

**LA TEATRALIDAD DEL SISTEMA DE SEGURIDAD Y LA
POTENCIALIDAD DE LO VIVO**
**Indagaciones acerca de Chácara Paraíso (2007) de Lola Arias y Stefan
Kaegi**

THE THEATRICALITY OF THE SECURITY SYSTEM AND THE
POTENTIALITY OF THE LIVING
Inquiries about Chácara Paraíso (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi

Denise Cobello

 <https://orcid.org/0000-0002-5631-2260>

La teatralidad del sistema de seguridad y la potencialidad de lo vivo.

Indagaciones acerca de *Chácara Paraíso* (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi

Resumen: A la luz de las nociones de territorio, testimonio y vida este trabajo se propone indagar la producción escénica documental contemporánea observando rupturas y continuidades con una tradición del teatro documental histórico. Desde la renovación estético-política presentada a partir del nuevo milenio, la profundización de la crisis de la representación en el arte contrajo un creciente interés por *lo real* que permitió la reinención de formas que ponen en tensión las tecnologías del biopoder a través de imperceptibles gérmenes de vida que emergen de sus intersticios.

Palabras clave: teatro documental; performance; territorio; vida; testimonio.

The theatricality of the security system and the potentiality of the living.

Inquiries about *Chácara Paraíso* (2007) by Lola Arias and Stefan Kaegi

Abstract: In the light of the notions of territory, testimony and life this work sets out to investigate contemporary documentary stage production, observing ruptures and continuities with a tradition of historical documentary theatre. Since the aesthetic-political renewal presented that emerged in the 2000's, the deepening of the crisis of representation in art has led to a growing interest in the concept of *the real* that has allowed the reinvention of forms that put in tension the technologies of biopower through the imperceptible germs of life that emerge from its interstices.

Keywords: documentary theater; performance; territory; life; testimony.



1 Introducción

En los albores del nuevo milenio el teatro documental se hace eco de las transformaciones sociopolíticas vinculadas al recrudescimiento de las políticas neoliberales y el auge de las derechas en el mundo. Asimismo, la profundización de la crisis de la representación en el arte y el creciente interés por *lo real* permiten la reinención de formas que abrevan en las primeras búsquedas iniciadas en la Alemania del siglo pasado¹. Tanto en Europa como en Latinoamérica el nuevo teatro documental emerge renovado².

Un ejemplo modélico de esta renovación, que permite además dar cuenta de los contagios y puentes que comenzaron a tenderse entre la escena europea y la latinoamericana, puede encontrarse en obras como *Chácara Paraíso* (2007) de Lola Arias y Stefan Kaegi. Este trabajo, producto de la colaboración artística de dos exponentes centrales de la escena contemporánea, da cuenta de un teatro que desde una perspectiva científica y política reconocemos deudor de la teoría brechtiana y, por consecuencia, alineado a un aspecto cuestionador del poder disciplinario y sus aparatos públicos y privados de dominación. Esta búsqueda se desarrolla a partir de una dialéctica materialista (Brecht, 1972) que trata las “situaciones sociales como procesos, estudiándolos en sus contradicciones” (p. 82). Así, consideramos que la propuesta de Arias/Kaegi permite la emergencia de nuevas formas de politicidad que, desde una lógica performativa, deconstructiva y destotalizante, ponen al descubierto la tensión entre las normativas que el *biopoder* produce y la variación infinita de lo viviente, movilizándolo flujos, intensidades y devenires capaces de crear nuevas potencias cuestionadoras.

A fin de comprender los procedimientos que estas obras ponen en marcha y que dan curso a esta reinención en materia escénico-documental, nos proponemos estudiar dichos materiales a la luz de las nociones de *territorio* (Deleuze y Guattari, 1997; Echeverri, 2004), *testimonio* (Agamben, 2002) y *vida* (Foucault; Deleuze; Agamben, 2007). Teniendo en cuenta las posibles rupturas y continuidades con una tradición del *teatro documental histórico* (Hamidi-Kim, 2019, p. 221) -que tiene su peso en el período de entreguerras, y que en los años 60 presenta una fuerte renovación- focalizaremos nuestro análisis en la politicidad que estas obras vehiculizan, observando no solo lo que sucede a nivel del contenido de las obras sino en su forma.

Esta perspectiva materialista que encuentra su desarrollo mayor en el teatro brechtiano y alcanza productividad a nivel mundial, se ve afectada por la caída del muro de Berlín y el avance del capitalismo. En sincronía con la profundización de la crisis de la representación en el arte y las nuevas búsquedas en torno al *giro subjetivo* y el *giro performativo*, comienzan a emerger discursos

1 Nos referimos a las propuestas estéticas ligadas al teatro político de Erwin Piscator (1976), el teatro épico de Bertolt Brecht (2000) y el teatro documental de Peter Weiss (1976).

2 Algunos referentes ineludibles de la renovación escénica documental de principios de los 2000 son Rimini Protokoll, She she pop, Groupov, Milo Rau, Rabih Mroué, entre otros, en Europa; Lagartijas tiradas al sol, Mapa teatro, Vivi Tellas, Lola Arias, entre otros, en Latinoamérica.



menos totalizantes y más centrados en aspectos íntimos o personales de individuos que, como parte de una composición, prestan su testimonio para construir un mosaico de miradas múltiples, un “ágora [o] espacio de cruce entre lo real y la creación escénica, donde lo íntimo y lo colectivo se interpenetran” (Verzero, 2010, p. 8).

Como describe el antropólogo Echeverri, hablar de *territorio* en la actualidad es aceptar la paradoja de que, a medida que los lugares se desdibujan y se tornan más indefinidos, la idea de lugar cultural, étnicamente definido, pareciera cobrar mayor importancia³. Pensar el territorio es pensar también las fronteras entre nosotrxs y lxs otrxs y la naturalización de diferencias. El trabajo de Abu-Lughod (2012) discute, desde una perspectiva de género, las consecuencias políticas de estas distinciones y la prominencia de la idea de cultura, al tiempo que propone tres estrategias para intentar subvertir el *proceso de otredad*. La primera sugiere analizar la vida social sin asumir el grado de cohesión que el concepto de cultura ha llegado a tener, es decir, “negarse a generalizar” (p. 151). La segunda, plantea reorientar los temas hacia los “vínculos e interconexiones históricas y contemporáneas entre una comunidad y el antropólogo que trabaja ahí [...] además del mundo al que pertenece y le permite estar en ese lugar en particular investigando dicho grupo” (p. 144). Y la tercera, invita a propiciar una escritura etnográfica de lo particular, es decir formas de escritura en las que “se considere a los otros menos otros” (p. 146), basadas en “acciones de individuos que viven sus vidas de manera particular y se inscriben en sus cuerpos y en sus palabras” (p. 148).

Al transponer al campo de los estudios teatrales la noción de territorio en relación a la idea de otredad pretendemos comprender de qué modo se produce el encuentro entre Arias-Kaegi como directorxs/autorxs y les posibles intérpretes de sus obras, en procesos creativos basados en el relato biográfico de personas que forman parte de un grupo o una comunidad específica. Estas personas prestan testimonio a partir de entrevistas. Sus relatos permiten generar un primer material textual, a partir del cual les autorxs componen el texto de la obra que luego volverá a ellxs para ser material de interpretación.

Agamben (2002) plantea que “en latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término ‘testigo’, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (p. 15). En consecuencia, analiza la noción de *testimonio* como producción narrativa del *superstes*, basada en la expresión de una experiencia a través del lenguaje.

