? Lo viven”. (Camila Landón)

Uno de los acontecimientos que ha permitido configurar y fortalecer esta red internacional, es la creación del Festilambe.

5.2.2 Festilambe: “Contagiar Humanidad”

Si bien se indica que el oficio de teatro de títeres y objetos es valorado y respetado en Brasil, no ocurre de igual modo con el Lambe-Lambe. A 31 años de su nacimiento, y a pesar de algunos reconocimientos como el Premio Cultura Viva 2010, las creadoras aún no han podido tener aún, su propio festival. Y cuando al fin este se iba a realizar en 2020, no pudo ocurrir producto de la Pandemia.

“Cuando Ismine y Denise conocieron el Festilambe, estaban impactadas de lo grande de este festival porque ellas ni siquiera habían podido hacer su propio festival, hasta hoy. Ellas están súper orgullosas de este festival y de otros que han nacido. Que hayamos usado el nombre de Lambe-Lambe, que nombremos siempre a Ismine y a Denise. Eso creo que es un valor súper lindo que mantuvimos de pura intuición y respeto siempre a los maestros, queriendo contar la historia para atrás”. (Camila Landón)



Afiche de FESTILAMBE 2020. Imagen tomada de www.oaniteatro.com, [acceso: 12.4.2021]

“FESTILAMBE (Festival Internacional de Teatro Lambe-Lambe)” nace en Valparaíso, Chile, en 2014. Y parece haber asumido una doble tarea: por un lado, desarrollar autogestión ligada a la difusión del Lambe desde 2007, cuando OANI Teatro vuelve de su viaje de 4 años por Brasil y se instala en la ciudad-puerto de Valparaíso, como centro de operaciones. Y por otro, la consolidación posterior de un espacio clave y estable en el tiempo que permitiera cimentar la expansión de una red de artistas dispersa por el mundo, para ser convocada en un evento anual, traducido en FESTILAMBE que, desde sus inicios hasta hoy, se realiza de manera permanente²³. Reuniendo 25 cajas distintas en cada versión, ha vinculado creadores provenientes de distintos países tales como Brasil, Bolivia, Argentina, España, Uruguay, Perú, Paraguay, México, Venezuela, Inglaterra, Alemania, así como de otras regiones de Chile donde también se ha sembrado la técnica, para el mutuo reconocimiento creativo, intercambio de saberes y trabajo callejero en colectivo:

“Ya en ese entonces, en el 2013, decidimos postular para hacer un festival, porque ya teníamos un movimiento pequeño, pero significativo de Lambe dando vuelta. Hicimos el festival, después hicimos el segundo festival el 2015, con invitación directa a los artistas y a partir del 2016, hicimos convocatoria abierta internacional. Siempre fue internacional, desde el primer día. Y lo bonito de este festival es que también, son 25 espectáculos distintos siempre. Cada vez teníamos más convocatoria y participación internacional de querer venir, cada vez se hacía más famoso, o sea, se hablaba bien de él, porque claro, aplicamos todo lo que aprendimos también en Brasil, todo el buen trato, el buen trato a las personas, el pago digno, el trabajo en equipo”. (Camila Landón)

Esta instancia ha venido a significar una posibilidad de juntar mundos, a través de la reunión de las culturas en un espacio común, donde además se han generado audiencias que ya conocen este arte y lo esperan año a año. Para la versión inaugural de su festival, las propias Ismine y Denise habían invitado a Camila Landón de OANI para realizarle un reconocimiento en tierras bahianas, ocasión que queda pendiente para cuando pase la pandemia.

Cabe señalar que Festilambe es terreno fértil de muchos florecimientos. En las trayectorias de las entrevistadas, todas dan cuenta de que allí encontraron una “resonancia colectiva” en torno a la práctica, comprendiendo las dimensiones que la red internacional del Lambe-Lambe había logrado alcanzar. Coinciden en el impacto que significó en sus experiencias, el encuentro con tantas culturas, así como el escenario de una ciudad transformada por las miniaturas. Así mismo, muchas culturas que llevaban algunos años en el oficio, conocieron a Ismine y Denise en el Festilambe. La importancia

²³ <http://oaniteatro.com/festival/> [acceso: 12.4.2021]

de potenciar el agenciamiento de prácticas artísticas a través de festivales organizados con autonomía, por las propias artistas, como en este caso, o con participación directa de las culturas involucradas, implica potenciar y valorar justamente, los lazos sociales y artísticos que se gestan desde la convicción que otorga la práctica:

“En el 2016 me invitaron al Festilambe en Valparaíso, y ahí conocí a Ismine Lima que es una de las fundadoras del Lambe, una persona muy callada, pero cuando habla dice lo que tiene que dejar, lo esencial. Y dice cosas que te llegan. Logré ver su caja también, compartí con ella en el festival, nos contamos experiencias, nos abrazamos”. (Mágico Herrera)

“Recibí la invitación a participar del 4to Festilambe, creo que eso fue en 2018, ahí fue que conocí a Camila Landón de OANI, conocí un montón de gente interesante, la mayoría latinoamericanos como yo y que hacían lo mismo que yo hacía. Conocí a las dos creadoras del Lambe, ahí en ese momento, Denise y Ismine. Y en ese momento percibí que hacía parte de una gran comunidad, me percibí dentro de una familia”. (Pedro Cobra)

Festilambe también se configura como una instancia de aprendizaje para las artistas, puesto que se organizan jornadas de formación y perfeccionamiento de las creaciones lambeiras participantes del festival, donde son las propias pares de oficio quienes aportan al proceso, que a veces se realiza de manera muy solitaria:



5to FESTILAMBE, 5 de abril, 2019.
Imagen tomada de Instagram @oaniteatro
[acceso: 16.5.2021]

“Desde el primer Festilambe, hacemos algo muy importante, que en los festivales no se hace mucho; un Laboratorio de análisis y perfeccionamientos de los espectáculos que se presentan, donde nos encerramos los 25 espectáculos, y cada uno ve el espectáculo del otro y paramos, y hablamos de cada uno de los espectáculos, como para explicar lo que uno entendió, para decir lo que puede mejorar, lo que no entendió, que por qué hizo esto y el otro explica como hizo la obra”. (Camila Landón)

Con el título de “Para mirarnos a los ojos”, la 6ta versión de Festilambe se llevó a cabo entre el 7 y el 14 de diciembre del 2020²⁴. Si bien no aconteció con la libertad de otros años, se realizó en las calles de la ciudad, a partir de la confección de un protocolo que considerara todos los resguardos sanitarios necesarios. Esta fue una apuesta personal de OANI, sostenida en la necesidad de reivindicar la presencialidad:

²⁴ Video resumen del Festilambe 2020:

https://www.youtube.com/watch?v=M9ybQe05eDI&ab_channel=TRIPULANTELABORATORIOProducciones-Chile [acceso: 12.4.2021]

“Me saturé de todos los festivales online, me resistí 100%, si no es presencial no lo hago nomás. Y entonces, demostremos que podemos. Y fue muy difícil, pero al final si se pudo hacer porque trabajamos mucho los protocolos, hicimos el doble de trabajo que en cualquier otro Festilambe. Fue muy raro, pero a la vez, al final del segundo día, ya no importaba nada: la gente está viendo teatro feliz, está con paciencia, no hubo nunca un problema. Después hicimos la trazabilidad de los artistas, nadie se contagió de nada. Entonces eso era: resistir, ¿por qué todos pueden vender y nosotros no podemos trabajar? si es lo único que hacemos, es nuestro oficio, ¿por qué no podemos trabajar? Esa era mi rabia y mi lucha porque para variar los artistas y la cultura, mejor que no. Yo creo que hasta las últimas consecuencias hay que demostrar que podemos ser presenciales, y que debemos ser presenciales”. (Camila Landón)

A raíz de todas las actividades realizadas durante años por OANI Teatro, relacionadas principalmente con la interpretación de sus obras, enseñanza de la técnica y creación de audiencias, que desembocan en el nacimiento de Festilambe, hoy el Lambe-Lambe ha sido integrado como una práctica artística constitutiva de patrimonio cultural en la ciudad de Valparaíso, cultivando progresivamente un tejido social de audiencias vecinas y transeúntes diversas emplazadas en el espacio público del puerto que año a año se reúnen para participar del festival lambeiro. Aun cuando sigue siendo un arte escénico desconocido para muchos, su persistencia, pedagogía y expansión creativa ha implicado que ya sea contemplada dentro de las artes escénicas oficiales que se practican en Chile:

“Son 14 años hablando del teatro Lambe-Lambe, al principio parecíamos los locos, obvio, pero ahora tú dices en todos lados, hasta en los cuestionarios de cultura integran el termino Lambe-Lambe”. (Camila Landón)

5.2.3 “Otros mundos posibles”

Otro evento que aconteció de manera presencial en pandemia, inspirado en lo que había sido la experiencia reciente de Festilambe 2020, fue la “Lambelada”, nombre del evento y del colectivo que lo organiza. La instancia para el 2021 fue llamada: “Otros mundos posibles”²⁵ y se enmarcó en el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires). El año anterior (2020), y a causa de la pandemia, el festival se había realizado en formato online, generando para ello una serie de funciones personalizadas y llevadas a cabo en salas virtuales individuales donde la obra seguía siendo para una persona:

“Hacer funciones virtuales en vivo para una persona, sosteniendolo vivo, no era fácil, porque era toda una gran



“Lambelada” organizada por el colectivo Lambelada, 24 de febrero, 2021. Imagen tomada de Instagram: @lambeladaoficial [acceso: 2.3.2021]

²⁵ Referencia visual de la Lambelada “Otros Mundos Posibles”, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=75ml-aLp3Ak&t=358s> [acceso: 12.4.2021]

logística atrás, para que eso se diera y funcionara pero lo que nos motivó fue a que lo viera gente en diferentes lugares, no solo en Argentina, sino en España, en Colombia, en México, en Estados Unidos, en Chile. Gente que conocía y gente que no conocía y que su primera experiencia de ver un Lambe fue virtual, es raro, pero a la vez es lo que había, es el formato que teníamos y no por eso había que dejar de hacerlo. Y empezó a pasar que hubo un agotamiento de algunos. Y ahí bueno, uno tiene que escuchar”. (Omayra Martínez)

Entonces, en ese momento, se decidió colectivamente que, durante el 2021, la Lambelada sería presencial. Se planteó como un recorrido que transformara algún lugar de la ciudad, elaborando una ficción donde cada persona asistente se viera imbuida por completo tanto en las cajitas como en el espacio total, a través de unos “anfitriones” que irían guiando su recorrido a través de distintos laberintos. Esto se llevó a cabo en los jardines del Museo Enrique Larreta:

“La relación temática que propusimos fue ‘Otros mundos posibles’, y va haciendo un viaje enorme por el universo, pero va haciendo estaciones en unos mundos, esa es como la esencia. Y lo que hicimos fue tomar nuestras obras de Lambe que ya teníamos, pero a esto le sumamos armar un ambiente sonoro para el jardín con los paisajes sonoros de las obras mezclados, más otros sonidos agregados. También queríamos jugar con las luces, el misterio y la belleza de esos jardines”. (Omayra Martínez)

Además de la presencialidad, se propone una nueva manera de hacer un evento de Lambe-Lambe, incorporando como temática el concepto de “mundos posibles” que hace guiño al Manifiesto Lambe-Lambe, el cual finaliza en sus dos versiones, con una invitación colectiva a reconstruir “justos mundos posibles”.

