



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Roa, María Luz

De la etnografía al teatro: caminos metodológicos de una performance-investigación colaborativa con cosecheros/as de yerba mate de Misiones (Argentina)*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 18, núm. 1, 2023, Enero-Junio, pp. 214-235

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.cmya>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074112011>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De la etnografía al teatro: caminos metodológicos de una performance-investigación colaborativa con cosecheros/as de yerba mate de Misiones (Argentina)*

María Luz Roa**

[RESUMEN]

En este artículo, indago los aportes de las metodologías de *performance*-investigación colaborativas en la producción escénica de y desde la ruralidad latinoamericana. Para ello, presento los caminos que nos condujeron de una investigación socioantropológica al teatro etnográfico. Estos aportes se enmarcaron en mi investigación doctoral referente a las subjetividades de cosecherxs rurales, desde la cual experimenté una forma híbrida de hacer y transmitir el conocimiento de las ciencias sociales, en la que se conjugaban escrituras científicas y una obra de teatro etnográfico titulada *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?* realizada por Grupo de Investigaciones Etnográfico-Teatrales, que se presentó en las comunidades donde se realizó la investigación. A partir de este caso, me pregunto por modos de investigar interculturalmente con comunidades agrícolas de y desde las artes y las ciencias, que fomentan una espiral que se inicia con la indagación socioantropológica en la praxis social, para pasar luego a la indagación artístico-conceptual performática y científica, y retornar, finalmente, a una nueva praxis social y estética que posibilitaría micropolíticas transformadoras en contextos de estigmatización social. Así pues, se presenta una *performance*-investigación colaborativa en que el teatro etnográfico resultó una forma cristalizada del proceso investigativo, que tensiona las lógicas del conocimiento y arte occidental, y desde el cual no solo se comunican los resultados de la ciencia, sino que se ensaya un modo de transmisión de un conocimiento sociocultural encarnado.

Palabras clave: *performance*-investigación, teatro etnográfico, jóvenes rurales, tarea.

doi 10.11144/javeriana.mavae18-1.cmya

Fecha de recepción: 22 de abril de 2022

Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2022

Disponible en línea: 1 de enero de 2023

* Artículo de investigación

** Licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, directora teatral y actriz. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y profesora en grado y posgrado en varias universidades (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Misiones, Universidad Nacional de Rosario). Coordinadora del Grupo de Investigaciones Etnográfico-Teatrales (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y del Área de Performance-Investigación del Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance (Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).
ORCID: 0000-0001-9733-2463
Correo electrónico: chiluz_84@hotmail.com



CÓMO CITAR:

Roa, María Luz. 2023. "De la etnografía al teatro: Caminos metodológicos de una *performance*-investigación colaborativa con cosecheros/as de yerba mate de Misiones (Argentina)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (1): 214-235. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-1.cmya>

From Ethnography to Drama: Methodological Paths of A Collaborative Performance- Research with Seedbeds/as de yerba mate in Misiones (Argentina)

Da etnografia para o teatro: caminhos metodológicos de uma performance-investigação colaborativa com cultivadores/as de erva mate de Misiones (Argentina)

[ABSTRACT]

This article delves into the contributions of the methodologies known as collaborative *performance-research* in the drama production from and for the rural life in Latin America. To do so, I outline herein those paths that took me from a socio-anthropological research to the ethnographic drama. These contributions were used under the framework of my doctorate degree work that dealt with the subjectivities of a rural seedbed that enabled me to experience a hybrid way of making and communicating the social sciences knowledge. In this experience the scientific writings combined with an ethnographic drama titled *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?* [Dark and sad Flesh: What is there inside you?]. The play was performed by an ethnographic-dramatic research group to the audience of the communities where the research was conducted. Based on this case, I make some questions about the ways to do cross-cultural research among agricultural communities from the arts and science, which triggers a spiral starting from the socio-anthropological inquiry in the social praxis to then continue with the performative and scientific artistic-conceptual inquiry and, finally, returning to a new aesthetic and social praxis that would allow transformative micro-policies in the context of social stigmatization. Therefore, this work provides a collaborative *performance-research* where the ethnographic drama served as a materialized form of the research process that stresses the logic of both the Western knowledge and the Western art. This ethnographic drama not only communicates the outcomes from the science but also serve as a way of conveying an embodied sociocultural knowledge.

Keywords: *performance-research*, ethnographic drama, rural youth, tarefa.

[RESUMO]

Neste artigo, investigo as contribuições das metodologias colaborativas de *performance-investigação* na produção cênica sobre e desde a ruralidade latino-americana. Para isso, apresento os caminhos que levaram-nos da pesquisa socioantropológica ao teatro etnográfico. Essas contribuições focaram-se na minha pesquisa de doutorado sobre as subjetividades de cultivadores rurais, desde a qual vivenciei uma forma híbrida de fazer e transmitir o conhecimento das ciências sociais, na qual se combinaram escritos científicos e uma peça etnográfica intitulada *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?* (carne escura e triste. O que há em você?) realizada pelo Grupo de Investigaciones Etnográfico-Teatrales, que se apresentou nas comunidades onde a pesquisa foi realizada. A partir deste caso, questiono-me sobre modos de pesquisar interculturalmente com comunidades agrícolas sobre e desde as artes e as ciências, que fomentam uma espiral que começa com a indagação socioantropológica na práxis social, para depois passar para a investigação artístico-conceitual performática e científica, e retornar, por fim, a uma nova práxis social e estética que possibilitaria micropolíticas transformadoras em contextos de estigmatização social. Assim, apresenta-se uma *performance-investigação* colaborativa em que o teatro etnográfico se revelou uma forma cristalizada do processo investigativo, que tensiona as lógicas do conhecimento e a arte ocidentais, e desde o qual não apenas se comunicam os resultados da ciência, mas também testa um modo de transmissão de um conhecimento sociocultural encarnado.

Palavras-chave: *performance-pesquisa*, teatro etnográfico, jovens rurais, tarefa.

Introducción

> En este artículo, indago los aportes de las metodologías de *performance*-investigación colaborativas en la producción escénica de y desde la ruralidad latinoamericana.¹ Para ello, analizo los caminos desde los que tracé una investigación etnográfica con cosecherxs de yerba mate (tareferos/as)² de Misiones (ubicada al noreste de Argentina), que posteriormente involucró el teatro apelando a un pluralismo metodológico en el que se combinaron técnicas de investigación teatral y socioantropológicas. Estos caminos se cruzaron en el marco de mi tesis doctoral referente a las subjetividades de tareferxs jóvenes de la provincia de Misiones. En la tesis (Roa 2015), experimenté una nueva “forma” de hacer y transmitir el conocimiento de las ciencias sociales, en la que se conjugaban escrituras sensibles y viscerales de una etnografía de y desde las corporalidades y subjetividades, y una obra de teatro etnográfico que apeló a la experiencia, titulada *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?* Esta obra fue realizada no solo por mí como tesista en diálogo intercultural con lxs tareferxs, sino también de manera transdisciplinar por el Grupo de Investigaciones Etnográfico-Teatrales que coordino. La obra dio cuenta, así, del corazón de la tesis doctoral de una manera performática: la existencia tarefera, al mismo tiempo que, luego de defender la tesis en la academia, fue el modo en que esta volvió a las comunidades tareferas a ser compartida y transformada, así como llegó a espacios “no científicos” de público general urbano.

Así pues, a continuación, presento “la cocina metodológica” de una *performance*-investigación colaborativa en la que el teatro etnográfico resultó una forma cristalizada del proceso investigativo que permitió no solo transmitir los resultados de una investigación en ciencias sociales a las comunidades involucradas, sino también abordar situaciones de discriminación cotidianas vividas por tareferxs de Misiones, y propiciar procesos colectivos de reflexión que problematicen desigualdades territoriales, étnico-raciales y de clase. A partir de este caso, me pregunto por modos de investigar interculturalmente con comunidades agrícolas de y desde las artes y las ciencias, que fomentan una espiral que se inicia con la indagación socioantropológica en la praxis social, para pasar luego a la indagación artístico-conceptual performática y científica, y retornar, finalmente, a una nueva praxis social y estética que posibilitaría micropolíticas transformadoras en contextos de estigmatización y racialización social. La exposición se ordena siguiendo el recorrido temporal de este proyecto que ya cumple unos ocho años y que involucró no solo una etnografía colaborativa con tareferxs de las ciudades de Oberá y Montecarlo de Misiones, sino también un trabajo transdisciplinar con actores y realizadorxs escénicos de Buenos Aires.