La verdad tiene una consistencia no jurídica, en virtud de la cual la *questio facti* no puede ser confundida con la *questio iuris*. Esto es, precisamente lo que

3 Consideramos también las nociones de territorialización y desterritorialización comprendidas a la luz del pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari (1997) como la posibilidad de “hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, extender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 17).



concierno al superviviente: todo aquello que lleva a una acción humana más allá del derecho, todo aquello que la sustrae radicalmente al proceso (Agamben, 2002, p. 16).

Como buen lector de Primo Levi, Agamben sostiene que dar testimonio es un acto político ya que implica la participación activa en la construcción de discurso y su responsabilidad moral. No piensa el testimonio únicamente como el establecimiento de hechos con vista a un proceso judicial, sino también como la posibilidad de narrar una experiencia vivida, construir relato sobre hechos pasados, construir la actualidad del pasado en el presente (Oberti, 2009). Los testimonios refieren a la arena pública entre recuerdos y olvidos, narrativas y actos, gestos y silencios; a la oscilación entre presencia y ausencia que deja al descubierto los huecos y fracturas que iluminan lo que la normatividad o el canon mantienen oculto.

Quienes se involucran como intérpretes de las obras de Arias-Kaegi ofrecen sus recorridos vitales como material escénico a partir de elementos de su biografía. Así se pone en tensión la noción de *vida* entendida por Deleuze ([1995] 1994) como *pura potencia* que resiste y amenaza los dispositivos de sujeción y control que el *biopoder* impone a través de medios sutiles y omnipresentes que conforman nuestras vidas instalando distribuciones normativas y jerárquicas.

A los fines de nuestro estudio entenderemos el concepto de *biopoder* ligado a procesos de territorialización y a la noción de *lengua mayor*⁴ que marcan un claro campo de fuerzas contra lo que parecieran estar discutiendo las obras de Arias/Kaegi a través de procedimientos que cuestionan y buscan redefinir los vínculos entre vida, arte y política.

2 La colaboración Arias/Kaegi

Entre 2006 y 2007 las obras de Arias son programadas por primera vez en festivales internacionales de Viena y Berlín. Los viajes permitían no sólo dar a conocer su práctica artística a un público más amplio, sino también entrar en relación con la producción escénica de diferentes países.

En aquellos festivales por Europa, Arias coincide con Stefan Kaegi, artista de origen suizo, integrante del colectivo alemán Rimini Protokoll (RP)⁵. Se habían conocido en Buenos Aires con

4 El concepto de *lengua mayor* remite al texto de Deleuze y Guattari (1978) que explica que “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en este caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. Kafka define de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera” (p. 28).

5 Desde 2001, el grupo produce como colectivo de artistas Rimini Protokoll residente del teatro Hebbel am Ufer de Berlín, y en 2008 fue distinguido con el premio europeo “New Realities in Theatre”. Producen sus obras, principalmente, en Alemania y desde sus inicios son programadas en los festivales internacionales más importantes del mundo. Además,



el estreno de *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), obra que formó parte del ciclo *Biodrama* (2001-2009) curado por Vivi Tellas, al que ambos fueron invitadas y, a partir del cual emergió una fructífera colaboración⁶.

En 2006, Arias y Kaegi participan de un *workshop* programado por la *Mobile Academy* en Varsovia, Polonia, donde Kaegi imparte el seminario *City as stage*. Sus colegas aseguran que es a partir de esta experiencia por la que Arias y Kaegi deciden la creación conjunta del espectáculo *Chácara Paraíso* (*ChP*), a estrenarse en Brasil, en 2007⁷.

Como antecedente de esta experiencia es importante mencionar que en el año 2002, Kaegi, quien durante la década del noventa había realizado una experiencia de intercambio por un año en Blumenau, al sur de Brasil, crea *Matraca Catraca* (2002), un recorrido en autobús por Salvador de Bahía con relatos documentales y ficcionales, que se presentan en un formato similar al de la visita guiada, a través de audios. Los conductores brasileños ofician de anfitriones y, en la calle, algunos performers contratados forman parte de la obra.

En 2005 presenta en Brasil *Torero Portero* obra con la que llega por primera vez a Argentina en 2001, específicamente a la provincia de Córdoba, en el marco de la segunda edición del Festival Internacional Mercosur, bajo la coproducción del Instituto Goethe. En dicha propuesta trabajó con un grupo de porteros de edificios desempleados que narraban sus historias de vida, las historias de otros porteros enlazando la realidad de los acontecimientos del pasado, narrados en primera persona, con fragmentos de ficción, especialmente concebidos para el espectáculo. En ambos contextos el dispositivo escénico generó reacciones y comentarios diversos de parte del público que evidencian la sorpresa al ver que la calle deviene escenario y que las historias y gestos más cotidianos se convierten en hecho teatral.

El proceso creativo de *ChP* se divide en dos momentos: la *etapa de investigación*; y la *etapa de producción*.

[...] mientras ellos [Kaegi y Arias] estaban en Europa, yo me quedé aquí y empecé a hacer entrevistas a personas que podrían ser posibles miembros del elenco. Y luego, cuando vinieron, volvimos a hablar con estas personas y fue entonces cuando se eligió a los participantes (Zuan Esteves, comunicación personal, 17 de octubre de 2022).

crean un subsello internacional en Sudamérica que lleva adelante durante algunos años Stefan Kaegi, en paralelo con otros proyectos grupales.

6 Para más información sobre esta obra, véase <http://www.alternativateatral.com/obra1850-sentate-un-zoostituto-de-stefan-kaegi>

7 Información proporcionada por Cristiane Zuan Esteves durante la comunicación personal establecida el 17 de octubre de 2022. Cristiane es directora, actriz y dramaturga brasileña, fundadora del grupo Opovoempé (*El pueblo en pie*) creado en 2004 como colectivo artístico orientado a la investigación e intervención en el espacio público, al cruce entre las fronteras del arte y la vida, del teatro y la performance (Cosmo, 2017). En 2007 fue colaboradora artística de *ChP* (2007) junto a Manuela Alfonso, actriz brasileña integrante del grupo Opovoempé, quien participó del proyecto de Arias/Kaegi como asistente de dirección.



Durante la etapa de investigación, Cristiane Zuan Esteves y Manuela Afonso inician un proceso de búsqueda de testigos. El trabajo consiste en entrevistar personas que hayan tenido o tuvieran en ese momento relación con la policía militar (PM) y la policía civil (PC) de la ciudad de San Pablo. Luego de unos meses se incorporan Arias y Kaegi, que inician la *fase final de la etapa de investigación*.

Fue muy difícil hacer esta investigación, entrar en los lugares. Descubrimos que había un centro de entrenamiento de la PM en una zona metropolitana de São Paulo llamado Chácara Paraíso. Entonces escribí un mail falso diciendo que éramos estudiantes de artes visuales y que queríamos visitar las instalaciones que ellos hacían como simulaciones de la favela, para ver cómo hacían eso (Zuan Esteves, comunicación personal, 17 de octubre de 2022).

Durante el trabajo de campo, les directorxs conciertan entrevistas en *ChP*, al mismo tiempo que ellxs mismxs recorren el lugar. Toman fotos, graban y archivan información. El relato oral del testimonio impacta en el espacio de la investigación. El cruce entre directorxs y personal del centro de entrenamiento amplía la mirada y profundiza el trabajo de campo. La relación que estrechan les permite conocer discursos que reflejan la lógica del lugar. En paralelo, realizan entrevistas a las personas que han sido preseleccionadas por las colaboradoras/asistentes para realizar la fase final de la selección de *expertos del cotidiano*, en este caso, ex policías civiles y militares de la ciudad de San Pablo que desean integrar una creación artística basada en sus relatos de vida.