“Siento que esta vuelta a la presencialidad, revaloriza en la gente el hecho de que le hagan un espectáculo uno a uno, de encontrarse, de charlar”. (Omayra)

Se podría entender la performance total de la Lambelada como la realización de múltiples heterotopías íntimas (las cajas) dentro de un territorio demarcado, que ha sido modificado con distintos elementos audiovisuales, para lograr una ficción permanente, lo que puede entenderse como una “macroheterotopía”, que vincula a todos los “micromundos” a través de “flujos performativos” llevados a cabo por cada anfitriona. En este sentido, es interesante imaginar que el sonido de lo cotidiano ha de estar enmascarado por dos dimensiones inmersivas: el ambiente sonoro elaborado para el recorrido, y las “heterotopías íntimas” de las casas de teatro, con sus mundos sonoros particulares. Podría concluirse que la pérdida de presencialidad ha sido una instancia que invita a revalorizar el encuentro y reflexionar en torno a las múltiples posibilidades que implica una práctica del Lambe-Lambe “situada”, provocando nuevas “experiencia de resonancia” en el oficio.

5.3.1 Resonar como observadora, devenir lambista de oficio

Si bien en sus trayectorias, 4 de las 5 entrevistadas provienen del ámbito de las artes escénicas antes de ser lambeiras, todas coinciden en haber conocido el teatro Lambe-Lambe de manera casual y haberse sentido profundamente conmovidas por el formato. A través de Lambe-Lambe, revelan volver a sentir emoción con respecto a su profesión, en aquellas informantes que provienen del rubro teatral:

“En general es difícil emocionarse, que te emocionen las obras, a mí por lo menos me ha costado un montón, son muy pocas las que uno ve la honestidad ahí y ahí se emociona, y en el Lambe-Lambe es más común po’, para mí, para mi observar. He ido a teatros, a teatros al aire libre, a performances, como buscando, ¡quiero que me pase algo por favor! y el Lambe tiene eso más directo porque ya el hecho, solo el hecho de que alguien haga algo para ti emociona, independiente del contenido. Esa humildad, esa generosidad que hay ahí”. (Camila Landón)

“Todo era reciclado, ¡cachivaches! pero me llegó al corazón, yo me conmoví. Hace muchos años que no me conmovía con algo, muy poco me conmuevo con el teatro, muy poco me convencen las artes escénicas, esto me convenció”. (Mágico Herrera)

Se percibe un reencuentro con el sentido ritual del teatro, a partir del señalamiento de experiencias transformadoras para ambas participantes. Por otra parte, el hecho de calificar al Lambe como arte popular, tiene que ver tanto por las razones de su emergencia, como por la manera en que se ha socializado su conocimiento:



Talleres de construcción organizados Por FESCETE, en el marco de los 30 años del teatro Lambe-Lambe. Imagen tomada de Instagram: @plastikonirica [acceso: 10.5.2021]

“No es un arte que nació en los espacios burgueses o académicos, es un arte que nació de dos mujeres trabajadoras, una hija de zapateros, otra educadora hija de parteras, y se hace en la calle, con la gente. Y para mi es fantástico la manera como ellas, muy despreteniosamente, crearon un nuevo lenguaje para educar a los jóvenes, a los niños, a los profesores, a los padres y las madres de estos niños. ¡Fue un suceso absoluto ahí! Y así es que ellas empezaron a viajar y a ir a otros sitios con este espectáculo y bueno, a partir de ahí 31, casi 32 años de historia”. (Pedro Cobra)

Igualmente, el Lambe es un oficio remunerado, ya sea por la búsqueda de fondos externos o en base a la autogestión individual, donde el cobro se suele llevar a cabo a partir de un aporte voluntario o “pasar la gorra”, una manera que lo vincula aún más con el teatro callejero y que es también la manera en que comienza a monetizarse la práctica una vez que sale del aula pedagógica donde nace. El aporte voluntario constituye

también una forma democrática de remunerar el oficio sin imponer restricciones que impidan a alguien, perderse la función por razones económicas:

“En el momento en que eso empezó fue cuando Denise e Ismine salieron de la escuela, y empezaron a pasar la gorra. [...] Y me gusta hacer “aporte voluntario”, porque también es otra forma de la gente de relacionarse con el dinero, con la monetización del arte y pagar a partir de los sentimientos y de las posibilidades de cada uno”. (Pedro Cobra)

Se desprende que los elementos configurantes de sus “experiencias de resonancia”, no están ceñidas a una retribución económica exitosa por labor realizada, sino principalmente se sostienen en la relación humana establecida con cada audiencia, que no excluye un posible reconocimiento remunerado al Lambe como trabajo, pero recurriendo a una voluntad distinta que otros oficios, atribuida a una posible búsqueda cotidiana de sentidos flexibles, fundados intersubjetivamente. Y allí podría radicar también, su dificultad como trabajo:

“¿Quién permanece en el teatro Lambe-Lambe? Hay una cierta persistencia, hay que tener eso, hay que... Ismine una vez me dijo, ya en 2016, que son muchos los que pasan por el Lambe, pero pocos los que se quedan, porque no es tan simple, es todo muy bonito, no sé qué... pero no es tan simple. Ir todos los días a la plaza, a la feria o que se yo, y hacer uno a uno, y de ahí tener sustento, es distinto”. (Jacques Beavoir)

También, dentro del sentido de pedagogía horizontal, hay una valorización permanente de aquellas personas que se integran al oficio viniendo de labores distintas a las del teatro. Estas consideraciones se hacen notar sobre todo en los talleres que cada lambista lleva a cabo, donde participan diversas personas con inquietudes artísticas, trayendo su mirada novedosa de la creación que proviene de otros caminos, diferentes a los académicos-teatrales:



Oficina de Teatro Lambe-Lambe na SP Escola de Teatro, 11 de enero 2020. Imagen tomada de Instagram: @plastikonirica [acceso: 20.6.2021]

“En nuestros talleres hay mucha gente que participa y que nunca hizo ningún trabajo artístico y esas personas aportan nuevas ideas al este lenguaje, justamente porque no conocen los vicios de los artistas, entonces vienen con saberes de otras profesiones y aportan cosas con sus cajas, a los Lambes. Es muy interesante”. (Pedro Cobra)

“Me gusta hacer muchas preguntas a quien está creando, como: - ¿Qué quieres decir con eso? ¿Qué quiere que pase? ¿Qué quieres que el espectador sienta? Claro que no tenemos control de todo, lo que

va a hacer después es otra cosa, pero, intentar tener claro adentro nuestro ¿que queremos con esta obra?, creo que es importante”. (Jacques Beavoir)

Hay ciertos acuerdos técnicos cimentados, en maneras de hacer o resolver dificultades a la hora de elaborar una obra de teatro Lambe-Lambe, pero hay una intención generalizada de no delimitar mucho el formato o de intentar no clasificarlo estrictamente según ciertas características, por una apuesta a su constante expansión, para un aprendizaje permanente, que consiste en abrir nuevos caminos por explorar y/o indagar en nuevas maneras de transitar las huellas existentes.

2.4 Hechizos de resonancia

5.4.1 Primer hechizo: Poner el cuerpo

a. Desarticulando la masa. Apuntes para imaginar espectadoras emancipadas en el espacio público

En este caso, tanto si hablamos de espectadores convocados previamente a un evento, como si son casuales transeúntes, la experiencia puede ser igual de intensa. La casualidad, sin embargo, permite generar la excepción, promoviendo líneas de fuga en aquellas personas que no tenían considerado un Lambe en sus respectivos itinerarios. Las lambistas consideran que, para la vivencia de transeúntes anónimos metidos en rutinas diarias extenuantes, 3 minutos de teatro inesperado puede detonar desviaciones decisivas para sus vidas:



Espectáculo "Quarto de Bebê" de Trágica Cia. de Arte, última presentación de 2018 en el proyecto "Cultura na Estação", Casa de Convivência en Alexandra Pgua. Imagen tomada de Instagram: @tragicaciadearte [acceso: 5.4.2021]

"No era esperar a que la gente viniera, si no que era ir, romper el espacio con ese objeto que contenía otro espacio. Ahí me di cuenta de ese potencial, me di cuenta en la experiencia saliendo con otro compañero lambista, acá en la ciudad de Buenos Aires. Empezamos a ver eso como algo increíble, gente que seguramente nunca iba al teatro, de golpe en la plaza estaba viendo una obra de teatro de títeres y de teatro de objetos. Y había gente querepetía la obra, que quedaban súper fascinados". (Omayra)

"Bueno, creo que en la calle está la gente más heterogénea, más mezclada, que no se visten, que no se preparan para ir al teatro, que están ahí, que el teatro se puso en su camino y tienen que afrontarlo, tienen que tomar una decisión, 'lo veo o no lo veo', y ese conflicto me gusta de la calle, de que los ponen en conflicto y lo provocamos y a mí me provoca también muchas cosas. Y siempre digo que esto es como un regalo y lo felicito siempre, le digo: - que bueno que se atrevió, que bueno que se tomó un tiempo. Y la gente después de ver la obra, o sea, está más agradecida que la cresta. Yo le digo que se agradezca a él, que se atrevió a sentarse y verlo, y hacer la fila, y esperar, porque es un descanso enorme para la cruda realidad de la cotidianidad". (Camila Landón)

“Paran lo que están haciendo, les despierta una curiosidad. Cuando paran y se colocan los audífonos y espían, también hay una ruptura del espacio-tiempo. Y a veces es como: - ¿Cuánto tiempo dura esa obra?, no sé... 3 minutos: - ¡Guau, pasan tantas cosas en 3 minutos!”. (Jacques Beavoir)

Cuando un espacio es intervenido por varias cajas, las audiencias más se acercan, corren la voz y se pasean de una en una. Este elemento hace más fácil la convocatoria del público, a diferencia de cuando se está en solitario, donde la artista está más expuesta. La instalación colectiva de cajas es también, una forma comunitaria de cuidarse, una forma en que todas las intérpretes se protegen. En este sentido también, hay que comprender que la calle como territorio de trabajo, no es un lugar fácil. Allí se producen desencuentros, se revelan inequidades, se evidencia y se naturaliza la violenta desigualdad. En este sentido, hacer arte callejero es también una forma de hacer política, para pensar otras maneras de relacionarnos, de mirarnos, de escucharnos, de prestarnos atención; dar cariño a cualquier persona, a través de un regalo, regenera vínculos y hace menos hostil la existencia cotidiana.