Las metodologías de performance-investigación

Durante los últimos veinte años, desde los estudios de la antropología del cuerpo y la subjetividad, hemos reflexionado sobre un nutrido corpus de autores que contribuyeron a destacar los modos en que las corporalidades sensibles y en movimiento pueden ser generadoras de saberes y reflexividades, así como de agencias y transformaciones micropolíticas, desde una perspectiva crítica de los paradigmas dualistas del racionalismo, hegemónicos en la modernidad occidental (Citro 2009; Csordas 1993; Le Breton 2002; Jackson 2011; entre otros). No obstante, hace ocho años venimos notando que, más allá de la problematización del trabajo de campo, los modos de objetivación y construcción de los “datos,” así como los estilos de comunicación de las investigaciones académicas, continúan teniendo una preeminencia de la palabra oral y escrita, aunque cada vez con más fuerza se incorpora el registro visual y audiovisual. En este marco, especialmente a partir de 2012, en Argentina, iniciamos diversas experimentaciones con modalidades performáticas para la divulgación y transformación de los resultados de procesos de investigación en contextos académicos y artísticos (Citro y Roa 2020; Roa 2015), entre las que se encuentran el teatro etnográfico que presentamos. Estas búsquedas metodológicas son fruto de experiencias de exploración e intervención compartidas con investigadorxs en ciencias sociales y humanas (muchas veces formadxs al mismo tiempo en diferentes artes, como es mi caso) que utilizan lenguajes de diversas artes performáticas (musicales, teatrales, dancísticas) y visuales (fotografía, video, pinturas, etc.) con miras a presentar investigaciones referentes a subjetividades y corporalidades (véanse Citro y Equipo UBACYT 2016; Del Marmol et al. 2013).

En lo que respecta a investigaciones colaborativas, existe un importante corpus experiencial en el tema. Desde la década de 1970, las ciencias sociales y humanas desarrollaron diferentes modalidades de investigación participativa, colaborativa o de investigación-acción, cuyo denominador común es la participación activa de los sujetos investigados en la reflexión de los problemas estudiados (Fals Borda 1986; Freire 1995; Hall 1981; Lassiter 2005). Como señalan Citro y Equipo UBACYT (2016), si bien las investigaciones participativas suelen involucrar distintos métodos o técnicas, son menos los casos en que incorporan prácticas de movimiento y exploración senso-perceptiva, como una vía alternativa para la producción colectiva de conocimiento y la generación de reflexividades.

Así es como hacia 2015 comenzamos a sistematizar y elaborar lo que en la actualidad entendemos como metodologías colaborativas de “*performance-investigación*”.

Actualmente sostenemos que la *performance-investigación* es metodología transdisciplinaria colaborativa que se basa en la articulación de las dimensiones sensoriales, afectivas y reflexivas de la experiencia, a través de las palabras, pero también de la diversidad de gestos, posturas, movimientos corporales, sonoridades y otras materialidades afectantes —de ahí que optamos por el término *performance* para definirla— y que se orienta por cuatro principios metodológicos: el acercamiento multisensorial-afectante y el distanciamiento crítico-reflexivo, la experimentación estético-creativa situada y la colaboración en un horizonte recíprocaritario e intercultural. Como ya adelantamos, esta metodología ha surgido de una peculiar confluencia de antecedentes entre las ciencias sociales, humanas y las artes —de ahí su carácter transdisciplinario, labrado en la circulación y actuación por diversos campos del saber-hacer científico, artístico y educativo—; y también ha sido orientada por un peculiar horizonte epistemológico y ético-político —de ahí, su carácter colaborativo, tejido especialmente en los vínculos y compromisos de nuestras etnografías con pueblos originarios, grupos afrodescendientes y diversos sectores mestizo-populares subalternizados. (Citro et al., en prensa)

El caso que presento incorporó prácticas transdisciplinarias que integraron métodos etnográficos, participativos y prácticas teatrales comunitarias. Considero como particular precedente algunas prácticas de la escuela de “teatro del oprimido” del brasileño Augusto Boal y diversas experiencias de teatro comunitario, psicodrama y teatro espontáneo latinoamericanas. Fundadas en la década de 1960, tales vertientes propusieron dispositivos escénicos, comunitarios, formas de teatro callejero y talleres participativos desde donde desarrollar la creatividad poética como participación comunitaria y crítica social (véanse Boal 2013; Leal 1984; Kesselman y Pavlovsky 1996; Martínez et al. 2000).

A continuación, analizo el camino metodológico que siguió esta investigación, el cual se organizó desde estos cuatro principios mencionados y que dio lugar al teatro etnográfico como forma: a) un acercamiento multisensorial afectante propio de los métodos etnográficos de tradición antropológica; b) un distanciamiento crítico-reflexivo, proveniente de la sociología y la antropología, desde el cual se generaron nuevas preguntas y sospechas sobre los modos creativos experienciales de vivir en la injuria; c) una experimentación estético-creativa realizada desde técnicas teatrales y de *performance* junto con un grupo de artistas, y d) la presentación de estas experimentaciones en la comunidad donde se realizó la etnografía de un modo colaborativo y recíprocitario. Adentrémonos en estas diferentes etapas de investigación.

Un acercamiento multisensorial afectante y un distanciamiento crítico-reflexivo

La investigación comenzó desde un acercamiento multisensorial afectante, al mismo tiempo que un distanciamiento crítico-reflexivo, propio de los métodos cualitativos y etnográficos socioantropológicos. Esta etapa involucró una investigación etnográfica de cinco años, en la que se realizaron ocho trabajos de campo en las ciudades de Oberá y Montecarlo de Misiones, contemplando los ámbitos de socialización de lxs jóvenes tareferxs, así como los yerbales donde trabajaban. El corazón de la perspectiva metodológica se adentró en los modos de conocer la experiencia corporal, emocional y práctica de los sujetos en el monte y la ciudad. En este proceso, desarrollé una etnografía de y desde las corporalidades, convirtiéndome en mi propio instrumento de recolección de datos, poniendo en práctica mi corporalidad sensible propia de mi formación como artista y socióloga.

Caminábamos con mi compañero Daniel por el barrio mientras las miradas de los vecinos nos reiteraban una y otra vez que éramos una suerte de extranjeros curiosos. Entonces, Daniel me dijo: “Esa señora quiere hablar, andá;” y comencé a encuestar, perdiendo poco a poco la vergüenza. La segunda encuesta que hice fue en un rancho muy humilde que aún estaba en construcción. Allí encontré a Aureliana, una mujer de mirada franca, larga cabellera azabache, amplia espalda, manos carnosas y piel oscura. Su voz era aterciopelada y fluía con una maternal calidez difícil de expresar en palabras. Lo que comenzó con una encuesta se convirtió en una charla de dos horas. El tiempo se transformó y solo pude sumergirme en su relato. Era la historia de un sufrimiento singular pero a la vez colectivo, el sufrimiento de una vida de yerbal en yerbal. Su existencia estaba pincelada por el grito sapucaí³ y su reverberar en el monte, los pies en la tierra arcillosa, los zigzagueantes caminos carmesíes, el follaje multicolor de la selva, los gritos de los guainos⁴, los horizontes del atardecer, el remanso de la siesta en el corredor, el olor a reviro.⁵ Su vida misma estaba inmersa en aquel mundo singular.

Me fui de su casa desorientada, con un nudo en el estómago y una excitación hasta entonces desconocida. Había algo que necesitaba comprender. Era doloroso, sufriente pero no necesariamente triste. Tampoco alegre (Roa 2015, 21).