Jean Pierre Sarrazac (2011) afirma que *dar testimonio* es un gesto que compromete completamente al que lo ejecuta. La gestualidad, el tono de voz, la emoción, aparecen como comportamientos contingentes producto de la situación de exposición. El testigo, entendido como *superstes*, involucra su persona en el gesto de dar testimonio de aquello experimentado y esto lo vuelve pura materialidad presente. Es la presencia inmediata de una humanidad que viene a compartir su experiencia. A diferencia del testigo como aparecía en el modelo del teatro documental histórico de Piscator y Weiss con quien el contacto se realiza en una instancia previa a la creación del texto dramático como fuente de inspiración.

En la propuesta de Arias/Kaegi la intervención de los testigos en la creación es mayor ya que la selección comprende tanto el testimonio que estos pueden brindar sobre un tema como la particularidad que aportan desde su fisicalidad o su manera de narrar. Les directorxs seleccionan testigos para construir con ellxs el contenido de sus obras. Es decir, se les confiere un rol de coautores de los textos, sumado a una participación activa en torno a decisiones de actuación y de puesta en escena.

Les artistas parten de los testimonios, para luego realizar un trabajo dramaturgico que convierte a estos relatos orales en texto material del espectáculo. El acto de narrar es exhibido y pasa a configurar un dispositivo (Foucault, 1973; Agamben, 2011) del cual estos *expertos* son



protagonistas⁸. Al momento de presentar públicamente la obra, les espectadorxs son invitadxs a ingresar en el dispositivo, dando a conocer ciertas reglas para realizar la experiencia: trasladarse en grupo, respetar los tiempos estipulados en cada sala. El recorrido se asemeja a una guiada turística o con fines educativos, con la diferencia de que existe una interacción intencionada. La instalación está compuesta por salas en las que distintas personas exponen un relato autobiográfico y, según cada espacio, les espectadorxs son libres de elegir el desarrollo de un rol más activo o más pasivo⁹.

Imagen 1 - *Chácara Paraíso* (2008). Tapa del libro/programa de mano que acompaña la obra



Fuente: archivo personal, 2024.

ChP se estrena en enero del 2007 en San Paulo gracias a una coproducción entre el Goethe Institut São Paulo, el SPIELART-Factory München y el SESC de Brasil¹⁰. La obra es concebida con diecisiete policías y ex-policías para el último piso del SESC de San Pablo, edificio que se emplaza sobre la Avenida Paulista¹¹. Asimismo, este proyecto se despliega en una producción paralela que

8 Los *expertos* de Rimini no deben ser confundidos con el *actor amateur* propuesto por Piscator ([1929] 1957), ya que estos practican en su tiempo libre lo que en la época era nombrado como *teatro burgués*.

9 El término “espectador” podría presentar problemas si se entiende sólo en su sentido etimológico ya que deriva del latín *specto*, “miro”, “observo”, por lo que pareciera estar vinculado únicamente al sentido de la vista. Sin embargo y visto que los espectadorxs de *Chácara Paraíso* (y, como veremos, de otras obra de Arias y Kaegi también) participan activamente de la propuesta, involucrándose no solo desde el mirar sino también desde el hacer, conservaremos el término espectadorx tomando como apoyo la teoría de la recepción artística desarrollada por Dubatti (2020) que sostiene que le espectadorx “[...] aunque haga mucho más, no deja de esperar. Participar no implica dejar de esperar. Se puede estar haciendo muchas cosas (construyendo poésis, viviendo en convivio, participando como actor abducido por la escena, por ejemplo en el circo, etc.) y estar expectando al mismo tiempo. La acción de expectación convive y se entreteteje con otras acciones. Por eso es necesario refutar aquella afirmación de que ‘ya no hay más espectadores’. Podrá haber más participación, pero eso no anula la acción de esperar” (p.11).

10 En SESC es el Servicio Social de Comercio de Brasil. Es mantenido por un impuesto pagado por el comercio estatal, por lo que, en cada Estado, los comerciantes contribuyen con un impuesto. “En San Pablo, el SESC es el más fuerte del país. Tiene sedes maravillosas, que van desde servicios odontológicos hasta todo un programa cultural muy amplio [...] Desde la práctica deportiva, las actividades culturales: teatro, danza, exposiciones, biblioteca. Y hace lo que debe hacer una Secretaría de Cultura” (Zuan Esteves, 2022).

11 Avenida Paulista fue considerado en 2007 uno de los centros económicos y culturales más importantes de la ciudad; alberga los principales espacios culturales, empresas, embajadas, consulados. Desde una perspectiva geográfica, es un punto alto desde donde se puede tener acceso a una vista panorámica. Es una zona con gran circulación ya que al concentrarse allí instituciones diversas confluyen personas de todas las regiones y ciudades del país, vendedores ambulantes, trabajadorxs de bancos, consulados, hoteles, hospitales. Es además uno de los lugares más importantes de Brasil en términos de visibilidad. Allí se realizan las principales manifestaciones políticas tanto de izquierda como de derecha, la marcha del orgullo gay, las marchas por Jesús, entre otras tantas expresiones.

funciona como espejo: *Soko São Paulo*, estrenada en noviembre del mismo año en la ciudad de Múnich. Esta idea de dos obras espejadas parte de una concepción comparativa que busca poner en relación los sistemas de seguridad de ambos países.

São Paulo es uno de los lugares más peligrosos del mundo. Múnich es la ciudad más segura de Alemania. Hay más de 150.000 policías en el estado de São Paulo, 6.000 en Múnich. 50 policías murieron por tiroteos en actos de servicio en São Paulo el año pasado. La policía de Múnich apenas tuvo que utilizar un arma de fuego en el mismo periodo (*Soko São Paulo*, 2007).

Del mismo modo que la primera, esta obra hermana se configura como una instalación escénica que busca dar cuenta de dicho estudio comparativo por lo que los seis performers brasileños se presentan junto a cinco performers alemanes para reconstruir juntos sus experiencias dentro del sistema de seguridad de sus respectivos países.

3 Un recorrido por *Chácara Paraíso* (2007)

Pensada como una instalación de recorrido, la obra presenta un mapa compuesto por diferentes salas¹². El público ingresa en grupos de entre cinco y siete personas por vez y el trayecto indicado sigue una única dirección que guía el pasaje de un espacio a otro. Abrevando en las teorías situacionistas (Debord, 2010) podemos entender esta instalación como una *deriva*, es decir, “una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (p. 197).

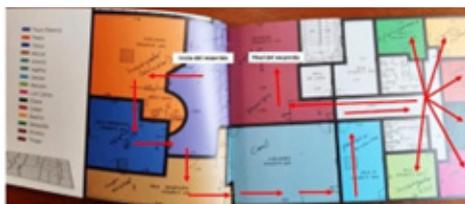
A continuación, haremos una breve reseña de los performers que participaron de esta obra y de las situaciones planteadas en cada una de las salas que componían esta instalación¹³.

12 Entendemos el concepto de *instalación* a la luz de los estudios realizados por Josu Larrañaga (2001) y Mónica Sánchez Argiles (2006) para quienes la instalación “posibilita una nueva utilización del espacio en el que actúa [...] quien la pone en marcha, quien le da un determinado uso, es quien la utiliza, el ‘usuario’. El término *usuario* apunta a la cercanía entre el ver y el hacer que supone esta forma, a la interactividad. “La instalación es la forma de ver el arte. Busca incidir en las relaciones recíprocas entre el objeto de arte y su entorno”.

13 Nos apoyamos en un material paratextual, un pequeño libro/programa de mano que acompaña la obra y que contiene elementos varios: una bitácora del proceso de trabajo, el plano del espacio dividido por sectores y señalado con referencias de colores, una foto de cada performer por sala acompañada de una ficha biográfica y un texto del curador Ricardo Muniz Fernandes (2007) titulado *Puede ser un ready-made teatral. (Entre otras posibilidades)*, en el que presenta ciertos lineamientos conceptuales sobre la obra.