Grupo de teatro Lambe-Lambe en Espaço Arte Urbana TUC - Galeria Julio Moreira / Fundação Cultural de Curitiba, 17 de julio, 2017. Imagen tomada de Instagram: @tragicaciadearte [acceso: 17.4.2021]

b. Performar la identidad

En este sentido, el primer encantamiento para convocar a quien pasa casualmente, consiste en la performance que un lambista realiza fuera de su caja. Se trata del despliegue de distintas estrategias mediante las cuales, cada artista parece seducir a su público hacia esta experiencia que en un primer momento, no es comprendida por la persona hasta que se sienta, coloca los audífonos a su disposición tal como hace el intérprete, acerca su ojo a la mirilla, y comienza la función. En todo caso, la performatividad lambeira depende de la construcción total de la dramaturgia y del dispositivo inmersivo, el cual puede haber sido elaborado en consideración del cuerpo del intérprete como parte del acontecimiento teatral completo y por tanto, la función puede ir insinuando elementos antes de la inmersión. Así también, algunas lambistas señalan realizar una especie de performance de sí mismos, algo así como un “performar la identidad”:



Mágico Herrera performing espectáculo "Pachamama" en el Barrio del Born, Barcelona, 18 de agosto, 2019.

Imagen tomada de Instagram: @redteatrolambelambe [acceso: 15.4.2021]

"Hago una performance, pero es una performance más naturalista, no es un personaje con una máscara... no, no. Mi performance viene a ser yo mismo hablando con la persona". (Mágico Herrera)

"En el espectáculo de Larissa, 'A Fiandeira'²⁶ hay cosas fuera de la caja, y su personaje camina por ella, su cuerpo es un poco también la plataforma escénica. Entonces, todo el tiempo ella está interactuando con el títere, hay una brujería entorno de su espectáculo. Bueno, entonces ella está en otro lugar más misterioso, pero cuando empieza el espectáculo... el espectáculo empieza antes que la gente mire dentro de la caja. Las cosas ocurren alrededor de la caja y en su cuerpo, y hay un momento en que la caja se abre y la gente mira dentro de la caja. Entonces ella está todo el tiempo ahí, en escena...". (Pedro Cobra)



Espectáculo "A Fiandeira", en el SESC-Santos, 23 de octubre 2019.

Fotografía de Nadja Kouchi. Imagen tomada de Instagram: @plastikonirica [acceso: 20.6.2021]

No hablamos de performatividad grandilocuente en el sentido de que tomen valor por sí mismas independientes de la obra. Se trata más bien de una estrategia sutil, que otorga valor a lo que será la experiencia inmersiva de la caja Lambe. Cuando se trata de un Lambe solitario, este hechizo convocante se hace imprescindible, tomando su forma y función dependiendo del territorio y contexto donde se escenifica:

"En Cuenca Ecuador, cuando empecé la experiencia en la calle yome di cuenta que la gente necesita ser llamada, necesita ser inducida, porque pararme ahí con una cajita en una esquina o en cualquier lugar por más poblado que esté y la gente pase, al menos en Ecuador, en Cuenca, para ser específico, era muy difícil, y yo no me había dado cuenta que tenía que hacer esto, de jalarlos,

²⁶ Teaser "La Hilandera", Larissa Miyashiro, Cia. Plastikonorica:

https://www.youtube.com/watch?v=K7kTdsft6qw&ab_channel=CiaPlastikOn%C3%ADrica [acceso: 12.4.2021]

llamarlos, casi pregón, anunciando que vengan. Cosa contraria que en Barcelona. En Barcelona uno no puede estar gritando en la calle, viene la policía y te... Allá era contacto visual, por ejemplo. En Barcelona la gente es más curiosa, distinto en Ecuador”. (Mágico Herrera)

5.4.2 Segundo hechizo: La intimidad inmersiva y resonante

a. Dispositivo Lambe-Lambe: un objeto del pasado

Retomando lo dicho en páginas anteriores, entre las diversas fuentes de las que bebe el teatro Lambe-Lambe, destaca su forma de caja rectangular y mirilla como elementos que provienen directamente de las cámaras móviles de fotógrafos lambe, historia que ilumina a Ismine y Denise y que asigna a la vez como herencia, un lugar de marginalidad al teatro Lambe-Lambe emplazado en el espacio público, tal como era en su oficio para los fotógrafos minutereros de antaño:

“Desde el principio los fotógrafos minutereros fueron marginalizados como un arte menor, como personas que no hacían fotografía y creo que el Lambe-Lambe viene un poco de eso, también carga un poco de esta marginalidad de los fotógrafos, que se instalaron en los espacios públicos, de hablar con la gente que a veces nunca había ido al teatro, creo que tiene eso, que también es muy propio del Lambe”. (Pedro Cobra)

Una segunda fuente inspiradora que ha sido articulada y socializada por la propia comunidad en base a las investigaciones de algunos artistas lambeiros, se basa en el objeto-caja(casa)-teatro y su manera de interactuar con la gente en el espacio público a través de la mirada, situación que instala al Lambe como pariente de los juegos ópticos y objetos de entretenimiento de mirilla, que constituyen al precine o pasado del cine en épocas distintas, donde no había pantallas como las que hoy abundan. Actualmente, se desarrollan distintas investigaciones artístico-técnicas que retoman elementos del precine en sus espectáculos, transitando con ello más evidentemente sus vínculos con el Lambe, y aportando a una historia artesanal de mecanismos y trucos que amplía sus posibilidades creativas y que, en todo caso, ha sido una forma de construir permanente en el mundo del teatro de títeres y objetos:

“Yo siento que el precine dio un salto muy rápido a lo industrial, y no se terminó de desarrollar artísticamente. Siento que esa parte quedó ahí, inexplorada un poco, en lo artístico de la forma artesanal de hacer cine, y siento que ahí, hay una potencia que el Lambe toma”. (Omayra Martínez)

El Lambe en su condición de objeto, con características que lo ligan a diversos ancestros, permite tensionar sus cualidades para pensarse como un “artefacto” en la acepción más arqueológica del término, en tanto producto cultural que genera cruces de sentidos, resignifica viejas prácticas y las reactualiza a tiempos y culturas distintas. En cuanto a la marginalidad heredada, este factor otorga al Lambe-Lambe una materialidad con capacidad intrínseca para generar “contraespacios” o “espacios otros” donde promover una discursividad alternativa, que define su “heterotopía íntima”.

b. Dramaturgias inmersivas: desjerarquización de lenguajes escénicos

Las lambista son artistas alquímicamente interdisciplinarias que construyen procesos creativos totales en miniatura. Muchas cultoras trabajan solas, siendo a la vez intérpretes y técnicas de sus espectáculos, asumiendo en este caso, todos los roles de manera individual. También hay procesos colectivos de creación y/o se organizan con divisiones del trabajo entre los distintos integrantes, como en el teatro convencional. Luego, en la mayoría de los casos, la ejecución de cada espectáculo se lleva a cabo por una persona para una persona, por función. En este sentido, el segundo hechizo ocurre cuando se tiene a alguien en frente dispuesto a sumergirse en la ficción. Inicialmente, el procedimiento más tradicional es ponerse unos audífonos por donde suena lo mismo que oír a el/la intérprete para que ocurra la magia:

“El ojo es un portal para la aprehensión sinestésicas a la música de una forma convergente, divergente, de formas distintas. Percibimos el mundo a través de nuestros sentidos y el arte, no solo el arte del Lambe-Lambe, todo el arte en cuanto a magia, es una manera de organizar elementos, de transformar las percepciones de la gente a través de una reorganización de elementos conocidos y desconocidos”. (Pedro cobra)

La eficacia del ritual íntimo que propone el Lambe, parece relacionado con su capacidad de cohesionar lenguajes desjerarquizados a través de una sinestesia artística interna.

c. Mundos sonoros: dramaturgias intangibles

Considerando algunos conceptos teóricos planteados con anterioridad, se observa una imaginación lambista que describe la emergencia de lo sonoro dentro de una dramaturgia enteramente metafórica y poética. Primero, a través del sonido como elemento narrativo de la caja, se sincronizan ambos participantes acercándose al estado de “sintonización” conceptualizado por Schütz, producido a través del movimiento de los objetos que cuentan historias, animados en una escucha en común, y donde el lenguaje corporal incide indirectamente en cada función. Dicho “mundo sonoro” puede implicar distintas funciones: los pensamientos de un personaje, una atmósfera emotiva, el clima, o todo al mismo tiempo. En muchos casos, es fundamental en cuanto a que muchas obras de Lambe- Lambe no tienen, o casi no tienen palabras y se desarrollan en el plano de acciones metafóricas encarnadas por los objetos. Entonces, comprender sus posibilidades expresivas en relación a los demás lenguajes y en igualdad de importancia, permite mayor fiato, más cohesión y apertura hacia sus capacidades dramáticas sinestésicas. Esto implica constantes procesos de investigación donde los lenguajes se van probando de manera conjunta, y “música” o “ruido” son diferenciados y considerados pertinentes según se va gestando la historia:

“En estos tres espectáculos tomamos la opción de no tener palabras, entonces el mundo sonoro siempre está en el lugar de los ruidos, de

la música, de la melodía, de la armonía. Pero no hacemos jerarquías sobre los lenguajes con los que trabajamos. La música, para nosotros, es una textura más, un elemento que propone la historia. Así que intentamos abrir nuestra percepción para escuchar las imágenes que están ya en esta textura y trabajar con ellas al nivel simbólico, a nivel metafórico”. (Pedro cobra)

La sinestesia artística pasa por el plano de comprender que los distintos lenguajes involucrados, están a su vez relacionados de formas muy diversas, y que han de ser hallados durante el proceso creativo para saber de que maneras trabajarlos sin jerarquías ni determinismos, en la creación de un espectáculo:

“Para mí, la música está en un mismo nivel que cualquier otro sonido, o sea, es un elemento más en el mundo sonoro, no es algo que tenga mayor o menor relevancia, es parte del mundo sonoro. Cuando apelo a la música, apelo a lo emocional, a eso directo por donde la música ingresa y no tiene una explicación, simplemente produce una emoción. Antes de crear y editar el mundo sonoro, estoy imaginando los sonidos para pensar un poco en los gestos, es más un entramado que viene del gesto y que viene del sonido, como una retroalimentación”. (Omayra Martínez)

En este sentido, prestar atención al mundo sonoro, implica adentrarse en una escucha atenta para dejar espacio a que el sonido y la música pueden generar ideas de lo que será contado, o inspirar la construcción de personajes, entregando claves emotivas primarias que influirán en el desarrollo posterior de la puesta en escena:

“Mucho del mundo sonoro propuesto por el Felipe, músico de Plastikónica, fue también influenciando mi carga afectiva en la confección y en la manipulación. De esa forma creo que tenemos siempre los espectáculos muy cohesionados, muy conectados en su totalidad; visualidad, sonoplastía, todo”. (Pedro Cobra)

Es así como el diseño sonoro no deriva necesariamente de una referencia verosímil sino de un pacto de intimidad que generan las artistas con los ingredientes elegidos para definir una poética. En el caso de “Sortilegio”²⁷, inspirada en la obra pictórica de Remedios Varo “Creación de las aves”, podemos oír la construcción de un paisaje sonoro de naturaleza, tejido con un canto armónico. En este sentido, aun cuando la obra puede entenderse de diversas maneras, se sugieren elementos para caracterizar al personaje a través de sus movimientos y la textura de la voz que canta.

²⁷ Teaser de “Sortilegio”, Omayra Martínez:

https://www.youtube.com/watch?v=LIEydZmDVqA&ab_channel=OmayraMart%C3%ADnezGarz%C3%B3nOmayraMart%C3%ADnezGarz%C3%B3n [acceso: 12.4.2021]

Se intuye el desarrollo de un momento ritual en escena, que nos lleva a presentir este carácter sobrenatural. La coincidencia exacta de las articulaciones y la música, no resultan una máxima necesaria, porque dan paso a dudar acerca de la fuente que origina el sonido. Se intuye que el canto proviene de la mujer aun cuando no vemos que su boca se mueve, sin embargo, vemos una mueca coincidente a la vocal que vibra en el canto, lo que permitiría entender que se trata de un sonido visualizado, producido por ella, pero también podría ser un sonido acusmático producido por algún tipo de encantamiento del que no sabemos la fuente, se percibe mágico y de allí reside que esta indeterminación no sea un problema. También vemos sus manos moviéndose a la par del canto y en consonancia con las luces que rodean al caldero de donde nacen las aves. Este tipo de relaciones sonoro-visuales para efectos del Lambe, solo pueden aprovecharse hasta el máximo detalle, cuando percibimos la experiencia de cerca:



Personaje de la obra de teatro Lambe-Lambe: "Sortilegio" de Omayra Martínez Garzón. Imagen tomada de Instagram @omayramartinezgarzon [acceso: 26.5.2021]

“En *Sortilegio* me apoyé mucho en lo simbólico, el sonido en realidad es sencillo, o sea, es viento y es pájaros, no es mucho más. Entonces lo que hago siempre, es que me pregunto, ¿cómo suena?, ¿cómo suena lo interno?, ¿cómo suena la otra parte externa? Y ese sonido ¿qué sensación provoca?, ¿qué quiero provocar en el oído del espectador?, ¿cómo atrapo con el sonido a la persona?, ¿cómo lo envuelvo?, mepregunto eso, como suena ese espacio que se ve, ese espacio que no se ve y como envuelvo a la persona. El personaje para mí, es una mujer alquimista, pero la gente la lee a veces como bruja, como hechicera, como alguien que trabaja con magia.

Y luego lo del gesto con el sonido, tenía la idea de generar ciertas sincronías de personajes, no muchas porque siempre me parece que es muy riesgoso”. (OmayraMartínez)

Las obras de Lambe-Lambe están hechas y pensadas para la presencialidad, interpelando sensiblemente a quien está del otro lado del lambista. Si bien el mundo sonoro no se realiza al momento, como sí la manipulación de objetos, se confecciona pensada de maneras poco rígidas, para acoplarse a los imprevistos que puedan acontecer durante alguna función. La posibilidad de construir un mundo sonoro previamente editado, permite en todo caso, aplicar recursos como la espacialización o la edición binaural, enriqueciendo en características al espacio visual, a través de la escucha. Todo ello sumado en la intimidad teatral del Lambe, podría sugerir sensaciones o transformaciones experimentadas en el útero, retomando la idea de “memoria intrauterina” del sonido, en Chion. Este momento fundamental que dura 9 meses, en proporción a toda una vida por delante, recuerda los 5 minutos de inmersión audiovisual transformadora, rememorante y contrastante con el cotidiano contexto exterior a su escenificación.

d. Animar la materia: vida y memoria de los objetos performando sus vivencias

Navegando en el oficio de animación, ¿pueden los objetos vivir su propia vida, junto a nuestras vivencias humanas? La respuesta entre las cultoras de Lambe es unánimemente sí. Esto se reafirma entre otras cosas, por el propio vínculo que las lambeiras sostienen con la materia en lo cotidiano. En algunos casos, la constatación de aquello vino de la mano de ciertos referentes artísticos que acercaron esta idea:

“él ya animaba objetos en una década distinta, entonces, cuando al cine todavía no se le ocurría ese tipo de cosas. Y pues yo encontré en ese artista, una salvación de que no estoy solo, de que ya existía este tipo de tendencias, de convivir con los objetos, de valorarlos... ser parte de su dimensión y de su edad. Y tratarlos como vivos, no como si fuesen una prolongación de ti. Sean tuyos por primera vez o de colección. Jan Švankmajer tiene un museo de cosas antiguas ¡alucinantes! Y convive con eso (...) El objeto cumple un rol fundamental en tu vida, te acompaña y está ahí presente. Desde ahí creamos la animación, desde ahí lo animamos, desde el respeto, de esa convivencia...” (Mágico)

En la obra “Saudade”²⁸, el personaje se encuentra en su habitación, rodeado de cartas que caen. Deambula por este lugar con un espacio vacío en el pecho, que es visualizado por el espectador, acompañado sonoramente de un piano solitario. Su rostro no está hecho con una expresión particular, como una máscara larvaria, se distingue nariz, sus movimientos y texturas. La mirada invisible que proyecta, aunque no tiene ojos, permite adentrarse en una sensación de melancólico anhelo:



Espectáculo “Saudade”, Cia. Plastikónirica.
Imagen tomada de <https://www.carmo.com.br/blog/pedro-cobra-ex-estudante-do-carmo-apresenta-seu-espetaculo-sobre-saudade-pela-europa/>
[acceso: 2.6.2021]

“Yo tengo una relación de total fascinación con la materia. Me encantan las cosas. Me encantan las metáforas, las informaciones que ellas traen solo de estar ahí. Y mi proceso artístico es siempre de intentar evidenciar estas metáforas que ya están ahí. Entonces, por ejemplo, mis elecciones en los materiales para mi espectáculo ‘Saudade’, son siempre para evidenciar este sentimiento de ausencia, entonces busqué cual material podría darme algo de fragilidad, y fui al papel. Mi títere es totalmente hecho de papel” (Pedro Cobra)

²⁸ Teaser de “Saudade”, de Pedro Cobra. Cia. Plastikónirica: <https://www.youtube.com/watch?v=K3VdF1qOK8o> [acceso: 12.4.2021]

En este sentido, una parte de los talleres de construcción en el Lambe, consiste en configurar un tipo de relación con los objetos. Más que “enseñar”, se trata de despertar o tomar conciencia de un vínculo primordial establecido con el objeto como parte de las vivencias:

“En el primer día de mi curso, les pido a mis alumnos que traigan 5 objetos que tienen una relación sentimental con ellos. Alguna cosa que se las haya regalado la abuelita o que lo tengan ahí guardado hace 20 años, un adorno..., cualquier cosa que ha convivido con ellos pero que también tiene una relación sentimental, que algo ha pasado con esos objetos. Así empieza mi curso, ¿porque? porque así es como me relacioné con los objetos”. (Mágico Herrera)

Incluso, como se ha mencionado antes, la propia materialidad del cuerpo-lambista puede ser parte de la dramaturgia, como otro objeto más. Pero en este último caso, sabemos con certeza que está vivo. Entonces, tenemos un cuerpo propenso a exponer sus propias e íntimas texturas vitales, sus cicatrices. La intérprete puede establecer una intención de revelar sus frágiles membranas ante el ojo atento del espectador, entregándose a una relación cercana con los demás personajes-objetos de la escena. Es el caso de “Humano”²⁹, una de las obras perteneciente a la trilogía “La Diáspora de las Mariposas”, inspirada en experiencias migratorias personales. Para este caso, la obra transcurre al interior de un container rojo donde el público ingresa con su cabeza completa.