Recuerdo que, tras mi primer encuentro con Aureliana, me quedé pensando en su vida como “sedimentos del sufrir” y en lo fundamental que era esta emoción en sus patrones sensitivos. Con el tiempo, comprendí que el sufrimiento tarefero se experimenta desde una alegría primigenia sapucaí (véase Roa 2015, 2017a, 2017b). Una alegría que no es contradictoria con el sufrir, sino que es performativa al sufrimiento: los sujetos se reapropian creativamente de sus disposiciones emocionales y trabajan sobre ellas poniendo en práctica lo que Foucault (2010) llama artes de la existencia. En este sentido, lxs tareferxs no solo usaban el humor como resistencia, sino que el humor estructuraba la coloratura emotiva del sujeto transformando performativamente la experimentación del sufrimiento tarefero. Nueve años después volví a encontrarme con Aureliana en Oberá, y ella con aquella primera entrevista al verla en la obra de teatro. Pero no nos adelantemos aún (figura 1).

Figura 1. Trabajo de campo en yerbal de Montecarlo, Misiones. PH: Diego Marcone. Montecarlo, abril de 2013



Cuando las palabras no alcanzan

Lo primero que sentí al inicio de esta investigación en 2008 fue la visceralidad de la pobreza como una cachetada. Las historias tareferas eran historias de hambre, dolor, desesperación, o aquella emoción que localmente se llama “quebranto”. Luego de escuchar estas historias por semanas, al finalizar mis primeros trabajos de campo, simplemente vomitaba. Al volver no tenía palabras, ni conceptos sociológicos que expresaran aquello tan carnal que comprendía en Misiones. Solo sentía la visceralidad de mi cuerpo enfermo que sacaba todo para afuera. Mi elaboración del vómito no fue escribir *papers*, sino que se convirtió en teatro.

En 2011, al año de haber comenzado la investigación, en unas jornadas de investigación, presenté los relatos tareferos referentes al sufrimiento en el yerbal performáticamente. Entonces, en lugar de explicar el abordaje teórico-empírico sobre la subjetividad tarefera, corporicé los relatos de tareferxs como actriz y etnógrafa. Realicé, así, una lectura mimética que apelaba visceralmente a las estéticas de la experiencia tarefera. Con ello, no me refiero a una estética como principios artísticos o filosóficos desde los cuales se construye una obra de arte que tiene como hacedor al sujeto artista, sino que la entiendo como

los *leimotivs* tácitos que informan las construcciones culturales de la interacción corporal y social. Concibo estas formas de estética [...] como corporizadas a través de la experiencia visceral de los actores culturales [...] Con el término “estética de la experiencia”; entonces, hago referencia a maneras culturales tácitas, valores y sensibilidades —formas locales de ser y hacer— que prestan estilos específicos, configuraciones y cualidades a las experiencias locales. (Desjarlais 2011, 65)

Mi estado de la actuación, más que naturalista, fue metafórico-mimético y apeló a estas diversas dimensiones de la compleja subjetividad tarefera. Al culminar el breve relato, el público-mesa-GT quedó mudo. Entonces, comenté brevemente la interpretación sociocultural del sufrimiento como metáfora corporizada y conversamos sobre la experiencia tarefera de y desde ese estado que brotaba de nuestros cuerpos, con conceptos llenos de experiencia sensible.

Así es como me pregunté: “¿Y si la escritura de la tesis no fuera solo con palabras?”. En primer lugar, me preguntaba por formas de transmitir el conocimiento etnográfico sin que se diera lo que Adorno (2009) entiende como “violencia del concepto”; es decir, sin perder la riqueza del concepto y la experiencia cultural corporal, emocional y práctica, lo cual era justamente mi problema de investigación. En segundo lugar, ir más allá del formato escrito de la tesis doctoral me permitiría transformar el proceso mismo de recepción de una investigación doctoral, no solo permitiendo que el conocimiento vuelva a las comunidades estudiadas (comunidades que en este caso tienen pocos recursos de lecto-comprensión y vivencian situaciones límite de explotación y discriminación estructural), sino también acercándolo a otros públicos no científicos ni educativos, sin perder con ello la densidad conceptual del entramado etnográfico en una traducción que simplifique o resuma lo trabajado desde la interdisciplina, con la hegemonía de un formato artístico moderno de autoría artística individual. Y acá repito: para mí era fundamental no perder la densidad del “concepto etnográfico” en la obra. Esta dualidad, concepto y experiencia de la obra de arte, como se presenta en ciertos casos de cine documental, muchas veces termina esencializando los procesos de construcción del conocimiento social hasta el punto de “naturalizarlos” como “la realidad” (véase Roa 2022). Y, en tercer lugar, esta búsqueda apuntaba también a transformar mi propia experiencia como investigadora en el ámbito académico con lo que Silvia Citro llama (o, mejor dicho, invoca en un sentido nietzscheano) “pasiones alegres”. Habiendo apenas comenzado el doctorado, hacia 2011, ya me aburrían los intercambios de los congresos y encuentros académicos.

Una experimentación estético-creativa: el teatro etnográfico

Inspirada en las iniciales experimentaciones del antropólogo Victor Turner y el director teatral Richard Schechner (Turner 1986), quienes, en los estudios de la *performance* durante la década de 1970, pusieron en escena materiales etnográficos; en la “poética de la cultura” del antropólogo estadounidense Robert Desjarlais (2011), quien en la antropología del cuerpo dio cuenta de experiencias chamánicas desde el relato de las imágenes de sus sueños, y en el campo de posibilidades del género *clown* con la multiplicidad de textos que pueden convertirse en teatrales (sea del género dramático teatral o de cualquier otro) pensé, “¿Y si lxs actores encarnan los relatos de los tareferos?”

A principios de 2012, con lxs actores Facundo Giménez y Delfina Colombo, iniciamos un proceso de investigación que llamé etnográfico-teatral, porque implicaba una investigación teatral desde los materiales etnográficos. En él, en un rol como directora, seleccioné como materiales para trabajar escénicamente relatos de entrevistas de tareferos desgrabadas y extractos documentales de *Lo que son los yerbales*, de Rafael Barret, periodista y pensador anarquista que escribió sobre el antecesor histórico del tarefero: el mensú. Con motivo del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas, el 2 de agosto de 2012, estrenamos una *performance*-instalación en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario titulada *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti?*, frase que Rafael Barret usa para referirse al mensú. Esta consistía en la puesta en escena de relatos de tareferxs a través de secuencias de movimientos y del relato hablado, en un espacio de luz tenue y piso de tierra. Luego de la *performance*, no hubo mucho que explicar sobre el “sufrimiento de los tareferos en el yerbal”, un sufrimiento ancestral que era la historia hecha cuerpo. Una vez más: nuestros interlocutores comprendieron de manera sensible no solo una biografía tarefera, sino que esta daba cuenta de la situación del sector a la manera de una historia de vida.

En 2013, decidimos profundizar en la investigación de esta *performance*, la convertimos en una obra teatral, y así fue como surgió el Grupo de Investigaciones Etnográfico-teatrales que coordino. Estas experimentaciones dieron lugar a lo que hoy llamamos “teatro etnográfico”, un género teatral liminoide en el que cristaliza un proceso de *performance*-investigación, y que se define por su metodología híbrida. Diferenciamos los momentos de esta metodología, muchos de los cuales en la práctica se dieron en simultáneo.

Antes que nada, en la definición de estos momentos, evitemos la trampa de la disciplina moderna, sus métodos y formas. Lo que organizó estos momentos fue una actitud táctica etnográfica, desde la cual retomamos una actitud epistemológica y política en la que el investigador-artista no impone sus métodos y categorías analíticas a lxs otrxs, sino que construye el saber y el hacer desde el diálogo, el intercambio práctico y creativo con lxs otrxs. En este sentido, los métodos se combinaron tácticamente, de acuerdo con el devenir etnográfico.