Imagen 2 - *Chácara Paraíso* (2007). Plano del espacio presentado en el libro/programa de mano (intervención nuestra para indicar el sentido del recorrido y el orden de las salas).



Fuente: archivo personal, 2024.

El recorrido inicia con Paulo Roberto, un bombero que trabajó en la PM entre 1993 y 1997, quien recibe al público en la entrada del edificio y lo hace subir por un ascensor de servicio hasta el último piso. Mientras realizan el trayecto, Paulo Roberto le da la bienvenida y anticipa que ya no pertenece a las fuerzas y que oficia de reportero gráfico en *Bombeiros em Revista*. Le transmite al público los objetivos de un bombero y claves a tener en cuenta en caso de incendio.

Luego ingresan a una sala vidriada desde donde se puede ver la Avenida Paulista. Allí los participantes encuentran unas butacas ubicadas frente a un gran ventanal. Cada butaca cuenta con auriculares y binoculares. Al utilizarlos, el público puede escuchar la voz de Pedro, investigador de la policía civil, hijo de un PM, que al momento de la obra trabaja en el DECAP¹⁴. Pedro describe personas que caminan en ese momento por la Avenida, argumentando que toda persona puede ser sospechosa en medio de la ciudad.

Las mujeres, como esa mujer que ven ahí, cometen crímenes también. Porque los bandidos no tienen una cara específica. Como el señor que ven allá al lado del semáforo. ¿Lo ven? Tiene un maletín negro en la mano. Parece un traficante que quiere vender droga en alguno de esos edificios elegantes (CHÁCARA, 2007).

El público sólo puede escuchar su voz, pero a pesar de su ausencia física su presencia puede sentirse cerca ya que describe en vivo lo que el público ve sobre la Avenida Paulista. Esta intervención sonora en tiempo presente refuerza la idea de la extensión territorial de la corporación policial y su omnipresencia.

La segunda estación es una sala pequeña y bastante cerrada con una mesada que separa este de otro espacio. Por encima de la mesada, y hasta el techo, un vidrio de visión unilateral cubre la mirada de los participantes hacia el afuera. Sobre la mesada hay varios teléfonos y, frente a ellos, una silla. En cuanto el público hace su ingreso, los teléfonos suenan e invitan a los espectadores a tomar el tubo y responder. Cada uno descuelga un tubo y se sienta a escuchar. Una voz afirma que su nombre es “soldado Flavia, agente de policía”, y que trabajó diez años como telefonista del servicio de emergencias 190. Flavia cuenta anécdotas de aquel trabajo, entrelazadas con otros relatos personales, como su actividad en una escuela de samba.

14 Departamento de la Policía Judicial de la Capital - Sede Policía Civil de San Pablo.



El cruce entre las anécdotas alegres, las de la escuela de samba, y las atroces, escuchadas en su trabajo, generan un contrapunto cautivante. El público escucha a esta ex agente de policía, oculta detrás del vidrio¹⁵, generando así una especie de cámara gesell entre ella y el público. Flavia plantea preguntas al público, provocando la interacción e invita a narrar alguna experiencia vivida con el servicio telefónico 190.

Luego se dirigen a la sala en la que se encuentra Marcel Lima. Como hijo de policías, Marcel explica que careció de opciones para su formación y que es policía por legado de sus padres. Pero aclara que, como su verdadero deseo radicaba en ser músico, decidió ingresar en la orquesta de la policía. Marcel agrega que “la orquesta es el papel higiénico de la policía [...] porque la banda toca para calmar los nervios de las personas, sacar las porquerías” (Zuan Esteves, 2022). En *ChP* se presenta con su contrabajo: toca, canta y cuenta breves historias personales.

En la sala siguiente, el público se encuentra con Amorim, un adiestrador de perros de policía jubilado, que se presenta junto a Ágatha, una perra *pastor belga*¹⁶. Amorim explica que su sueño había sido integrar la escuela de instrucción de perros militares pero como había podido ingresar, lo enviaron al SIPOL¹⁷ donde trabajó diez años como agente secreto. Amorim asegura que hay que tener imaginación para encontrar la forma de infiltrarse, de fingir ser un delincuente. Luego presenta a su perra Agatha, y demuestra cómo responde a los “comandos de obediencia que son: *juntos, sentada, acostada, quieta, aquí, no y caminar*” (CHÁCARA, 2007). Simula una escena de patrullaje con la perra y recrea una escena de robo con la ayuda de otro miembro del equipo de producción que se hace pasar por delincuente. Esta persona lleva una pistola de juguete en la mano derecha y una protección que cubre su brazo izquierdo. En la escena, Amorim le ordena a Agatha que ataque al supuesto delincuente. La perra comienza a ladrar fuerte y, al soltarle la correa, se dirige al joven que pone por delante su brazo izquierdo con la protección. La perra le muerde con fuerza su brazo, el delincuente simula un forcejeo buscando liberarse y, mientras tanto, Amorim grita repetidas veces “suelte el arma”¹⁸.

15 A través de la comunicación con Cristiane Zuan Esteves, colaboradora artística y asistente de dirección de la obra, pudimos saber que los procesos de selección de los *expertos* eran muy largos e implicaban muchas horas de escucha a posibles participantes, con el fin de intentar descubrir qué personas y qué historias tenían potencial teatral como para formar parte de la obra. Algunas, como Flavia, condicionaban su participación, como no exhibir su rostro durante el espectáculo o utilizar un nombre falso. Esto se comprueba ya que actualmente en la ficha técnica que conforma el archivo de Lola Arias figura bajo el nombre de Isabel Cristina Amaro. Otras personas, por el contrario, se mostraban interesadas durante el casting, pero finalmente decidían no participar por temor a la exposición.

16 Es importante resaltar que Agatha tenía una ficha particular en el libro que acompaña la obra con una breve descripción de su actividad ligada a la PM y la cantidad de personas muertas que posiblemente haya visto en su vida hasta el momento de la obra; del mismo modo que se estructuran el resto de las fichas. Al costado de la foto, del lado derecho, llevan la cita de algún fragmento de texto de la obra. En el caso de Agatha, la cita dice “... Auau ... Auau”. Esta relación entre animales y cuidadorxs remite a la obra *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Stefan Kaegi, mencionada al principio del trabajo, donde si bien las mascotas son presentadas por sus responsables, cobran un lugar central en el espectáculo.

17 Servicio de Inteligencia de la PM.

18 Cristiane Zuan Esteves describe a Amorim como “un motoquero medio matón. Era entrenador de perros y, al mismo tiempo, tenía una cosa que parecía que era medio un asesino. No podía saberse la historia en detalle, era muy extraño” (Zuan Esteves, 2022).



Hacia el final del recorrido, los espectadorxs se dirigen a otra sala donde les recibe el expolicía Gerson, quien cuenta que permaneció muy poco tiempo en servicio. Había ingresado en una época en la que la PM quería aumentar el número de agentes y, debido a esa urgencia, tuvo un entrenamiento extremadamente breve. “Se veía que él tenía una formación muy precaria” (Zuan Esteves, 2022). Gerson explica que, en la actualidad, se dedica a la albañilería y se presenta con su esposa y sus dos hijos de entre ocho y diez años. “Gerson tenía varias condiciones [...] Era difícil la participación con su familia” (Zuan Esteves, 2022).