“Humano” de OANI Teatro, celebrando los 30 años del Teatro Lambe-Lambe, 29 de septiembre, 2019. Imagen tomada de Instagram @oaniteatro [acceso: 18.5.2021]

En la primera escena o primer escenario (frente o lado derecho del espectador) vemos un mar de papel, como un libro las olas, y una persona sobre un container rojo flotando en el mar. En el otro lado (girando a lado izquierdo, segundo escenario), dos manos sobre la arena, una desnuda, la otra enguantada que rechaza a la otra mano, empiezan una danza que se vuelve afecto. Luego de abrazadas ambas manos, se abre el fondo del container para oír una voz formulando preguntas, mientras se observa lo que acontece fuera de la caja:

²⁹ Teaser “Humano” de Camila Landón. OANI Teatro:

https://www.youtube.com/watch?v=XQxGXHaHips&ab_channel=CiaPlastikOn%C3%ADricaCiaPlastikOn%C3%ADrica [acceso: 12.4.2021]

“En un lado voy a manipular papel que nunca lo había hecho y al otro lado voy a manipular mis manos y voy a mostrarles a todos mis defectos, mis arrugas y mis manchas y las uñas quebradas y voy a trabajar con la arena. El video no muestra todos esos detalles. Pero cuando tienes la mano aquí, ves desnudo al actor”. (Camila Landón)

Este factor, la presencia de texturas distintas y cercanas al ojo, son una característica primordial que da cuenta de una búsqueda sensorial en el Lambe que lo distancia del efecto de las pantallas (entre las que se incluye al cine, del cual en todo caso toma ideas para materializar), aunque sean superficies táctiles. La inmersión pasa por los recursos sonoros, pero también por la materialidad visual de los objetos expuestos en escena, que dan cuenta así, de sus propias vulnerabilidades y que son develadas paulatinamente por un ojo atento que sigue el ritmo de su propio vaivén, según cuan emancipado esté.

e. El poder de la miniatura: la esencialidad

En relación a lo anterior, la miniatura como cualidad específica de la materialidad lambeira, tiene una responsabilidad mayor. La mirada del/a audioespectador/a se centra en cada movimiento como si de una lupa se tratase, todo es visto allí, cada detalle. Por tanto, se hace necesaria la síntesis para hacer emerger “lo esencial”, de tal manera que todo cobre sentido:

“Bueno, pienso que esta relación que nace desde la percepción de un mundo Lambe-Lambe a través de la mirilla, es una relación sobre todo de encantamiento con el mundo miniatura, porque ahí las miniaturas condensan los valores del mundo real, de nuestro cotidiano. Entonces, creo que hay una relación de intimidad, es una invitación a bucear en tus memorias, en tus sentimientos, en tu intimidad, en tus referencias y ahí se construye un momento de fusión estética, de idiosincrasia donde los espectadores pueden visitar, revivir o recrear mundos a partir de los estímulos que están ahí en cada espectáculo”. (Pedro Cobra)

El vínculo con lo pequeño permite de alguna forma, salir de las dimensiones cotidianas, para observar la totalidad de la que se participa, como si fuesen las propias experiencias, pero vistas en miniatura. En esta multiplicidad, la aproximación creativa de cada lambista es distinta. En algunos casos, la observación de la totalidad en cuanto a historias por contar, pasa por la necesidad de comprender qué, de todo lo que se vislumbra, es el centro o eje fundamental de lo que está contando:

“Yo pienso que el trabajo tiene que ir más por el que quiero decir que por la belleza de la miniatura, eso ya está instalado. Y encontrar la esencia es lo más difícil, lo que yo primero hago es tratar de dejar lo mínimo, vamos a la esencia, a la historia, el relato, que quieres decir, ¿por qué?, ¿por qué a una persona por vez?”. (Camila Landón)

Esta forma de teatro es un acto comunicativo que se acerca a dimensiones del inconsciente, a la vez que ocurre gracias a dos humanidades que se encuentran.

f. Intimidad compartida: Resonancia como “micro revolución” afectiva

Actualmente, la mayoría de las cultoras son mujeres. Y en todo caso, hay una búsqueda común por parte de quienes practican el oficio de lambe, de generar espacios de intimidad sensible y de apertura a la vulnerabilidad, visibilizadas en plena urbe acelerada:

“Cuando hay hombres que se acercan al Lambe-Lambe, desde lo que he tenido con la experiencia en dar talleres y también en ver, percibo una sensibilidad particular de esos hombres. Se volvió un movimiento más cultivado por mujeres, porque existe la posibilidad de exponer la sensibilidad en una obra. Pero con el total deseo que también vengan muchos hombres a querer hacer un arte más sensible, o con esta exposición y esta vulnerabilidad”. (Omayra Martínez)

Subyace una búsqueda en el oficio, por retornar hacia una vivencia común de humanidad. Pensando en este elemento como trasfondo, se expresan distintas identidades y motivaciones para continuar expandiendo la práctica, condensando cada experiencia completa en torno a compartir momentos fundantes de “lo humano”:

“Como dice Camila Landón, de Festilambe: `solo el contacto con otro ser humano, te hace más humano’. Y eso es el Lambe al final, es una herramienta que utilizamos para nosotros, como seres humanos, conectarnos con la gente”. (Mágico Herrera)

Para quien cultiva el Lambe, las “experiencias de resonancia” pueden tener relación con una relativa cualidad de “afinación” emocional de los estados anímico. La conjunción de todos los lenguajes puede propiciar o no, “experiencias de resonancia sanadoras” para ambos participantes:

“¿Por qué no lo haces en una caja abierta o en una mesa?, ¿por qué lo estás haciendo en 4 paredes con alguien espiando?, entonces no es cualquier historia, siempre estoy tratando de poner ese punto sobre la mesa. Por qué uno a uno, por qué tienen que hacer fila, y claro, tiene que ser algo demasiado importante, porque es una herramienta muy poderosa, que alguien se siente al otro lado y dedique un tiempo a hacer una fila para ver lo que quieres decir, o sea no cualquiera pierde todo ese tiempo, entonces lo que vas a decir no puede ser que viene una abejita, toma el polen de la flor y se va feliz, no. Tiene que ser algo tuyo, no tienen que ser grandes ideas, mientras más simple y honesto, más vas a conseguir una conexión entre seres humanos, y eso sana, emociona y contribuye a la vida del día a día”. (Camila Landón)

“Es posible que el Lambe sea un pretexto, porque el verdadero contacto es mirarnos a los ojos. La obra en el Lambe-Lambe viene a ser una rueda más del engranaje que ayuda a que mi persona se comuniquen con el otro y rompa todas estas máscaras de lo racial, de lo económico, el arte hace eso, abre la puerta ¡en minutos!, al interior de la persona. La persona te abre su corazón y te escucha y creas una relación sanadora que te identifica como ser humano. Entonces, yo creo que esa es la profundidad del arte en general, o de cualquier cosa que hagas que tenga que ver con lo humano”. (Mágico Herrera)

Se entiende la potencia comunicativa del arte, entendiendo que en sostener la mirada puede haber un acto de confianza y entrega mutua sin precedentes. Donde un momento de intimidad con alguien que es capaz de hacer fila por develar un misterio sensible, implica el desarrollo de un acto de generosidad donde el propio tiempo del artista cobra otro sentido, donde las personas que pasan son capaces de mirar lo que desconocen y cambiar de recorrido para sumergirse allí. Así mismo, si consideramos que se trata de una espectadora a la vez, es el nomadismo de cada artista lo que ha difundido la práctica a distintos territorios. En estos términos, se trata de un entramado humano formado por pequeñas hebras, cada una expresando una subjetividad, tejida con otra, para intercambiar conocimientos y percepciones.

La variedad de temáticas poetizadas en la acción de un objeto expresivo, provienen de la perspectiva personal sobre la vida de quien confecciona cada Lambe, y son una invitación incluso, a la divergencia. Las lambistas comparten su intimidad, y con ello también se exponen a críticas, ¿qué pasa cuando la intimidad se ve cuestionada? Son cosas que igualmente se vivencian en este oficio:

“Yo hice una obra sobre el día de muertos, fue mi primera obra, se llamaba “Almas”, la hice porque me gustaba el día de muertos y porque mi padre se había muerto, así que la hice como una forma de transformar la situación y de paso aprovechar algo que me gustaba. Una persona de Polonia ve mi obra e inmediatamente que la termina de ver me dice que le parece que es una falta de respeto, porque ella viene de un país donde mucha gente murió a causa del Holocausto, de la segunda guerra mundial. Yo le intenté explicar que era un homenaje a la muerte, pero ella no quiso dialogar y simplemente me dijo que le parecía que yo era irrespetuosa, y se fue enojada. Sé que hay gente que no está de acuerdo con lo que dicen las obras y entonces se genera o se entabla un diálogo o discusión alrededor del tema. Me parece interesante que ocurra, aquí la persona puede dar su punto de vista y el artista o la artista pueda dar su punto de vista también”. (Omayra Martínez)

La cercanía del formato promueve esta libertad de expresión que implica igualmente una cierta predisposición receptiva por parte de las lambistas, lo que implica la opción de entablar diálogos discrepantes. Esto ocurre usualmente hoy en redes sociales, pero la mayor parte del tiempo sucede de forma violenta y desde el anonimato, es decir, desde un ocultamiento de las identidades, lo cual trasluce un temor a expresar críticas asumiendo la responsabilidad de las opiniones emitidas y una dificultad con el disenso. Además de lo anterior, la democratización del Lambe, pasa también por un concepto de “pluriculturalidad” en sus creadoras, entendiendo flujos humanos, donde el arte se convierte en herramienta eficaz para expresión de los pueblos, sin que la técnica pierda por ello su historicidad:

“El Lambe trabaja para la democratización del arte, para la democratización de los espacios públicos. Entonces, es incoherente también que eso se quede cerrado en una cultura u otra”. (Pedro Cobra)

Con ello, se refuerza la relevancia de la “presencialidad” en este formato particular, al promover intercambios de puntos de vista en el espacio público, develando el ejercicio político del hecho artístico, que es también un acto poético y una forma para entregar afecto.