En esta *performance*-investigación, no se trató de aplicar o transponer una técnica, método o dispositivo específico del campo de la investigación social y la investigación artística al estilo interdisciplinar, sino de trabajar transdisciplinariamente desde una actitud abierta y plural. Esta implicó una micropolítica de conocimiento que rompió con las jerarquías científicas y artísticas. Existieron jerarquías, pero estas se dieron más como vínculos rizomáticos unidos por mí más como sincronizadora (que unía las áreas de trabajo entre sí con el trabajo de campo) que como directora teatral. Cabe aclarar que en ese entonces pensaba que mi rol era el de dirección, la investigación social y la dramaturgia; pero fueron las tensiones propias de las lógicas de las disciplinas y *habitus* diferentes dentro del grupo de trabajo las que me marcaron un devenir hacia lo “sincro”. La idea de “círculos de sincronización” la tomo del Colectivo de Arte y Política Fin de un Mundo, que se organiza rizomáticamente a través de círculos en lugar de áreas, los cuales se coordinan entre sí a través del círculo de “sincro” (Bodoc 2018). Diferenciamos los momentos de investigación-creación.

Momentos y áreas transdisciplinarias de investigación estético-creativa

Construcción de un archivo multimedial

A partir de los datos provenientes de la investigación etnográfica y una vez comprendidos los principios culturales desde los que se organiza la “estética de la cultura tarefera”, realicé un “archivo multimedial”. Este estaba compuesto por materiales representativos de la estética de la cultura tarefera, que, a su vez, fueran estéticamente potentes. Estos consistieron en diferentes elementos documentales, materialidades y registros etnográficos: extractos de entrevistas desgrabadas a tareferxs (de una base de 80 entrevistas y audios de entrevistas); extractos de materiales documentales; materialidades de campo (prendas de vestir, raídos⁶ traídos de campo, elementos de la tarefa, tierra colorada); fotografías *in situ* donde se presentaban coloraturas y texturas de la estética tarefera; registros audiovisuales de yerbales y barriadas tareferas; audios de campo; notas de campo; selección de músicas vinculadas a la investigación. La selección de estos materiales fue no solo en torno a su poética y belleza estética, sino también a su “saturación teórica” (Roa 2015). Esto significa que daban cuenta de las categorías nativas referentes a “ser tarefero”. Este archivo se organizó, a su vez, en torno a núcleos significativos vinculados a las categorías nativas de campo: el sufrimiento tarefero, la fundición de los sujetos en los yerbales, el estado del ser sapucaí, entre otros.

Con el término “núcleos significativos” no aludimos necesariamente a un “texto” previamente seleccionado, sino más bien a un conjunto de “experiencias vividas” durante el proceso de investigación, las cuales dejaron su huella o resonancia en el/la investigador/a; así, estos núcleos no están compuestos solo por palabras (discursos sociales y/o conceptos teóricos) sino también por imágenes, gestos, sonoridades, sensaciones y afectos. (Citro et al. 2020, 15)

Investigación-creación transdisciplinar

Una vez seleccionadas estas materialidades de campo, realizamos una indagación artística de estos elementos por áreas de trabajo sincronizadas por mí como investigadora-artista que iba y venía de campo, y que unía los trabajos de las diferentes áreas. Cabe destacar que muchas de las experiencias sensoriales y afectivas de campo, que por su carácter pre-objetivo o pre-reflexivo tenía latentes en mi corporalidad durante el proceso de investigación y de escritura académica, en este ir y venir entre campo y áreas artísticas de trabajo, se hicieron manifiestas a partir de la indagación transdisciplinar con los lenguajes estéticos teatrales. En este sentido, así como el hecho de haber sido simultáneamente artista y cientista social me dio los elementos sensibles para percibir la subjetividad tarefera en los trabajos de campo, fue gracias a la creación artística colectiva que estos elementos carnales pudieron ser objetivados en *performance* y de manera posterior en conceptos antropológicos. Diferenciamos las áreas teatrales de trabajo desde las cuales realizamos la indagación artística.

Área de actuación y movimiento

Como en toda investigación teatral, el encuentro de áreas se fue dando en torno a los ensayos con lxs actores, que, a su vez, era el punto de sincro con las otras áreas en los momentos de montaje, cuya continuidad fue el eje de armado de la obra etnográfico-teatral. Durante el año de los ensayos, al mismo tiempo realicé tres trabajos de campo. En los ensayos con lxs actores Mariana Brusse y Facundo Giménez y las asistentes de dirección Mel Carrera y Tatiana Ivancovich indagamos de manera actoral las corporalidades, emocionalidades, tonadas y los estados de la actuación a los que los remitían los textos desgrabados de entrevistas y los materiales documentales de Barret a la manera de textos teatrales, junto con la imagen de burro de carga como metáfora corporizada. Esta imagen metafórica nos la dieron los textos de Rafael Barret. Dicha indagación se realizó a través de la investigación desde técnicas *clown* y máscara neutra, con un cuidado meticuloso en no alterar el texto documental. En este sentido, como directora, pedí que lxs actores no sobrecarguen de actuación textos, ya que su contenido trágico era suficiente. Hacia el último tramo de los ensayos, la materialidad de los relatos terminaba siendo presentada y no representada, desde una sensibilidad tan sutil como la sapucaí, evidenciando en la actuación lo documental y lo colectivo de los relatos.

Por otro lado, se realizaron secuencias de movimiento desde las imágenes y acciones a los que nos remitían esos textos, y la gestualidad y los estados sensibles vinculados a los gritos sapucaí, a partir de las cuales Violeta Zuvalde definió el diseño de movimiento de la obra junto con lxs actores. Estas secuencias y actuaciones se iban superponiendo, a la manera de un montaje con textos, proyecciones y sonidos de campo, permitiendo que sean las materialidades escénicas las que nos marquen la yuxtaposición.

Los ensayos se organizaron en un primer momento en torno a los materiales textuales y a capas experienciales a las que remitían: movimiento, emoción, acción, y posteriormente en torno a la superposición de imágenes, videos y sonidos a la manera de montajes. Algo a resaltar fue que ensayamos en espacios no teatrales: el *living* de mi casa, el galpón del CTEP⁷ en Constitución donde se reunían los cartoneros por la tarde con sus bolsas rafias tan parecidas a los raídos y el sótano en construcción de una mutual donde mi papá nos facilitó el espacio y que cubrimos de tierra para ensayar. Por otro lado, presentamos avances de los ensayos en las clases de la carrera de Antropología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) donde me desempeñaba como docente universitaria, por lo que nuestrxs alumnx fueron nuestro iniciático público. Estas presentaciones marcaron montajes preliminares de la obra, desde los cuales se fue realizando la dramaturgia.

Área de escenografía, vestuario, utilería y realización

De manera simultánea, a partir de las materialidades de las ropas cotidianas de lxs tareferxs, elementos de trabajo de la tarea, registros documentales visuales del Frente Extractivo Alto-paranaense y coloraturas, Eliana Antún y Camila Losada armaron el diseño espacial, la escenografía y el diseño de vestuario de la obra. Este fue un proceso paulatino de prueba y error con los actores que se trazó conjuntamente con los trabajos de campo que realizaba en Misiones, donde Eliana nos hacía encargos de materialidades estéticas a recolectar en campo. Así, definimos una estética que no se inspiraba en lxs tareferxs, sino que se daba desde la comprensión de la estética de los seres-en-el-yerbal.

Las escenógrafas fueron la piedra angular en el armado no solo de la puesta, sino de la dramaturgia de la obra, organizando la temporalidad y espacialidad desde la cual se construiría la dramaturgia. El criterio práctico fue central en el diseño y la ejecución: la escenografía debía poder transportarse y montarse fácilmente de manera itinerante para que la obra pudiera presentarse en espacios teatrales, culturales, y en los barrios tareferos de Misiones. Para ello, se armaron dos montajes posibles desde los cuales la obra pudiera funcionar en Buenos Aires y en gira.

Área de video e iluminación

De manera simultánea al armado escenográfico y con pruebas sucesivas con los actores en los ensayos, Eliana Antún realizó una edición de videos documentales tomados por Diego Marcone durante los trabajos de campo, que se proyectaban durante el transcurso de la obra. Estos videos y fotos se montaron siguiendo los núcleos de sentido que fueron organizando las escenas. Se tomó un criterio no naturalista en su montaje, realizando superposiciones entre texturas de imágenes que remitían a la tarea y tareferos. Solo se tomaron dos imágenes que no eran documentales: la de la doma de un toro y de una cascada que remitían a los documentos de Barret. Ricardo Sica terminó diseñando la iluminación siguiendo coloraturas de fotos documentales y considerando que la puesta pudiera realizarse tanto en teatros como en espacios no teatrales con iluminación no profesional y precarias conexiones eléctricas (como los barrios periurbanos de Misiones, universidades y escuelas).