En algunas funciones, el padre no está presente y su relato es sintetizado por escrito, en un pizarrón. Por la letra y por el uso de la tercera persona se evidencia que fueron Jessica y Jefferson, sus hijos, quienes escribieron el cartel. Ellxs se encuentran sentados a ambos lados de una pequeña mesa, juegan al “Banco inmobiliario” con un tablero y cartas. Jessica lanza los dados y el resultado corresponde a una carta numerada que es entregada por Jefferson a una persona del público al azar. Finalmente, la niña anuncia las reglas para pasar a la siguiente etapa del recorrido: “Al final del corredor se encuentran las salas del 1 al 6. Cuando el número que ustedes tienen en la mano se enciende, deberán ingresar en la sala correspondiente” (CHÁCARA, 2007).

El público se dirige así a un espacio común, una sala de espera con televisores colgados en alto, frente a una fila de asientos donde el público espera ser llamado. En ese mismo pasillo, se encuentran las puertas señalizadas por número de las salas a las que cada espectadorx debe ingresar para continuar la deriva. Al iluminarse un número en el televisor, la persona llamada ingresa a la sala asignada, en forma individual o en duplas y se encuentra al azar con un performer sentadx detrás de un escritorio. El espectadorx es invitadx a sentarse del otro lado para mantener una conversación y poder observar de cerca objetos documentales ubicados sobre el escritorio. En la sala uno, Sebastião Teixeira dos Santos, policía jubilado, se presenta con su esposa, del mismo modo en que lo hizo en todas las entrevistas previas a la obra. Ella lo ayuda a completar frases o reponer recuerdos. Sobre el escritorio hay fotos, cuadernos, diarios. Su paso por la policía fue en la época de la dictadura, entre el 64 y el 68, cuando participó de un régimen sistemático de persecución, al interior de la Universidad de San Pablo, que consistió en infiltrar policías y contó, incluso, con empleadxs de la universidad como cómplices que denunciaban colegas y alumnx¹⁹. Los agentes encubiertos del Estado espían dentro de una red interna que era, a su vez, parte de una estructura mayor encargada de organizar la represión y la censura, interviniendo organismos públicos, instituciones y organizaciones civiles de todo el país.

Cristiane Zuan Esteves explica que si bien consignaron el respeto de los tiempos y del guión, algunxs no lo hacían. Sebastião era uno de los policías que menos respetaba estas reglas. Además, Zuan Esteves afirma que desde los primeros encuentros fue difícil que detallara su trabajo como agente encubierto.

¹⁹ El trabajo de Cardoso Da Silva (2014) explica que el aparato represivo fue “montado por la dictadura militar brasileña de 1964 hasta 1985, en la USP en tres ciclos: el primero, después del golpe militar en abril de 1964; el segundo, después de la aplicación del Acta Institucional Número 5 (AI-5), en diciembre de 1969; y, el tercero después de la aplicación de la Asesoría Especial de Seguridad y de la Información (AESI) dentro de la USP, en octubre de 1972” (p.50).



Sebastião nos interesaba mucho, sobre todo su relato sobre la invasión de la policía al campus de la Universidad de San Pablo. Pero él no contaba esto siempre porque tenía que ver con su relación con la dictadura. Eso era algo que le interesaba desarrollar mucho a Lola (Zuan Esteves, 2022).

En la sala número dos se encuentra Beatriz, investigadora en la policía civil, quien a través de una foto presenta a su marido, también policía, y cuenta acerca de una revuelta en 2002, en la delegación en la que trabajaba, donde murieron once presos quemados; y de una oficina de homicidios donde trabajó posteriormente.

En la sala número tres se encuentra Celver, un ex policía de la fuerza táctica que, desde muy chico, supo que entrar a la policía era su sueño hasta que un día se vio obligado a intervenir en un conflicto en la puerta de un bar, y asesinó a una persona. A raíz de eso, se le abrió una causa judicial y cuenta que en un mes sabrá si es absuelto o no.

Una ex policía de tránsito espera en la sala número cuatro. Se trata de Ellana Gombes Viana Pires, que había comenzado la carrera en el 85, “época en la que el régimen era muy rígido para las mujeres” (CHÁCARA, 2007). Eliana muestra fotos de las mujeres policías de la época, de formaciones, entrenamientos, y cuenta que tras una discusión con un hombre a quien le había hecho una multa, como el hombre la insultaba y la menospreciaba, ella sintió ganas de sacar su arma y dispararle. Desde ese día, Ellana abandonó su trabajo en la policía.

En la sala cinco interviene Luis Carlos, un ex guardia del Palacio de Gobierno. Realizó su carrera militar en *ChP* y formó parte del quinto pelotón de la primera compañía. Exhibe fotos, escudos y narra anécdotas de secuestros y asesinatos a integrantes de familias de clase alta que habían estado bajo su vigilancia, o la de alguno de sus colegas.

Y, finalmente en la sala seis, se encuentra Marcelo, agente de la policía civil al momento de la obra, que cuenta el intento de fuga, organizado por los presos de un penal, que él logró evitar.

Al salir de estas salas, el público vuelve a juntarse y en grupo se dirigen a una sala grande, donde se encuentra montada la simulación escenográfica de una favela. Esto fue tomado de la visita a *ChP*, donde los oficiales les habían mostrado a Kaegi y a Arias cómo se entrenaban allí a los futuros policías militares para que pudieran realizar allanamientos en barrios populares. En la obra, el público recorre esa simulación y luego se encuentra con Oliveira, un ex PM que explica a su aprendiz de policía, Thiago, cómo hacer el entrenamiento: “Vamos a hacer una simulación de un asalto a un supermercado de un hombre y una mujer. Ellos empiezan a correr y entran en la favela. Entonces tenemos que localizarlos” (CHÁCARA, 2007). El aprendiz toma posición con un arma de *paintball* en la entrada de la favela simulada. El entrenador le dice: “Mira arriba y abajo. Siempre alerta”. Y enseguida, cambiando el tono de voz, le grita desde atrás lo que debería decir: “¡Ey, usted, alto! ¡Policía!” Y cambiando la voz, continúa: “Soy periodista, oficial”. Volviendo al tono fuerte: “Ponga la cámara en el suelo y levante las manos”. Y, nuevamente, en tono temeroso: “Por favor, señor oficial, no tire. Estoy un poco nervioso de que me esté apuntando con su arma” (CHÁCARA, 2007).



Ingresan. El público los sigue. De una patada, tiran abajo la puerta de una vivienda simulada, y comienza a disparar contra una figura de cartón con forma humana que se encuentra al interior del espacio. El entrenador hace entrar al público a ese sector y, a continuación de los tiros, repone: “El hombre está armado y comienza a tirar cuando ingresamos. Debés encontrarlo. ¡Vamos!” (CHÁCARA, 2007).

Así, continúan ellos y el público por detrás, recorriendo la favela hasta que el entrenador toma el arma, abre una puerta, apunta hacia adentro y, mirando al público, explica: “Cuando me pongo en posición, él ya estaba listo, esperándome. Disparó pero su arma falló. Volvió a disparar y su arma volvió a fallar. Yo tiro contra el elemento y es por eso que puedo estar acá, hoy, contándoles esta historia” (CHÁCARA, 2007).

El entrenamiento que adquieren les aspirantes a policía en *ChP* no tiene que ver sólo con destrezas físicas y técnicas, sino también con una preparación mental que deviene discurso específico, tal como la obra devela al recortar esos discursos de su lugar original. Palabras como *elemento* para nombrar a una persona cobran un nuevo valor, resaltan y se vuelven extrañas.

No llamas a la persona igual cuando eres policía. Y menos, si la persona es delincuente. Tienen todo un vocabulario que se aprende dentro de la academia de policía. Y que se oía a todos usar ese vocabulario en la obra. Son términos que cosifican al otro, culpabilizan al otro. Para mí, esa fue una parte importante, es la parte que me toca como brasileña, como persona que maneja la lengua. Era muy violento [...] Realmente, ese entrenamiento militar deforma, renombra todo (Zuan Estevez, 2022).