Conclusión

A ratos, el teatro se rebela como arte en extinción. Y ante el contexto de paulatino retorno a las calles post-pandemia, el Lambe-Lambe emerge en forma de vínculo que revaloriza la emoción del encuentro entre dos humanidades desconocidas, conmovidas en la simpleza de mirarse con atención. Todos estos elementos configuran el acontecimiento teatral lambeiro.

En términos pedagógicos dentro del propio oficio y socioculturales en el espacio público, los festivales organizados y mundos construidos al interior de las cajas, podrían ser entendidos como agenciamientos colectivos y heterotopías íntimas respectivamente, territorializadas y nómades a la vez. Se despliegan como identidades particulares, productoras de sentidos propensos a ser intercambiados por diversas geografías, donde la práctica, en parte, es el medio y el fin. La ficción del Lambe-Lambe comienza antes que la función empiece, y tiene que ver con el establecimiento de un encantamiento entre lambistas y transeúntes, que se puede constituir como una forma de relación social una vez que ambos sintonizan en la experiencia inmersiva.

Si analizamos al objeto-caja como “dispositivo” en el sentido foucaultiano del término, esto es, “máquinas para hacer ver y para hacer hablar” (Deleuze, 1990: 155), cada *casa de espectáculo Lambe-Lambe* se convierte en una “línea de subjetivación” (Deleuze, 1990. P.157): se trata de un proceso de producción de subjetividades generadas por el dispositivo. Entendiendo que la originalidad es uno de los criterios con los que se califica al Lambe, parece ser que su potencia es convertirse en enunciación de subjetividades transformadas y transformadoras que, al ser compartidas, pueden activar los ejes de resonancia de quienes enuncian. Además del aumento de lambistas y temáticas por desarrollar, la manera en que interaccionan las propias cajas entre sí y la brevedad de su dramaturgia permite pensar que la resolución de cada historia narrada audiovisualmente, se comporta como una “meseta”, ocurriendo en breve tiempo como un instante resolutivo de intensidad total que propicia la necesidad en la audiencia, de seguir en estado de inmersión, lo que es observado por las lambistas como “un pasar de caja en caja” esperando y haciendo filas, develando misterios. Son viajes breves pero intensos que logran en todo caso, intervenir el cotidiano. En este sentido, el Lambe-Lambe como práctica artística temporal y espacializada, se comporta como agenciamiento colectivo rizomático en tanto las líneas de fuga son producidas por cada cajita como trazos expansivos impredecibles, que configuran nuevas unidades cada vez, sin unidad fija definida, hasta que progresivamente en cada territorio donde migran, adquieren forma y movimiento en la medida en que se establece una subjetivación colectiva de la disciplina, que al crecer, se articula a las demás multiplicidades que ya viven y que están ligadas al origen de la técnica.

Una función por persona, principio Lambe, es a la vez, una ruptura evidente con la noción de maximizar oportunidades en función de la rentabilidad. No se trata de cantidad por segundo, sino de calidad del tiempo/espacio compartido, vivenciado, lo cual no tiene un indicador objetivo, se trata de experiencias mutables cada vez.

La trayectoria de esta disciplina es autónoma, se activa internacionalmente en torno a ciertos hitos anuales, claves de encuentro estables en el tiempo, y a las actividades que cada colectivo, agrupación, compañía y/o intérprete en solitaria realiza para difundirla. De esta misma manera, son las propias cultoras quienes, a través de flujos trashumantes, han difundido el oficio. Con ello, el Lambe-Lambe es un arte que se acerca a los territorios, fracturando hegemonías centradas en otorgar protagonismo a los centros de las ciudades como únicos ejes del desarrollo cultural. Al interior del oficio, su identidad artística está asociada a la marginalidad que hereda de los fotógrafos minutereros, en quienes se inspiran sus creadoras como principio para democratizar el arte, además del mamulengo que es parte del teatro de títeres nordestino brasileño.

Una vez instaladas en el espacio público, las cajas configuran heterotopías íntimas que operan como “contraespacios”, donde la curiosidad de la transeúnte termina por primar sobre la desconfianza, asistiendo al misterioso hechizo de encuentro, aceptando el obsequio y revitalizando la alteridad.

Se manifiesta una reivindicación de “lo popular” entendido como práctica de descolonización constante de un “saber hacer” para legitimarse, que pasa por socializar lo aprendido a partir de una pedagogía poética, crítica y pluricultural. Salvador de Bahía comparte con el conjunto del territorio latinoamericano, una sangrienta historia de esclavitud que aún persiste en mecanismos heredados por el capitalismo como forma de dominación. En tierras brasileñas permanece una fuerte historia afrodescendiente e indígena que es constitutiva de la identidad cultural del Lambe. Todo ello está articulado a la historia social latinoamericana en su conjunto, trazada por una herida colonial que no ha cicatrizado, presente en cada momento a través de palimpsestos llenos de heterogeneidad multitemporal, donde nada desaparece y las contradicciones se hacen evidentes.

Con ello, queda reflexionar sobre la capacidad de los propios objetos que han sobrevivido, de contar sus historias perdidas y remotas que nos recuerdan nuestro pasado incompleto, extinguido, así como su propia capacidad de encarnar ficciones y continuar. Hay una mirada antropocéntrica porosa, flexible, en esta emergencia del Lambe y del teatro de objetos en su conjunto, por configurar una forma de ritualidad minuciosa, estableciendo contactos íntimos con todo su entorno. Quien anima la materia inerte, se convierte en mediadora de una relación establecida a partir de gestualidades intuitas por una imaginación móvil, donde se reconoce una relación incorporada por cada lambista en contacto con sus objetos, que construye puentes hacia una existencia relacional horizontal, entendiendo un momento donde las materias trenzadas puedan dibujar un sí mismo animado por el hallazgo de memorias pérdidas o el encantamiento de un mapa sin rumbo fijo guiando a manos ciegas que restituyen vitalidad al objeto silencioso, para descubrirlo.

La experiencia de resonancia en las intérpretes, acontecida a partir de una devolución afectiva por parte del público, consiste en difuminar constantemente la cuarta pared, reconociendo también, vínculos afectivos con los objetos, motivados por causas distintas a la funcionalidad o una relación pasajera de consumo, para intentar

despertar en cada persona una vivencia significativa, lo cual también nos invita a pensar en cómo sería un mundo de relaciones prioritariamente mediado por pantallas y el tipo de tacto que nos ofrecen, donde la presencialidad solo fuera circunscrita a lógicas del consumo, donde el simple deambular quedara remitido a la esfera privada y desestimada, como práctica inútil. Se reconoce entonces, que los objetos en el Lambe son igualmente capaces de agenciar contenidos simbólicos para las artistas en sus respectivos procesos creativos, como también, provocando a quienes acceden de espectadoras, al encuentro dramático con un personaje cuya materialidad se expresa en movimientos que cautivan a involucrarnos de manera activa con el mundo. Este último elemento permite retomar la idea del objeto-actante, en tanto este pueda adquirir autonomía e incidir en el mundo humano, afectando no solo de acuerdo a la voluntad de quién los elabora, sino “más allá de las atribuciones -la intencionalidad- que el fabricante le pueda haber asignado” (Martí, 2021:190). Incluso aquí, como también en los oficios artísticos que provienen del teatro de objetos y formas animadas en su conjunto, podemos transitar nuevas miradas a lo que la sociedad identifica como “basura”: materiales reciclables se convierten rápidamente en marionetas, y todo lo que parece desechable, cobra nueva vida en tanto se deconstruye el vínculo unívoco con la utilidad. Esto último podría entenderse en todo caso, como una preocupación medioambiental por resistir a las relaciones depredantes que actualmente entabla la sociedad humana con la naturaleza en su conjunto. Tras el concepto de humanidad que preconiza el Lambe, subyace una idea de ser humano que promueve la generación de empatía, de contacto sensible, que seguramente entabla una vivencia más armoniosa con el entorno. Esto, considerando también que el Manifiesto Lambe define al capitalismo como un “holocausto que mata”³⁰. La imagen rizomática de un arte en expansión basado en compartir humanidad, permite comprender que la política no proviene ya, exclusivamente, de la organización partidista que ha perdido tanta credibilidad en la actualidad. Los agenciamientos pueden provenir de distintas fuentes, expandidas y articuladas de maneras impredecibles en los territorios, activando reflexión y pensamiento crítico que no es indiferente a lo que ocurre a su alrededor.

En tanto forma de teatro callejero, se debe considerar la performance del “vocear” y del “pregón”, como otros recursos sonoros que generan un juego de adentros/afueras, sembrando curiosidad por saber qué habita dentro de la caja y transformando a su vez, los sonidos del espacio cotidiano, reviviendo también en parte, el oficio de antiguos juglares y juglaresas. Con sus audífonos, vista desde afuera, la casa de teatro Lambe- Lambe incluso podría entenderse como un tipo de escultura sonora con un mundo interior, portadora del hecho teatral. Su similitud con la escultura tendría que ver justamente con la capacidad de establecer, a través del diseño exterior, un diálogo con el espacio, a diferencia de un cuadro pictórico, por ejemplo, donde su realidad espacial y formal se circunscribe a lógicas internas de la pintura. A esto, se suma el mundo interior que hace del Lambe una heterotopía íntima.

El artefacto Lambe-Lambe, con su artesanía, dinamiza el tacto de la mirada en su capacidad intuitiva de percibir emoción a través de texturas múltiples, porque cabe entender que el ojo también es cuerpo y se relaciona con los demás sentidos de maneras indeterminadas y sinestésicas. Entendiendo que “la imaginación no se equivoca nunca, porque la imaginación no tiene que confrontar una imagen con una realidad objetiva” (BACHELARD, p.137), la caja Lambe-Lambe es una invitación lúdica, que parece reinventar su mundo cada vez, y devolver al territorio donde se inscribe y sitúa itinerante, una cualidad de “otredad” temporal, en tanto ocurre en espacios donde no suele haber teatro, convirtiendo cada lugar en terreno fecundo para la siembra poética. En este punto, estoy imaginando nuevamente, que todas las personas tenemos una memoria de habitante intrauterina cruzando nuestra existencia toda. Y puede que allí resida parte de un sustrato humanizante que se comparte a través de la intimidad generada por el Lambe-Lambe, también en su relación con sensaciones no necesariamente ligadas al texto, apelando a un sentido onírico que da forma a esta heterotopía íntima, como un re-habitar ese lugar comfortable compartido solo con la madre, antes de nacer. Desde este punto de vista, la vivencia teatral en el Lambe retorna o restituye para las cultoras entrevistadas, el sentido de transformación del teatro como rito de paso. Las relaciones que se producen en este sentido y sus posibles experiencias de resonancia, variarán según la conformación compleja de personas que se reunirán cada vez, como en la vida misma.