Área de música original y diseño sonoro

La música original de la obra la realizó el Chango Spasiuk, reconocido acordeonista y compositor misionero. Durante un año le fui contando al Chango los avances en los ensayos y trabajos de campo, así como le di referencias musicales que me remitían sensiblemente con la obra (que eran de música impresionista y rancheras paraguayas) y participó de un ensayo. Cuando probamos los temas compuestos en los momentos escénicos que habíamos pensado, fue como la media al pie: se montó perfecto. Quedaron detalles para completar el diseño sonoro con sonidos ambientes de yerbales que realizó Chelo Páez.

El montaje

La composición final de la obra se dio a la manera de un montaje, donde las materialidades de las diferentes áreas de trabajo comenzaron a yuxtaponerse. Una vez avanzados los trabajos entre las áreas, fui sintetizando una estructura de sentido total en la combinación de los textos, las proyecciones y los audios que se organizó en escenas. Este se estructuró a la manera de una tragedia (la del capitalismo en el agro, pienso hoy), en la que se vinculaba el destino trágico del mensú, el destino trágico del tarefero/a (con ciertos hitos de pérdidas por accidentes laborales que organizan las trayectorias de vida) y el devenir trágico de la explotación de las corporalidades en el yerbal a lo largo de la vida (lo que lxs tareferxs llaman "fundición").

Creo que en este tipo de investigaciones hay un *ethos* benjaminiano que con su noción de alegoría y montaje recorre el modo de realización a la manera de *collage* y la forma final de la pieza teatral: "Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos" (Benjamin 2005, 462).

El montaje final de la obra lo hicimos en menos de cuatro ensayos, en los que acercaba un bricolaje de textos, imágenes, músicas y audios organizados por escenas y escritos como dramaturgia teatral. El acomodamiento entre las partes y las áreas se dio cual síntesis total del proceso de investigación. En este proceso, más que dramaturga, me sentí una *bricoleur*-montajista que llevaba a papel y la escena el emergente de la investigación antropológico-teatral. Esta escritura se dio en simultáneo con la escritura de mi tesis doctoral, por lo que hay dimensiones etnográfico-teatrales que se corresponden entre sí, y por lo que finalmente la obra fue parte de la tesis en ciencias sociales.

La estructura dramática resultante resaltó la fragmentación heterogénea de capas de diferentes materiales etnográficos, sus hendiduras y yuxtaposiciones. He aquí que la dramaturgia de *Carne oscura...* es un *collage* de textos documentales y relatos etnográficos, indicaciones de imágenes documentales y sonidos, donde se respetaron los silencios, pausas, cadencias "de campo": En ella, un hombre, mezcla de espectro y capanga, reconstruye aquel pasado mítico de los mensú, quienes eran enganchados, engañados y explotados en los yerbales del Alto Paraná. Carmen recorre el yerbal cargando un raído en su espalda. Bajo el abrazante calor del monte, su cuerpo se funde, su piel se reseca, sus huesos se pasman. A lo largo de su caminar en el yerbal se transforma en una sufriente bestia de carga. Zunilda y Pulga comentan sobre lo sucedido a Carmen. Las habladoras dicen que ella recorre los yerbales convertida en buey. En esta estructura, el sentido de "verdad" que otorga la materialidad etnográfica y su "saturación teórica" da a la obra un algo más que la mera historia biográfica leída desde la mirada del director/a.⁸

Gira la rueda: espacios, circuitos y públicos

Y nos fogueamos. Y llevamos *Carne oscura...* a lugares científicos, culturales y comunitarios. Y fue en el camino de "montar" y "desmontar" en múltiples espacios donde comprendimos la naturaleza híbrida de lo que habíamos hecho. En un primer momento, nos sorprendimos con que los circuitos artísticos contraculturales o de teatro *off* de Buenos Aires o festivales de teatro independiente argentino tuvieron más reticencia a nuestra obra que los espacios universitarios, comunitarios, populares, liminares o de teatro internacional. Es que lo que hacíamos era más que teatro: era etnografía. Realizamos diferentes montajes: con escenografía completa, con instalaciones antes y después de la obra, con una puesta única en sala, con luces teatrales, con iluminación solo de proyector, con todas o algunas escenas. En todos los casos, el sentido de la obra se comprendía, y el impacto del público urbano nacional o internacional fue similar: la conmoción con la "verdad" de lo que sucede en Misiones, una "verdad" que superaba el caso tarefero, y que era ilustrativa de las subjetividades de cosecherxs rurales latinoamericanxs. Recuerdo que en nuestro estreno en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Buenos Aires) abrimos un debate tras la función. Entonces, una joven dijo: "No me hace falta debatir, si me pongo a hablar se me va esto que estoy sintiendo ahora, con esto ya está". Asimismo, recuerdo que en el pre-estreno en el Galpón Multiespacio (Buenos Aires), hacíamos una instalación en el pasillo que daba a la sala. Cuando el público entraba, se encontraba con raídos en el techo y sonido ambiente de la tarea, con luces tenues verdes que se continuaban con el montaje de la escena inicial. Al salir el público de la sala, la instalación era otra: las ponchadas de los raídos estaban arrojadas en el

plano, vacías (como el vacío final de la obra) y se escuchaban los audios de tareferxs que se correspondían con la dramaturgia. En ese momento, el público quedaba mudo también (ni siquiera hablaba entre sí). Algunas personas salían, tomaban aire y volvían a entrar en la instalación, para sumergirse en esa realidad casi insoportable con la que te cacheteaba la obra. En esos, y en otros casos, me sorprendió que el público no necesitaba de la palabra para terminar de comprender la obra. Ya estaba todo dicho. Pero sí el público se sentía interpelado. Muchxs nos decían: “¿Y qué hacemos ahora con esto?” Parecía que en los sectores medios urbanos el encuentro con la obra develaba los velos de la ideología, quitaba la ceguera sobre estxs sujetos invisibles en la historia oficial, pero visibles en los piquetes de las calles y rutas.

Volver a los yerbales: del teatro al campo

Finalmente, en 2017, gracias a un subsidio de giras del Instituto Nacional del Teatro y un subsidio de extensión de la Universidad Nacional de Misiones, realizamos lo que originalmente entendimos como gira teatral de cierre del proyecto. Planificamos una gira maratónica de una semana que nos permitiera presentar la obra en espacios culturales de las ciudades de Posadas, Oberá y Montecarlo; y en los barrios de tareferos de las ciudades de Oberá y Montecarlo donde había realizado mis trabajos de campo.⁹ En las prácticas compartidas de Oberá y Montecarlo entre el equipo transdisciplinario y lxs tareferxs, había algo más que teatro comunitario (no podíamos negar la influencia de los teatros de Boal en nuestros acercamientos a las comunidades), así como había más que escucha etnográfica y participación. Las prácticas compartidas se definieron tácticamente desde lo que la obra fue generando desde el punto de vista de la producción (cómo y dónde presentarla), de realización y eficacias performativas en las comunidades.