Cabe señalar además que la inclusión de armas en el espectáculo las ficticias, pero también las que podían imaginarse ahí, en cualquier bolso o cartera de les policías aún en servicio, y la escucha del sonido de los disparos, en combinación con las presentaciones y los relatos de vida, producen un efecto inquietante que genera que la experiencia pueda vivirse como un proceso de corporización, una experiencia performativa. La instalación entonces no es recorrida a la manera de un museo clásico donde prima una distancia entre le visitante y la obra, sino que les espectadorxs se encuentran dentro de la obra, son la obra.

La deriva termina con un video proyectado en pantalla gigante hecho por la propia PM con imágenes de *ChP* y fragmentos de los entrenamientos elegidos. La carátula del video reza la siguiente leyenda: *Algunas personas se comprometen con su trabajo durante toda su vida, otras hacen de su trabajo su vida* (CHÁCARA, 2007). Así, en una letra cursiva que inspira romanticismo, inicia el video de incentivo, ligado al entrenamiento que proporciona *ChP*, material que presenta a los policías como los “héroes de la patria”. Las imágenes se proyectan sobre un fondo musical, creado con la canción de Queen, *We are the Champions*, reproducido a todo volumen.

Y era muy interesante ese momento también porque las personas que estaban contra la policía creían que era una apología de la policía y no pensaban que era un video de la propia policía sobre cómo ellos se percibían a ellos mismos.



Entonces el trabajo tenía esa tensión. [...] Cuando fueron los policías a ver la obra la encontraban bárbara, lo máximo. Pero para nosotros era una crítica muy fuerte. [...] Tenía esa ambigüedad (Zuan Estevez, 2022).

La ironía y el doble sentido son recursos que insisten en el teatro de Arias y que interesan también a Kaegi. Asumiendo una tarea cercana a la del periodismo televisivo, el trabajo con la *materia vivible o vivida* (Giorgi; Rodríguez, 2007) puede ser moldeado a partir de la selección de fragmentos de testimonios, su reescritura en función de su pasaje a la escena y el posterior montaje y puesta.

Sin embargo, ¿qué sucede con la fisicalidad de ese cuerpo al expresar en público su testimonio? Siguiendo a Rolnik (2009) comprendemos que “el rigor formal de la obra en su fisicalidad se vuelve [...] indisociable de su rigor como actualización de aquello que tensa” (p. 11) por lo que es posible reconocer que las problemáticas del presente afectan los cuerpos de actuación y como consecuencia la relación de sus acciones con el presente. A la luz de estas reflexiones, creemos que la obra de Arias/Kaegi permite suscitar no sólo la conciencia de aquello que tensa (la opresión de las fuerzas de seguridad), sino también la experiencia de “acuerpar” su cara invisible e inconsciente vinculada a los procesos de subjetivación en los que el cuerpo se vuelve cautivo y se despotencializa. Al hacerle lugar a ese malestar la obra releva y pone en cuestión la cartografía política imperante.

4 Extranjerizar la realidad

ChP muestra las posibilidades y los aportes de una mirada extranjera. Una directora que nació y vivió gran parte de su vida en Argentina, y un director suizo que, si bien había vivido un tiempo en Brasil durante una pasantía en el último año de sus estudios y había vuelto más tarde a realizar otra obra, no posee vínculos históricos de pertenencia con el lugar, realizan una investigación de pocos meses sobre las fuerzas policiales de San Pablo. Si bien contaron con la colaboración de Cristiane Zuan Esteves, la mirada de Arias/Kaegi sobre la relación entre la policía y la comunidad es una mirada extranjerizada que releva aspectos normalizados para los brasileños que conviven con los discursos y los protocolos de las fuerzas de seguridad.

La obra capta elementos de la realidad que se encuentran naturalizados y los mira de lejos, desde la distancia. Esto se enlaza con el concepto brechtiano de *Verfremdungseffekt*. Traducido como *extrañamiento*, *efecto de distanciamiento* o extranjería este procedimiento permite desasociar referencias naturalizadas y presentar temas y problemáticas como si se las viera por primera vez. Arias/Kaegi actualizan a Brecht, al investigar una realidad que les es ajena y de la cual sólo conocían su aspecto oficializado, descubrirla a partir de archivos y testimonios y luego presentar fragmentos de ella de dicha investigación. Cada recorte crea una escena que desnaturaliza saberes cristalizados, verdades inalterables.



Los *expertos* ocupan un rol central porque recuperan la noción brechtiana de *gestus social*. No son intérpretes profesionales ni tampoco *amateurs* del teatro como pasatiempo. Son personas interesadas por un proyecto que trata una temática que les resulta afín. Son conocedores particulares de las problemáticas expuestas y de los sitios y situaciones trabajadas en la obra. Es por eso que se les puede pensar a partir de la figura del *testigo*. Sus relatos dan testimonio de experiencias de vida ocurridas en el contexto a tratar. Y ellxs, en el mero acto de narrar sus memorias, despliegan un *gestus social*, una actitud particular. Esto recuerda al ejemplo de Brecht del vendedor de pescado que, según él, tiene la actitud de la venta y con ella hace visibles relaciones sociales, lo que normalmente se oculta. Asimismo, al explicitarse que se trata de intérpretes no profesionales, la obra juega con la ambigüedad del contrato de recepción que se establece con el público, ya que presenta como teatro algo que no entra en la estructura de lo que tradicionalmente se entiende por “obra de teatro”.

De esta manera, la propuesta de Arias/Kaegi de trabajar con intérpretes no profesionales recupera aspectos del teatro épico brechtiano como el respeto por lo heterogéneo y lo plural. La descripción que realiza Brecht en 1939 de “la escena de calle”, como modelo típico de una escena de teatro épico, devela un procedimiento central de esta forma teatral desarrollado en la vía pública. El ejercicio consiste en el reporte del “testigo ocular de un accidente” (Brecht, 2000, p. 857) que explica a un grupo de personas, por medio de su testimonio acompañado de gestos propios, cómo sucedieron los hechos. Esta escena de calle descrita por Brecht, como ejemplo fundamental del teatro épico, da cuenta de la intención de exploración de un teatro realizado por intérpretes no profesionales.

Evidentemente, este proceso no es aquello a lo que llamamos un proceso artístico. No es necesario que el demostrador sea un artista. Lo que debe saber para alcanzar su objetivo prácticamente cualquiera lo sabe hacer (Brecht, 2000, p. 857, [nuestra traducción]).

Propuestas como *ChP*, que retoma y profundiza la búsqueda brechtiana que Kaegi había iniciado con su obra *Torero Portero* (2001), centran la creación en la figura del *testigo* de hechos que giran en torno a un tema a tratar. Pero lo que es importante destacar es que lo que permite su estrecho vínculo con la tradición brechtiana es la “demostración de una significación social práctica”.

Que nuestro demostrador pueda mostrar que tal o cual comportamiento de un transeúnte o de un conductor vuelve el accidente inevitable, que tal otro lo hubiera vuelto evitable, o que efectúe su demostración para establecer responsabilidades, esto conlleva efectos prácticos, tiene un significado social (Brecht, 2000, p. 858, [nuestra traducción]).

De este modo, el rol cada vez más importante que pareciera tener la policía durante la primera década del 2000 en la sociedad brasileña expresada por los testigos en *ChP*, pone de relieve problemáticas naturalizadas, informa sobre un estado de la cuestión particular en relación a un tema y deja planteadas ciertas responsabilidades²⁰.