Las lambeiras ponen entre paréntesis a la gente, por breves minutos, y desnaturalizan la vorágine acelerada de la urbe, que sustrae a los individuos de experimentar una vida intensa, ¿o será que intentan más bien, deshacer el paréntesis de la costumbre? En un afán por “resonar” intersubjetivamente, retomando la tesis fundamental de Rosa, el Lambe podría resignificar un mecanismo elaborado a pulso, para desarticular la angustia por la alienación, propiciando un vínculo más humano “frente a un posible enmudecimiento o un volverse hostil del mundo y a una correspondiente pérdida de la relación” (ROSA, 2018:151). Finalmente, en tanto se produce el hechizo, las lambistas logran resonar en su oficio y transformar el aura de artista y arte, en una experiencia cómplice entre humanidades que despiertan al deseo latente de resonancia.

³⁰ Manifiesto Lambe, referencia en este estudio, p.24

Bibliografía

- Appia, Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2014
- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000
- Barba, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Buenos Aires: Catálogos, 1994
- Becker, Howard, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008
- Borgdorff, Henk, "El debate sobre la investigación en las artes", *Cairon*, Nº13, 2010, pp.25-46
- Cabrolié, Magaly, "La intersubjetividad como sintonía en las relaciones sociales. Redescubriendo a Alfred Schütz", *Polis*, 9/27, 2010, pp. 317-327
- Canales, Manuel, C. (coord.), *Metodologías de Investigación Social. Introducción a los oficios*, Santiago: LOM, 2006
- Chion, Michel, *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Buenos Aires: Paidós, 1993
- Citro, Silvia, "La performance-investigación participativa como estrategia metodológica para la re-existencia colectiva". *II Encuentro Nacional de investigación-creación sobre el cuerpo "El Giro Corporal". Prácticas corporales para la Paz, la re-existencia y la reconciliación nacional*, Bogotá: 16-24 de agosto, 2017, pp.1-11
- Cobra, Pedro, *El Teatro Lambe-Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*, Lille: Universidad Charles de Gaulle, 2017
- Cocio, Claudio, G., *Maletino: Teatrino portátil: sistema soporte para el desarrollo de obras escénicas en miniatura*, Santiago: Biblioteca digital de la Universidad de Chile», 2019
- Conceição, Rosière; Nova, Lima, "Kamishibai", *Anima*, Nº 6, 2017, pp.6-11
- Contreras, Lucía, "Teatros de papel en España", *Anima*, Nº 4, 2015, p.18
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, Mil Mesetas. *Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, 2004
- Deleuze, Gilles, "¿Que es un dispositivo?". En: Georges Canguilhem (ed.), Foucault, Filósofo, Barcelona: Gedisa, 1990, pp.155-163
- Delgado, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid: Catarata, 2011
- Falabella, Mariel, "De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de

- objetos”, *La Trama de la Comunicación*, N°11, 2008, pp.277-289
- Flick, Uwe, *Introducción a la investigación cualitativa*, Madrid: Morata, 2012
- Foucault, Michel, “Utopías y Heterotopías. Dos conferencias radiofónicas”, *Topologías, Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40
- Foucault, Michel, “El Cuerpo Utópico. Dos conferencias Radiofónicas”, *Topologías, Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40
- Foucault, Michel, “De los espacios otros”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, 1984, pp.46-49
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México: Siglo Veintiuno, 2009
- Gómez, Cecilia, G., “Teatro en espacios no convencionales”, *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, N°59, 2014, pp. 76-78
- Gorgati, R. G., “O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distancia”, *Móin-Móin*, 1/8, 2018, pp. 208-221
- Larios, Shaday, “Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas”, *Investigación Teatral*, 11/17, 2020, pp.4-29
- Larios, Shaday, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, México: Paso de Gato, 2018
- Martí, Josep, “El animado mundo de los objetos”. En: *El Acuario Humano. Una iniciación a la antropología*, Balenya: Amazon KDP Publishing, s.l., 2021
- Oliveira, Juliana; Moura, Jandeivid; Leotti, Naiana, *Teatro Lambe-Lambe: estrategia de expansión artística del teatro en las periferias*, Cuiabá: Universidad Estatal de Mato Grosso, 2014
- Patto, Ana M., “Guattari para nuestros días”. DOSSIER: Félix Guattari, la contemporaneidad, *Reflexiones Marginales*, N°4, 2018
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós, 1998
- Rocco, Marcelo; María, Lucenti, “Inquietações artísticas e pedagógicas no Teatro Lambe-Lambe”, *Móin-Móin*, 1/22, 2015, pp.292-313
- Rocha, Daniele, V., “Quando as flores caem: O teatro lambe lambe e a iluminação cênica como modelos de criação desierárquica”, *Urdimento*, 1/37, 2020, p. 312-326
- Rosa, Hartmut, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Buenos Aires: Katz, 2020.
- Schütz, Alfred, “Making Music Together. A Study of Social Relationships”, *Sociétés*, 93/3, 2006, pp.15-28
- Sola, Araceli L., *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2018.

Tavera, César, *A través de la mirilla... Nos encontramos. Del peep show, titirimundi y linterna mágica a los Lambe-Lambe en Brasil y las Cajas Misteriosas en México*, México: Baúl Teatro, 2014

Taylor, S.J.; Bodgan, R, *Introducción a los métodos cualitativos de información. La búsqueda de significados*, Barcelona: Paidós, 1987

Toop, David, *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Buenos Aires: Caja Negra, 2016

Toro, María Cristina, Z., "El concepto de heterotopía en Michael Foucault", *Cuestiones de Filosofía*, 3/21, 2017, pp.19-41

Vega, Guillermo, A., "El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la "microfísica" y el tratamiento de la multiplicidad", *Nuevo Itinerario*, N°12, 2017, pp.136-158

Vera, Alicia; Sciascia, Gabriela, "Aspectos de la investigación escenográfica: cuadernos de Investigación", coordinado por Susana Sel. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2014.

Zacchi, Felipe, *Elemento Sonoro no Teatro Lambe-Lambe: uma proposta imersiva parao espetáculo "Espaço Entre"*, Faculdade Santa Marcelina, Sao Paulo, 2020

Webgrafía

Recursos audiovisuales:

Animarua, Mostra de Teatro de Formas Animadas de Rua online, Brasil, <https://www.youtube.com/c/animaruaon> [acceso: 16.7.2020]

Bienal de Lambe, Brasil, <https://www.youtube.com/c/BienalLambeLambe/featured> [acceso: 6.11.2020]

Enicma 2, Segundo encuentro internacional de cajas mágicas, Apu Teatro, Perú, <https://ccaputeatro.wixsite.com/misitio/mill> [acceso: 10.8.2020]

Festival Lambesur, Chile, <http://lambesur.cl> [acceso: 31.1.2021]

Forum Internacional de Teatro Lambe-Lambe (FESCETE, 2020), (Brasil), https://www.youtube.com/watch?v=cQhpkVR5U1k&ab_channel=FESCETE-FestivaldeCenasTeatrais [acceso: 30.11.2020]

Mostra Internacional Virtual de Teatro Lambe-Lambe, FESCETE (Festival de Cenas Teatrais), (Brasil), <https://www.youtube.com/channel/UCq3pCv5mWFAbfl01qfbhcvQ> [acceso: 13.11.2020]

Murray Schafer: Listen (Escucha), https://www.youtube.com/watch?v=6qimYlx3VTg&ab_channel=Literaturayaficionesco

[ntemplanza](#) [acceso: 27.3.2021]

OANI Teatro, Chile: <http://oaniteatro.com> [acceso: 09.02.2021]

PAPO LAMBEIRO com Denise Di Santos - História do Teatro Lambe-Lambe, Cia Plastikonírica, Brasil,

https://www.youtube.com/watch?v=nGDilSmQB6M&list=PL6CARvxhcSemrmiZR1HI0J_QnWkl2rKrM&index=26&ab_channel=CiaPlastikOn%C3%ADrica [acceso: 22.4.2020]

Teaser de “Sortilegio”, Omayra Martinez:

https://www.youtube.com/watch?v=LIEydZmDVqA&ab_channel=OmayraMart%C3%ADnezGarz%C3%B3nOmayraMart%C3%ADnezGarz%C3%B3n

Teaser de “Saudade”, de Pedro Cobra. Cia. Plastikonírica:

<https://www.youtube.com/watch?v=K3VdF1qOK8o>

Teaser “Humano” de Camila Landón. OANI Teatro:

https://www.youtube.com/watch?v=XQxGXHaHips&ab_channel=CiaPlastikOn%C3%ADricaCiaPlastikOn%C3%ADrica

Vitrina Teatro Lambe-Lambe”, Brasil,

<https://www.instagram.com/vitrineteatrolambelambe/> [acceso: 30.9.2020]

II Encontro de Teatro Lambe Lambe, As Caixiras Cia. de Bonecas, Brasil,

https://www.youtube.com/channel/UCJK50Z3nLs1Xif1Jv_qVgsQ [acceso: 13.1.2021]

Recursos digitales:

Batista, Liz, Lambe-lambe popularizou o retrato. Almanaque Cultural Brasileiro, URL:

<https://almanaquenilomoraes.blogspot.com/2020/07/lambe-lambe.html> [acceso: 20.6.2021]

Centro de documentación. Museu del Joguet de Catalunya, Figueres:

<https://www.mjc.cat/es/centre-de-documentacio-i-arxiu-fotografic/> [acceso: 2.1.2021]

Colecciones Digitales. La Biblioteca Pública de Nueva York:

<https://digitalcollections.nypl.org/> [acceso: 4.5.2021]