En los barrios de Oberá y Montecarlo, lxs tareferxs no solo se reconocieron en los diálogos, movimientos, fotografías y videos de la obra, reaccionando con risas y llantos sucesivos, sino que participaron en la producción de las presentaciones en sus barrios, en las que, más que teatro, fueron una fiesta popular, así como nos manifestaron su interés en “completar” la obra. Fue interesante notar que, así como el público de sectores medios destacó que lxs tareferxs no iban a comprender el lenguaje de los textos barrocos documentales de Barret, el público tarefero (de todas las edades) no solo comprendía los textos de la obra, sino que lxs propixs niñxs calificaban con sus categorías nativas su sentido: “¡Esto es el sufrimiento! ¡Es pura verdad!”; gritaban mientras veían la pieza. La propuesta teatral pensada bajo el formato de “espectáculo” con un comienzo y un final se transformó en una fiesta cercana al carnaval, por lo que la obra, más que un dispositivo para abrir la discusión, se volvió un encuentro comunitario que fue fagocitado por lxs tareferxs. Al dar inicio a la función, los niñxs (y perros del barrio) se metían dentro de la obra mientras esta era presentada sin ser interrumpidxs por lxs adultos; los vecinxs al verla iban a buscar a sus familiares sin importar el hilo argumental de la pieza que según ellos ya sabían de qué trataba, porque eran sus historias; las sillas simétricamente ordenadas para el público se volvieron rondas de tereré con gurises jugando a la pelota antes y después de la función. Al finalizar la obra y abrir el debate, lo que más me sorprendió fue cómo la obra resaltó para lxs tareferxs la discriminación que sentían en su cotidianeidad por “los otros”, sectores medios urbanos y rurales, blancos, lxs “otros” que miraban para otro lado durante sus protestas.

Así es como en las presentaciones en centros culturales y espacios barriales, se visibilizaron aún en mayor medida que en trabajos de campo previos los procesos de exclusión material y simbólica de lxs tareferxs. En primer lugar, durante la producción de la gira se dieron disputas entre miembros de los sindicatos de tareferxs que nos acompañaron en el armado de las

presentaciones en los barrios y las secretarías de Cultura sobre cómo y dónde presentar la obra en el centro urbano y sobre el uso del espacio público de las ciudades. Lxs tareferxs se sentían incómodos asistiendo a las Casas del Bicentenario donde habíamos acordado las presentaciones, porque esos eran espacios para “blancos” o “los de arriba”; mientras, sorprendentemente, preferían presentar la obra en las calles o plazas de las ciudades, que era donde ellos estaban acostumbrados a hacerse notar en las protestas. Esta situación generó rispideces con los secretarios de Cultura de Oberá y Montecarlo, que dificultaron la difusión de la obra para los sectores medios, y que lxs tareferxs vieron como una muestra más de discriminación. En este sentido, las funciones realizadas en el centro de Oberá se dieron con público de sectores medios, así como en el centro de Montecarlo implicaron un fuerte acto simbólico al llenar la Casa de la Cultura con tareferxs que venían de los barrios pobres. Pese a ello, el disfrute teatral de la obra por lxs tareferxs se dio en los barrios periurbanos, cuando la obra se montó en espacios comunitarios y escuelas donde en la vida cotidiana se reúnen comunitariamente. En ellos, el armado de la obra implicó mayor colaboración con lxs vecinos, que se acercaban con sus hijos a ver algo inédito en el barrio: el teatro.

En segundo lugar, las reacciones del público de clases medias urbanas de Misiones fueron diversas y contradictorias: estas pasaron de la apatía a la temática y el rechazo a las estéticas que portaban los actores (situación que observamos cuando lxs actorxs vestidxs con el vestuario de la obra invitaban a los transeúntes en la plaza de Oberá, y eran confundidos con tareferxs o pobres que iban a pedir limosna, por lo que lxs actores se sintieron discriminados) a la sorpresa e interés por lo que la obra documentaba y comentarios sobre el antecesor histórico del tarefero: el “mensú”. Por ejemplo, en Oberá, una docente reconoció una de las historias de vida que relataba los avatares de una familia de tareferxs luego de un accidente de un camión en colonia Aurora, pidiendo que presentemos la obra en dicha colonia donde había trabajado. En este sentido, notamos que las presentaciones de la obra implicaban una suerte de bola de nieve: la gente no entendía de qué se trataba hasta que la veía y, al verla, querían que se presente en espacios simbólicos específicos. Así, entendimos que el “dispositivo” de gira teatral (con fechas y funciones fijas pre-establecidas en un tiempo acotado) no se condecía con una lógica propia del trabajo de campo etnográfico que requería más flexibilidad en los tiempos y espacios.

En tercer lugar, lxs tareferxs, nucleados en el sindicato de Tareferxs de Montecarlo y la Comisión Vecinal del Barrio San Miguel de Oberá, no solo intervinieron en la organización de las funciones en los barrios y de los debates posteriores, sino que en los debates posteriores destacaban la verdad de la obra, haciendo sugerencias específicas de agregados de escenas, textos y personajes (como el de una serpiente en el yerbal), así como algunas tareferas “guapas” (quienes son reconocidas en las cuadrillas por tener la práctica de la cosecha incorporada) quisieron actuar en la obra. Nuevamente, nuestro “dispositivo de gira” nos impidió incorporar estas sugerencias, ya que al día siguiente estábamos comprometidos con otro montaje, sin poder incorporar las sugerencias.

En cuarto lugar, en las funciones en los barrios, lxs tareferxs reconocieron una belleza en la estética tarefera que se presentaba en la obra y cuyos componentes (presentes en los cuerpos, las ropas, las casas, los utensillos) son discriminados en las ciudades (como les había sucedido a los actores en el centro de Oberá), a la vez que muchos jóvenes se reconocieron como tareferxs al finalizar la función. Dicha situación me resultó particularmente llamativa, ya que en ese momento estaba analizando cómo la resignificación de la figura de “tarefero yaré” (tarefero sucio) en las protestas sindicales tenía por protagonistas a las mujeres adultas, mientras que lxs jóvenes mantenían prácticas de ostracismo social. La presentación de la obra fomentó así renovadas prácticas reflexivas en la población juvenil, quienes se sintieron atraídos por una actividad cultural inédita en los barrios.¹⁰ Fue en este marco en que por primera vez en mis seis años de campo vi cómo una tarefera como Felicia encontraba belleza en “la actora” que la encarnaba, así como las hijas de mi amigo el Pulga se sacaron fotos con Mariana que,

de tarefera fundida, pasó a verse como “la princesa de la yerba mate.” La “gira” no era el final, era el comienzo de una nueva espiral investigativa; y el “dispositivo” había fallado, por lo que tendríamos que crear nuevas presentaciones tácticas que pudiesen estar abiertas a las eficacias performativas que generaba el encuentro de la obra con lxs tareferxs. Ellxs no eran meros espectadores, eran protagonistas y miembros de la fiesta popular.

Comenzó, entonces, la espiral de la eficacia performativa de la obra. Una estética estigmatizada como la tarefera, de pronto, era “bella.” Jóvenes tareferxs se reconocieron orgullosamente como tales. La tragedia para el público urbano, en Misiones, se volvió fiesta y comedia para niñxs y adultos. La obra era mucho más que un estímulo para la discusión, la obra transformaba las experiencias no solo desde las palabras, sino también desde la *performance*.

Y lo que creíamos que era el cierre, fue el comienzo.

Así es como en la actualidad estamos desarrollando el proyecto *Carne oscura y triste. ¿Qué hay en ti? Un dispositivo teatral para el abordaje de prácticas de discriminación y violencia en escuelas rurales de Misiones.*¹¹ Este consiste en la presentación de *Carne oscura...* en escuelas de familia agrícola (EFA) y en escuelas públicas de territorios rurales y periurbanos que lindan con las ciudades de Montecarlo, Capioví y Andresito de la provincia de Misiones. Posteriormente, se realizarán talleres de investigación-creación con jóvenes estudiantes y miembros de la comunidad educativa de las escuelas, para, finalmente, presentar un re-montaje de la obra en la comunidad. El dispositivo tiene como meta potenciar desde lxs jóvenes el proceso de resignificación de la figura “tarefero y tarefera yaré” (tarefero/a sucio/a) de importante tradición en la región, valorizando simbólicamente y materialmente la práctica tarefera.