20 El trabajo de Zenker (2013) explica que el término *Protokoll*, en alemán, expresa la relación épica establecida hacia



5 Ready-made de lo vivo: entre la teatralidad y la performatividad

El trabajo de Arias y Kaegi otorga un valor singular a la entrevista o *casting* dentro de un proceso creativo. Si bien cada uno había explorado en trabajos precedentes a *ChP* las posibilidades artísticas de lo biográfico, utilizando huellas, marcas o cicatrices de los cuerpos y elementos tomados de testimonios seleccionados, las búsquedas de ambos artistas se complementan²¹.

Desde sus inicios, el trabajo de Kaegi estuvo ligado al *ready-made*²² y a la producción de conceptos teatrales portátiles, utilizando una tecnología sencilla, con la ciudad como escenografía y personas del lugar como performers. En el caso de Arias, su indagación tuvo como foco principal la escritura del texto que vehiculiza discursos intertextuales, y la actuación como motor que da vida a esos textos. La colaboración en *ChP* ensambla procedimientos y una combinación de perspectivas sobre la escena.

Si Kaegi busca generar concepto a partir del encuentro con lugares y personas, la experiencia en dramaturgia y actuación de Arias aporta la síntesis y un riguroso manejo del ritmo. A partir de esta combinación de saberes y habilidades, la colaboración Arias/Kaegi reformula el concepto de *ready-made* para producir experiencias a partir de materia viva. Entendemos la noción de vida a partir de las conceptualizaciones desarrolladas por Foucault, Deleuze y Agamben en los trabajos recopilados por Giorgi y Rodríguez (2007). En el último artículo publicado antes de su fallecimiento, Foucault reflexiona sobre la noción de vida y sostiene que en su nivel más básico “los juegos de codificación y descodificación le dejan lugar al azar”. La vida, según Foucault, es aquello capaz de error. La anomalía atraviesa la biología y demuestra que el conocimiento está arraigado a los errores de la vida. Coincidentemente, Deleuze publica, antes de morir, un texto en el que expone su punto de vista sobre esta noción que se expande en el plano de la inmanencia ya que trasciende tanto al sujeto como al objeto para presentarse como pura potencia. Posteriormente, Agamben (2007) pone en relación las reflexiones de ambos autores y señala que si la vida es potencia, el poder, en términos de Foucault, es ejercido sobre la vida, un biopoder que permite su control. Es decir que, siguiendo estas reflexiones, podemos inferir que la vida en tanto biopotencia del “otro” busca indefectiblemente romper con los nexos jerárquicos que la mantienen definida y fijada por los instrumentos del biopoder.

los hechos reales ya que este se traduce como *informe*, “noción que atraviesa el teatro documental del siglo XX como evidencian las *Notas sobre el teatro documental*, de Peter Weiss” (p. 194).

21 Los trabajos precedentes a los que hacemos mención son: *Torero Portero* (2001) y *¡Sentate! Un zoostituto* (2003) de Kaegi y *Estudios de la memoria amorosa* (2003), *Poses para dormir* (2004) y *El amor es un francotirador* (2007) de Arias. Respetamos aquí la fecha de estreno asignada por Arias como trilogía en el Espacio Callejón. En nuestra periodización, *Chácara Paraíso* se ubica entre el estreno de *El amor es un francotirador* en el CCRR y el estreno de la trilogía en el Espacio Callejón.

22 El término *ready made* u *objeto encontrado* define el arte realizado mediante el uso de objetos que pertenecen a la vida cotidiana y que normalmente no se consideran artísticos. Marcel Duchamp fue uno de los principales referentes y pionero de su establecimiento a inicios del siglo XX.



Tomar lo vivo como materia basal de la composición apunta no solo a interpelar el plano expresivo o representativo de una obra sino también a movilizar la sensibilidad de los espectadores al hacer foco en aspectos que sugieren relaciones profundas con la trama social y política del territorio investigado. En una entrevista realizada a propósito de la obra *¡Sentate! Un zoostituto* (2003), Kaegi afirma respecto de su método de trabajo:

[...] yo digo que lo que vamos a hacer es eso, un documental, pero en un teatro. Eso baja enseguida el nivel de artificio. Nadie quiere ser artificial en un documental. Muchos se van pensando realmente que estamos filmando una película. Y en verdad no estamos muy lejos: conversamos, grabamos mucho con la cámara... Es una investigación. La gente no es muy consciente de que todo lo que dicen ya forma parte de la obra, pero cuando llego con los textos escritos, y ellos se dan cuenta de que ahí está lo que dijeron tres días atrás, en un ensayo, empiezan a entender. Ven lo que dijeron transformado en literatura, y se asustan un poco, pero se sienten honrados porque se dan cuenta de que lo que hacen tiene valor (Kaegi, 16 de marzo de 2003).

Si bien resulta improbable la totalidad de la afirmación, nos interesa resaltar que, a lo largo del proceso creativo, el trabajo con personas que no se dedican profesionalmente a la interpretación genera ciertas tensiones. La técnica que propone Kaegi en una primera instancia de *casting*, releva aquellos rasgos tanto de los testimonios como del cuerpo fenoménico de los postulantes, que permitan ingresar a una zona activada por la teatralidad, donde el cotidiano se desnaturaliza y puede mirarse con distancia crítica. Es allí donde se configura la materialidad del *ready-made* como objeto irónico y provocador, un signo dentro de un sistema sintáctico mayor. Asimismo, los espectadores participan activamente, es decir, pasan a ser la obra. Ricardo Muniz Fernandes (2007), productor de *ChP* para el SESC de San Pablo, afirma que la obra de Arias/Kaegi se trata de un *ready-made teatral* ya que desmonta los saberes comunes establecidos sobre la estructura policial y la estructura teatral para crear una acción que pone en relación estos conocimientos para desnaturalizarlos. Derrumba así los sistemas cerrados basados en reglas y disciplinas.

ChP, propone un *ready made* del espacio utilizando para su instalación el último piso del SESC, un edificio en refacción ubicado en la Avenida Paulista. Esto permite establecer un paralelismo con la mayoría de los edificios de la zona, cuyo último piso aloja las oficinas gerenciales, reservadas al personal ejecutivo. A diferencia de estos, *ChP* presenta ese espacio como sala de demostración de ejercicios donde las decisiones no son tomadas solo por los policías invitadas como performers sino también por los espectadores convidados a participar de la experiencia. Es entonces en este cruce entre teatralidad y performatividad, donde se encuentra el límite sutil por el que transita la propuesta. Aquí el fracaso de la artificialidad abre una zona de pura presencia, de puro estar en el mundo, el contacto con lo real y el desapego de formas teatrales tradicionales que permiten la mimesis. El texto confeccionado a partir de los testimonios de los *expertos* y las acciones fijadas en ensayos dejan ver restos de un trabajo con la ilusión que van al choque con la realidad inevitable de esos cuerpos no profesionales de las artes escénicas en situación de exposición. Es en este choque donde el error, la falla, lo tosco emergen y se convierten en máquina de producir distancia y desnaturalización de la



realidad y, a la vez configuran la realidad de la experiencia estética común que atraviesa los cuerpos y permite que la vida se presente, en un sentido deleuziano, como *potencia indeterminada* que es capaz de “poner en suspenso las distribuciones jerárquicas y las distinciones normativas que el *biopoder* produce sobre la variación infinita de lo viviente” (Giorgio; Rodriguez, 2007, p. 12).

La obra se desarrolla así como experiencia ambigua que reduce la teatralidad y acrecienta la performatividad. Los límites del arte se desdibujan para hacer emerger un *ready-made de lo vivo* que muestra cómo ante los mecanismos de posesión, de control, de normalización de los cuerpos brotan, de entre sus intersticios, imperceptibles gérmenes de vida. Las formas constituidas del biopoder y sus representaciones, en este caso a través de cuerpos formateados y codificaciones del lenguaje, develan fugas que hacen surgir “la vida como potencia de diferenciación” (Rolnik, 2001, p. 9), es decir, manifestaciones de lo imprevisto como formas de resistencia en medio de un proceso permanente de creación y transformación de la experiencia.