Escuela Universitaria de Música,

URL:<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/enm.html#:~:text=ENMAS CARAMIENTO.%20El%20enmascaramiento%20cae%20dentro%20de%20los%20estudios,percepci%C3%B3n%20de%20otro%20sonido%2C%20es%20decir%2C%20lo%20enmascara> [acceso: 10.6.2021]

Fantasmagorías, Proyecto Idis, URL: <https://proyectoidis.org/fantasmagorias/> [acceso: 5.2.2021]

Fenómeno de Resonancia, URL:

<https://edwicarval.wixsite.com/fisicaondasyelectro/fenomeno-de-resonancia> [acceso: 16.5.2021]

Gaiman, Neil, Por qué nuestro futuro depende de las bibliotecas, leer y soñar despiertos, para la Reading Agency, el 14 de octubre de 2013, publicado en The Guardian, [URL:https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming](https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming) [acceso: 12.05.2021])

Escuela Internacional del Gesto, URL:
<http://escuelainternacionaldelgesto.com/blog/jacques-lecoq-el-cuerpo-y-la-mascara/>
[acceso: 05.04.2021]

Schafer Murray: Listen (la escucha). URL:
https://www.youtube.com/watch?v=6qimYlx3VTg&ab_channel=Literaturayaficionescontemplanza [acceso: 19.01.2021]

ANEXO

Prototipo Lambe-Lambe: “Pinto ventanas abiertas”- Proceso de Investigación-Creación – Cuaderno de campo y autoetnografía

A continuación, se resumen algunas imágenes y reflexiones específicas del resultado conseguido al final de este proceso creativo y autoetnográfico plasmado en el Cuaderno de Campo, el cual ha quedado en su totalidad, como un libro experimental aparte a este escrito pero que lo complementa en cada punto.

Este contenido se configura como “Anexo” debido principalmente, a la exigencia de extensión máxima que este trabajo debía tener y al cual debí ceñirme. Cabe enfatizar que la práctica artística aportó profundidad y corporalidad a la construcción total del estudio

cuantitativo, tanto para la elaboración de entrevistas en profundidad, como para las reflexiones en su conjunto, y también, materializó mi afán por configurar propuestas metodológicas interdisciplinarias para investigaciones en prácticas artísticas, desde las ciencias sociales. Finalmente, y, en resumen, se convirtió en una experiencia sustancial y primordial para unificar análisis y conclusiones desde una mirada encarnada.



CUADERNO DE CAMPO – Resumen descriptivo de una Autoetnografía Creativa

Estando lejos de mis tierras y caminos conocidos, me propuse construir un Lambe. No sé exactamente porque ahora y no antes. Conocí la técnica hace 2 años, cuando me encontraba haciendo fila para entrar a la función de una obra que se daría en el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes, en Santiago de Chile. Las cajitas estaban ubicadas afuera del teatro y captaban la atención de quienes esperábamos, y de quien fuera que pasara. Pero fue estando en un lugar muy distante a esta historia, cuando el Lambe se filtró en mi vida como algo serio.

Los acontecimientos diarios tal vez invocaron la necesidad de construir mi propia casa, donde pudiera refugiarme, contar historias, imaginar lugares y personajes. Para mí, este espacio pequeñito albergó muchos momentos de fatiga y tristeza, de risa y ensoñación, de recuerdos y ficciones. Paralelamente, desde la distancia, fui testigo del Estallido Social en Chile, momento fundante, de rebeldía colectiva, que trajo aparejada la represión de un Estado ciego, que intentó engeguecer a su pueblo. Luego vino la pandemia Covid-19. Mi abuela y mi madre en el medio como certezas del largo viaje que nos separaba. En esta sensación presente, tan real, de la nostalgia, sentía que todo lo vivido con gusto, no volvería a pasar jamás. Olores, caricias, canciones que tal vez no sonarían más. Todo ello convocó una cierta melancolía que amanecía cuando dibujaba ideas, intentado definir una dramaturgia que no estaba directamente relacionada con lo anterior. O eso pensaba yo.

Dentro del Lambe, hay muchas cosas que están aún por hacerse de mil formas. Muchas veces como ejercicio creativo, se propone comenzar una dramaturgia con un storyboard o escaleta en imágenes, se trata de un guion gráfico que permita ir definiendo ciertos hitos de tensión, de acontecimientos relevantes, hasta una resolución que suele ser sorpresiva. Entonces, llevé a cabo muchísimas historias que han quedado plasmadas en el Cuaderno de Campo, con distintas búsquedas de inspiración. En algunos casos, tomé los objetos más preciados, aquellos que son parte de mi altar nómada, y los hice participar en varias escenas de las que eran protagonistas. Finalmente, todo ello culminó en la construcción del personaje que sería definitivo. Luego vinieron los escenarios, buscar el dispositivo correcto, la mirilla que diera con el acceso visual a todo lo necesario, luces y paleta de colores, mezclas, contrastes y mundo sonoro. La luz se transformó en herramienta eficaz para la parte más sorpresiva de esta historia, permitiendo entender todo lo que estaba ocurriendo anteriormente hasta el desenlace lumínico. Luego, la música llegó, al contarles oralmente el lambe a dos personas bonitas que me devolvieron algunos vals recordados, relacionados con el contenido de lo que les narraba. Una de estas canciones era además de vals, un tango. Y allí entendí que la melancolía de mi Lambe hacía guiños a una danza nocturna de la memoria, que esta forma musical me evocaba.

Se trata de un Lambe sobre la memoria vivida, vívida. El espacio escénico es una “Animita”, nombre que recibe en Chile la creación muchas veces anónima, de una ermita o capilla pequeña y simbólica, sin cripta, instalada en distintas rutas, a raíz de un suceso trágico con consecuencias funestas allí acontecido, y que funciona como ritual peregrino para recordar a los muertos en el camino, para pedir y/o agradecer favores y circunstancias favorables, también seguro sirve, para el desahogo de un alma en pena.

Dentro de esta animita, vive una calaca pintora. Se trata de un personaje que deambula en sus cavilaciones oníricas, hasta que se encuentra con el ojo de alguien vivo, y recuerda lo que se siente. A través de la mirada, es tocada por la vida que le deja un rastro, el cual toma forma en los retratos que pinta, en su afán por dibujar los ojos que le transportan a ese lugar perdido en sus lembranzas.

En el momento en que va a concluir la obra, se enciende el espacio con otra luz, donde el cuarto se ilumina lleno de cuadros de ojos pintados que antes permanecían invisibles. Luego, al final de la obra, se le entrega a la persona visitante un pequeño pliego con su ojo pintado y un escrito personal. Como si fuera una especie de oráculo, la mirada envuelve y devuelve, mientras por los oídos suena esta melodía que versa sobre “yo no sé qué me han hecho tus ojos, que al mirarme me matan de amor”.

“Animita pinta ventanas abiertas” es el nombre de este Lambe-Lambe, el cual, si bien estuvo concluido para efectos de esta investigación, ha vuelto a ser abierto, re-trabajado y re-definido en lo específico a construcción y manipulación de personajes, objetos, y principalmente, en torno a indagar más en la gestualidad necesaria para llevar a cabo una dramaturgia sin palabras. Gracias a los comentarios que he recibido de parte de distintas personas, entre ellas, lambeiras y teatristas de objetos/marionetas, se han abierto abanicos de posibilidades relativas a materiales, mecanismos y acciones sutiles que podrían dar aún más definición a lo que se cuenta.

En un primer momento, entendí que mi fijación con la mirada tenía total relación con el énfasis que la técnica pone en el ojo como primer vínculo corporal, junto al oído, para acceder al contenido del dispositivo. Luego, pude decantar en los rasgos sentimentales de mi personaje que no tiene ojos, que oye antes de ver y que parece mirar con el pincel. Si bien atiende a la presencia de la espectadora, es una mirada que proviene de su secreta danza macabra. Desde allí, se instalan todas las evocaciones anteriores ligadas a la experiencia subjetiva, en una alquimia misteriosa que cuaja así. Intentar profundizar en una presencia atenta a partir del mutuo regalo que implica esta forma de hacer teatro, me lleva a pensar sobre su contenido latente, momento en el que sigo y sigo, dejando abierta la ventana, entendiendo que se ancla como puerto para la intimidad compartida.

Este trabajo en su totalidad, se volvió un viaje profundo de reflexión y materialización de devenires intuitivos y racionales retroalimentados. El resultado principal para efectos de este texto concluido, es el análisis del oficio, donde siempre quedará por explorar en un camino infinito y lleno de recovecos.

Fusionar de esta manera las prácticas investigativas en ciencias sociales y artes, dota para el caso de las ciencias sociales (lenguaje que ha primado en el resultado formal final), de una sensibilidad distinta a las palabras y su contenido. Las letras están conjurando un tejido que involucró diferentes fuentes de saber, donde la oralidad dio vigencia y fundamento a lo vivo de este hacer artístico popular callejero, para conversar con diversas lupas teóricas que se acercan curiosas. Encarnar la investigación en distintas facetas complementarias, es también escuchar y entrar en vidas paralelas, ponerse las ropas del mundo por habitar, por descubrir. Este es el navío en el cual me embarqué.

Enlace de “Animita pinta ventanas abiertas”: <https://vimeo.com/manage/videos/568182313>



iluminación / ambiente / objetos / diseño y composición visual

Luz cenital

2ª ESCENA: CALACA SE ENCUENTRA AL CENTRO DEL ESCENARIO, DESPERTANDO DE SU ENSOÑACIÓN.

DOS FOCOS CUYA LUZ PROVIENE DE UN CONJUNTO DE LUCES LED FILTRADAS POR DOS PEQUEÑAS GELATINAS HECHAS A MEDIDA DE LOS FOCOS

iluminación / ambiente /



Luz frontal al objeto



1ª ESCENA: ESPECTADOR SE
ENCUENTRA CON SU MIRADA Y LA
FONOLA SONANDO

Fusión de dos fuentes lumínicas



TANTO LA LUZ FLUORESCENTE O NEGRA, COMO LA LUZ
DE LED CON FILTRO ROJO DE LOS DOS FOCOS,
INTERACTUAN DE MANERA DISTINTA CON LOS
MATERIALES. EL MONOCROMO DEL LED SATURANDO, SE
FUSIONA CON EL FLUOR GENERANDO ESTA COLORACIÓN