Conclusiones

En este artículo, presenté algunos aportes de las metodologías de *performance*-investigación colaborativas en la producción escénica de y desde la ruralidad latinoamericana. Para ello, me pregunté por modos de investigar interculturalmente con comunidades de tareferxs y transdisciplinariamente desde las artes y las ciencias sociales, que fomentan una espiral que se inicia con la indagación socioantropológica en la praxis social, para pasar luego a la indagación artístico-conceptual performática y científica, y retornar, finalmente, a una nueva praxis social y estética. En ella, el teatro etnográfico resultó una forma cristalizada del proceso investigativo, desde el cual no solo se comunican los resultados de las ciencias sociales, sino que también se ensaya un modo de transmisión de un conocimiento encarnado que involucra a las sociedades con quienes se realizó la investigación. En este modo de investigación, la generación de conocimiento intercultural desde el trabajo de campo con nuestros interlocutores tareferxs se complementó con la experimentación artística en una transdisciplina entre el teatro y las ciencias sociales. De esta manera, a medida que comprendíamos las subjetividades tareferas desde el trabajo de campo con nuestros interlocutores tareferxs y los andamiajes conceptuales de las ciencias sociales, lo hacíamos también desde la experiencia en los ensayos artísticos. Las travesías metodológicas que tracé se organizaron en torno a tres principios metodológicos: el acercamiento multisensorial-afectante y el distanciamiento crítico-reflexivo, la experimentación estético-creativa situada y la colaboración en un horizonte recíprocaro e intercultural.

Para concluir, puedo sostener que esta cualidad transdisciplinar e intercultural nos permitió escapar tanto a la “violencia del concepto” desde las ciencias sociales como a la “violencia de la forma” artística propia de la industria cultural. Así es como, parafraseando a Adorno, sostengo que en este proceso el concepto antropológico y la experiencia fueron de la mano, a la manera de un “ensayo.”



^
^

Figuras 2 y 3. Carne oscura
y triste. *¿Qué hay en tí?*
Presentaciones en Buenos Aires.
PH: Centro Cultural de la Memoria
Haroldo Conti y Martín de Dios

v
v



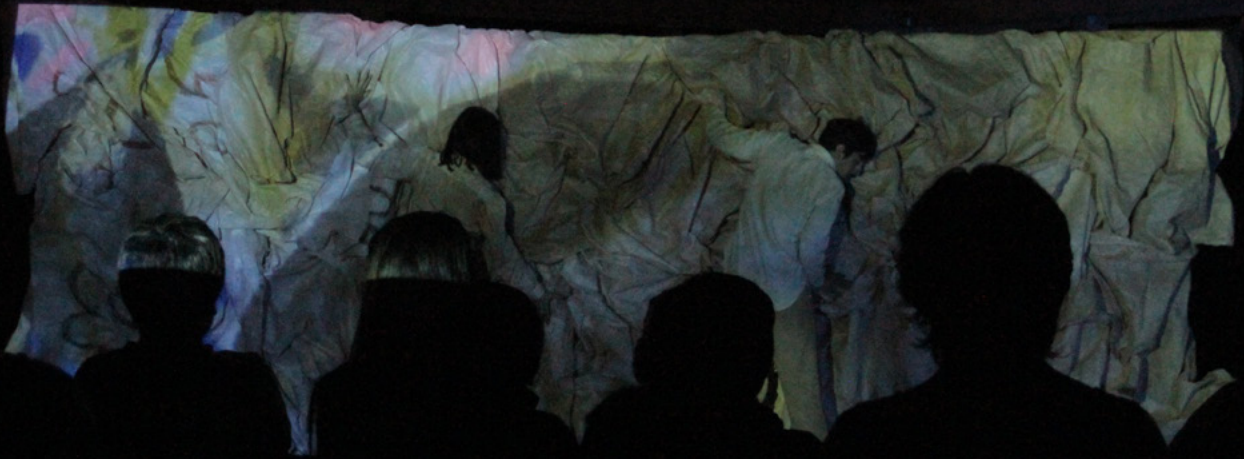


^
^

Figura 4, 5 y 6. Carne oscura y triste. *¿Qué hay en ti?*
Gira a Misiones, diciembre de 2017.
PH: Tatiana Ivancovich y Leandro Giménez

v
v





En “El ensayo como forma”, el filósofo Theodor Adorno había mostrado cómo la forma ensayo puede decir también lo “verdadero”, aun cuando no lo diga del modo en que una concepción positivista de la ciencia pretende que la diga. Según Adorno, el cómo se dice no es indiferente al qué se dice. Hay en el cómo, en la forma, un “contenido sedimentado” (Adorno, 2011). No hay ninguna forma neutral, meramente objetiva. Siempre se habla ya desde algún lugar (Mitidieri y Roa 2019). Al respecto, en conversación con Federico Mitidieri, sostenemos:

El ensayo como forma desafía las 4 reglas del método cartesiano. Frente a la regla de la certeza, el ensayo desafía la percepción clara y distinta bajo la luz de la razón. Frente a la regla del análisis, que pretende dividir al objeto estudiado en partes, método propio de una racionalidad que opera por conceptos, para el ensayo no existen los elementos separados del todo, ni el todo separado de sus elementos. Ante la máxima de “conducir ordenadamente los pensamientos, de lo más simple a lo más complejo”, el ensayo solo parte de lo más complejo, “obliga a pensar desde el primer paso el asunto con tantos estratos como este tiene”. Y, por último, frente al principio sistemático de los recuentos completos y revisiones generales, que Adorno atribuye a una filosofía de la identidad, que pretende que el objeto se puede exponer en una cadena ininterrumpida de deducciones, “el ensayo piensa en fragmentos lo mismo que la realidad es fragmentaria, y encuentra su unidad a través de los fragmentos, no pegándolos [...] La discontinuidad es esencial al ensayo, su asunto es siempre un conflicto detenido [...] El ensayo tiene que lograr que en un rasgo parcial escogido o hallado brille la totalidad, sin que esta se afirme como presente. Corrige lo casual y aislado de sus intuiciones haciendo que estas se multipliquen, confirmen o limiten bien en su propio avance, bien en su relación de mosaico con otros ensayos; no por abstracción en unidades típicas extraídas de ellas”. De ahí que Adorno sostenga que lo que caracteriza al ensayo no es su falta de método, sino el hecho de proceder de una manera “metódicamente ametódica”.

Así es como entendemos que el teatro etnográfico no busca tanto un procedimiento que dé definiciones últimas, sino que es impulsado por

V
V

Figura 4, 5 y 6. Carne oscura y triste. *¿Qué hay en tí?*
Gira a Misiones,
diciembre de 2017.
PH: Tatiana Ivancovich y
Leandro Giménez

la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En esta, aquellos no constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de un tapiz. La fecundidad de los pensamientos dependen de la densidad de esa trama. Propiamente hablando, el pensador/a no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla. (Adorno 2011, 22)

Analizando el teatro etnográfico como metodología de *performance*-investigación, vemos muchos puntos de contacto con las propuestas adornianas. En primer lugar, porque en la creación de *Carne oscura...* no se dio una libre interpretación estética de prácticas y problemas socioculturales (tan recurrente en la figura del artista contemporáneo) que inspiran una creación artística performática. Nuestra búsqueda se fundamenta en una intención socioantropológica de comprender a otros, y es ahí donde la etnografía nos brinda sus herramientas metodológicas de investigación y el arte nos entrena sensible y visceralmente para corporizar esta escucha. Estas metodologías se caracterizan por partir desde los materiales, desde el otro, para buscar comprenderlos en un puente entre culturas, y no imponiendo una traducción desde afuera hacia un lenguaje puramente nuestro. Por tanto, lo que proponemos son procesos que vinculan la experimentación performática y teatral con conjuntos de núcleos significativos que emergieron de investigaciones socioantropológicas. En esta investigación, muchas de estas experiencias sensoriales y afectivas, por su carácter pre-objetivo o pre-reflexivo (en términos fenomenológicos), suelen permanecer latentes durante el proceso de una investigación socioantropológica e, incluso, también en su posterior escritura; sin embargo, es justamente a partir de la indagación con otros lenguajes estéticos que estas otras experiencias y conocimientos pueden hacerse manifiestos, y ser objetivados mediante la creación estética. Por eso, estas obras constituyen nuevos modos de creación etnográfica que exceden los formatos y las lógicas de la escritura académica, y se dan a la manera de un ensayo. Así es como, con estos ensayos como forma, proponemos una diversificación y ampliación de las formas de conocimiento y reflexividad, al profundizar en los distintos modos perceptivos y afectivos inherentes a todo proceso cognoscente, pero que han tendido a invisibilizarse en los formatos académicos tradicionales (Citró et al. 2020).