6 Reflexiones finales

Como hemos intentado demostrar a lo largo de este trabajo, la colaboración artística Arias/Kaegi recupera la tradición del teatro político moderno (Piscator-Brecht), poniendo en valor contradicciones y ambigüedades, al mismo tiempo que se distancian del modelo militante de los años 60 (Weiss). De este modo, da paso a una escena documental en la que la politicidad aparece desplazada. La responsabilidad de tomar partido es delegada a los espectadorxs, quienes se enfrentan a una escena con múltiples posibilidades de lectura.

ChP pone en el centro de la escena a las fuerzas de seguridad de Brasil, un país que en los años subsiguientes al estreno de esta obra fue gobernado por representantes provenientes del Partido Social Liberal, un partido conservador, de derecha, elegido democráticamente por amplia mayoría, que asignó cargos públicos a ex responsables de la PM.

La mirada crítica que emerge de este teatro documental encuentra su contrapunto en el propio sistema productivo artístico-cultural. *ChP* no es producida en el marco de un circuito teatral autónomo o independiente, sino que cuenta con fondos estatales latinoamericanos, el apoyo económico del Instituto Goethe, teatros europeos y festivales internacionales. Asimismo, pone en escena a personas no profesionales de la actuación mientras que, según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE), uno de los ejes principales en la lucha contra la desigualdad económica en el mundo radica en priorizar la formación. La igualdad en el acceso a la educación y la obtención de diplomas profesionales, acompañada de políticas de inserción profesional y de integración social, según dicha organización, calibran una medida básica en la lucha a favor de las oportunidades equitativas para el desarrollo de las personas. Los *expertos* en estas obras son entonces testigos o víctimas de un sistema que promueve las diferencias sociales, sostenido por la militarización y la vigilancia, la inequidad radical de ingresos que se refleja en el acceso a



la educación, la cultura, las oportunidades laborales y el sometimiento que conlleva al creciente aumento de los índices de pobreza en el mundo y a la acumulación de la riqueza en menos manos.

Teniendo en cuenta el contexto de producción, a la luz de la teoría de Abu-Lughod para subvertir el proceso de otredad y encontrar otras formas de relación entre “nosotrxs” y “otrxs”, consideramos que la dupla Arias/Kaegi aproxima su trabajo artístico a un proceso de investigación social. Así, *ChP* presenta una crítica aguda al biopoder expresada no sólo desde los testimonios de esa comunidad, representante de las fuerzas de seguridad brasileñas y el tratamiento de procedimientos que acentúan el *distanciamiento* y la *extranjería* sino también desde la forma que adopta la instalación/intervención en un centro cultural en reforma ubicado en el último piso de un rascacielo de la Avenida Paulista. Las paradojas que emergen de esta propuesta aportan una mirada compleja que afecta los cuerpos y, a partir del cual, se percibe un subtexto que sutaliza la postura sobre la problemática del poder, donde la vida se filtra con mayor espontaneidad, gracias a las posibilidades de improvisación y de participación del público en los dispositivos interactivos que invitan a un intercambio menos forzado que en otros casos.

En síntesis, el testimonio en escena y la experiencia física experimentada por les espectadorxs en *ChP* permite no solo la ampliación de conocimiento, ya que genera nuevas hipótesis para las cuales el propio actor testimonial se constituye en evidencia relevante, sino la posibilidad de mantener el cuerpo despierto y buscar, por medio del deseo, un desvío vital, performativo, que permita un pasaje hacia lo aún innombrable.



Referencias

- ABU-LUGHOD, L. Escribir contra la cultura. *Andamios. Revista de Investigación Social*, v. 9, n. 19, p. 129-157, 2012.
- AGAMBEN, G. ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, v. 26, n. 73, 2011.
- AGAMBEN, G. La inmanencia absoluta [1996]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 59-93.
- AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000.
- BRECHT, B. *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972.
- CARDOSO DA SILVA, M. La dictadura militar y la Universidad de São Paulo: el montaje del aparato de represión (1964-1972). *Revista nuestraAmérica*, v. 2, n. 3, enero-junio, p. 49-79, 2014.
- CHÁCARA PARAÍSO. Dirección de Lola Arias e Stefan Kaegi. São Paulo: Goethe Institut São Paulo y SESC Av. Paulista, 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=b1J_m_193FQ
Acceso: 21 oct. 2023.
- COSMO, M. ¿Qué está pasando en las calles?. Entrevista con Cristiane Zuan Esteves (Grupo opovoempé). *Telón de fondo*, n. 25, p. 134-147, 2017.
- DELEUZE, G. La inmanencia: una vida [1995]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 35-41.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka*. Por una literatura menor. Mexico: Ediciones Era, 1978.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 1997.
- DUBATTI, J. Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. In: ORTÍZ RODRÍGUEZ M.; BRACCIALE M. (comp). *De Bambalinas a Proscenio*, Perspectivas para el estudio de las Artes Escénicas. Mar del Plata: UNMdelp, 2020. p. 8-23.
- FOUCAULT, M. *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa, 1973.
- FOUCAULT, M. La vida: la experiencia y la ciencia [1985]. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007. p. 41-57.
- GIORGI, G; RODRÍGUEZ, F. (comp.) Prólogo. In: GIORGI G.; RODRÍGUEZ, F. (comp.) *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- HAMIDI-KIM, B. Art de la preuve, art du discours: le théâtre documentaire “postcolonial” œuvre d’histoire et forme-affaire. In: PICON-VALLIN, B. y MAGRIS, E. (dir.) *Les théâtres documentaires*.



Paris: Deuxième époque, 2019. p. 221-235.

KAEGI, S. La bestia humana. Entrevistador: Alan Pauls. *Página 12*, Argentina, 16 mar. 2003. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-655-2003-03-16.html> Acceso em: 20 mar. 2024.

LARRAÑAGA, J. *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001.

MUNIZ FERNANDES, R. Puede ser un ready-made teatral. (Entre otras posibilidades). In: *Chácara Paraíso* [Libro-bitácora-programa de la obra]. [S. l.: s. n.], 2007.

PISCATOR, E. *Teatro Político*. [S. l.]: Futuro, [1929] 1957.

ROLNIK, S. Un desvío hacia lo innombrable. *Quaderns Portails-MACBA*, Barcelona, n.17, 2009. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/desvio-hacia-innombrable> Acceso em: 20 mar. 2024.

SÁNCHEZ ARGILÉS, M. Los límites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad. In: RAMÍREZ, J. A; CARRILLO, J. (ed.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2006.

VERZERO, L. Políticas del cuerpo o cómo poner en escena el horror. In: III SEMINARIO INTERNACIONAL POLÍTICAS, Recordando a Walter Benjamin: Justicia, historia y verdad, 26-30 de octubre de 2010, Buenos Aires/Centro Cultural de la memoria Haroldo Conti.

WEISS, P. Notas sobre el Teatro-Documento. In: WEISS, P. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976. p. 97-110[1968].



Biografia acadêmica

Denise Cobello es Magíster en Estudios Teatrales por la Universidad Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Actualmente realiza el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) con beca doctoral de CONICET radicada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani donde integra el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina (IIGG-UBA). Participa además de diferentes proyectos de investigación en la UNA, es docente del Departamento de Artes Dramáticas y forma parte del comité editorial de la revista *Territorio Teatral*. E-mail: denise.cobello@gmail.com

Financiamento

CONICET-IIGG-UBA/UNA

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Denise Cobello

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Recebido em 23 de outubro de 2023

Aceito em 10 de janeiro de 2024