Una segunda característica es la búsqueda por trascender la jerárquica distancia entre el espectáculo, brindado solo por lxs creadorxs, y la apreciación, circunscripta al espectador. Este tipo de experiencias convocan activamente a lxs espectadorxs que se vuelven participantes a reflexionar y a ensayar micropolíticas transformadoras de sus propias subjetividades. De este modo, fueron lxs tareferxs quienes nos enseñaron a cuestionar el carácter exclusivamente contemplativo de la obra de arte, propio de la modernidad-colonialidad, pero sin negar tampoco el importante rol que el distanciamiento crítico ha tenido en ese arte. Por ello, estas metodologías fueron particularmente efectivas para abordar problemas vinculados a situaciones de exclusión social y a las violencias sexo-genéricas y étnico-raciales que estas generan, profundamente arraigadas en los cuerpos e imbricadas en situaciones afectivas que resultan difíciles de abordar exclusivamente desde la palabra, habilitando formas alternativas de comunicación no verbal y de reflexividad corporizada, así como nuevas experiencias para intentar su transformación.

[NOTAS]

1. Para un análisis más extenso sobre las rutas metodológicas de esta investigación y sus vínculos con la investigación doctoral, véase Roa (en prensa).
2. Tarefa: tarea en portugués. En las provincias de Misiones y Corrientes (Argentina), se le llama tarefa a la cosecha de yerba mate, y tarefero o tarefera a lxs cosecherxs.
3. Sapucaí: grito agudo y potente de tradición guaraní, con una fuerte impronta en la población rural del noreste argentino, el sur de Brasil y Paraguay, e incorporado en la música folclórica regional en ritmos chamamés, schotis y polcas.
4. Guaino/a: niña o niño joven.
5. Reviro: plato de origen guaraní que se prepara en el norteste argentino, Paraguay y sur de Brasil. Suele comerse como reemplazo del pan, ya sea de manera dulce o salada.
6. Raído: bolsón de yerba mate de 100 a 120 kilogramos.
7. La Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP) es una organización gremial independiente de los partidos políticos, representativa de los trabajadores de la economía popular y sus familias.
8. Tal es así que al finalizar la obra el espectador/a escucha los audios originales de lxs tareferxs, que encarnaban la “verdad” de lo que se presenta en escena.
9. Se realizaron presentaciones de la obra acompañadas por debates posteriores en el Museo Arqueológico e Histórico Andrés Gucurarí de la ciudad de Posadas invitados por la XII Reunión de Antropología del Mercosur, en las casas de la Historia y la Cultura del Bicentenario de las ciudades de Oberá y Montecarlo, en la escuela provincial n.º 906 de Montecarlo, en el zoom del barrio Malvinas de Montecarlo, y en la escuela n.º 187 de Oberá. Este proyecto contó con el financiamiento de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) y del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, y el apoyo de las secretarías de Cultura de las ciudades de Montecarlo y Oberá, y el Sindicato de Tareferos de Montecarlo. Para un teaser resumen de estas experiencias, véase Ivancovich (2017).
10. Para la mayor parte del público de los barrios, esta era la primera vez que veían teatro.
11. El proyecto cuenta con el financiamiento de Gestionar Futuro (Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina) y se planea realizar en abril de 2023.

[REFERENCIAS]

- Adorno, Theodor W. 2009. *Notas sobre literatura: Obra Completa, 11*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. 2011. *Teoría estética: Obra Completa, 7*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Buenos Aires: Akal.
- Boal, Augusto. 2013. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Bodoc, Romina. 2018. "¿Balazos al alma? Prácticas organizativas y procesos de identificación entre la estética y la política". Tesis de grado. Universidad de Buenos Aires.
- Citro, Silvia y Equipo UBACYT. 2016. "Las performances como metodología de investigación participativas". Conferencia pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata, 12 y 13 de julio.
- Citro, Silvia y María Luz Roa. 2020. "Coda: Diálogos sobre cuerpos y juventudes. Dos generaciones (y varias investigaciones) en un ensamble escénico en devenir". En *Corporalidades y juventudes: Subiendo el volumen*, compilado por Mariana del Mármol y María Luz Roa, 97-108. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/161533/CONICET_Digital_Nro.e796b3c3-f238-4ea4-a9fb-eb7b4bef05e2_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, María Luz Roa y Manuel Rodríguez. 2017. "Hacia una metodología de la performance-investigación: Aportes desde la intervención performática y el teatro etnográfico". Conferencia pronunciada en Reunión de Antropología del Mercosur, 4-7 de diciembre.
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, María Luz Roa y Manuel Rodríguez. 2020. Investigar desde la performance. *Antropología Experimental*, n.º 20, 13-24. <https://doi.org/10.17561/rae.v20.02>
- Citro, Silvia, Adil Podhajcer, María Luz Roa y Manuel Rodríguez. En prensa. *Performance-investigación colaborativa I: Confluencias transdisciplinarias entre las ciencias sociales y las artes*. Buenos Aires: Biblos.
- Citro, Silvia. 2009. *Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos.
- Csordas, Thomas J. 1993. "Somatic Modes of Attention". *Cultural Anthropology* 8, n.º 2: 135-56. <http://dx.doi.org/10.1525/can.1993.8.2.02a00010>
- Del Mármol, Mariana, Gisela Magri, Ana Sabrina Mora, Mariana Provenzano, Mariana Sáez y Juliana Verdenelli, comps. 2013. *Ni adentro ni afuera: Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem.
- Desjarlais, Robert. 2011. "Cuerpo y emoción: La estética de la enfermedad y la curación en el Himalaya Nepal" y "Cuerpo, discurso y mente". En *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad: Alquimias etnográficas. Parte I*. Paula Cabrera, Florencia Faretta, Camilo Lozano Rivera y María Belen Pepe. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Fals Borda, Orlando. 1986. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Foucault, Michel. 2010. *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós.
- Freire, Paulo. 1995. *Pedagogía: Diálogo y conflicto*. São Paulo: Editora Cortez.
- Hall, Budd L. 1981. "Participatory Research, Popular Knowledge and Power: A Personal Reflection". *Convergence* 14, n.º 3: 7-11.
- Jackson, Michael. 2011. "Conocimiento del cuerpo". En *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*, coordinado por Silvia Citro, 59-82. Buenos Aires: Biblos.
- Kesselman, Hernan y Eduardo A. Pavlovsky. 1996. *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Ayllu.
- Lassiter, Luke Eric. 2005. "Collaborative Ethnography and Public Anthropology". *Current Anthropology* 46, n.º 1: 83-106. <https://doi.org/10.1086/425658>
- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leal, Riñe. 1984. *La dramaturgia del Escambray*. La Habana: Letras Cubanas.
- Martínez Bouquet, Carlos Fidel Moccio y Eduardo A. Pavlovsky. 2000. *Psicodrama: Cuando y por qué dramatizar*. Buenos Aires: Ayllu.
- Mitidieri, Carlos Federico y María Luz Roa. 2019. "El teatro etnográfico como forma: Entre las fronteras del arte y la ciencia". Conferencia pronunciada en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 4 de noviembre.
- Roa, María Luz. 2015. "Ser-en-el-yerbal: La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)". Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires.
- Roa, María Luz. 2017a. Caminos hacia la cosecha: La conformación de maneras de ser tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Misiones. En *Tareferos: Vida y trabajo en los yerbales*, compilado por Javier Gortari, Daniel Re y María Luz Roa, 419-461. Posadas: Editorial Universitaria de Misiones. https://rid.unam.edu.ar/bitstream/handle/20.500.12219/2553/Investigacion_tareferos.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Roa, María Luz. 2017b. *Juventud rural y subjetividad: La vida entre el monte y la ciudad*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.
- Roa, María Luz. 2022. "Tensiones epistemológicas, éticas y metodológicas en la colaboración entre cine documental y ciencias sociales en el trabajo con comunidades rurales de Misiones". *Question/Cuestión* 3, n.º 71: E680. <https://doi.org/10.24215/16696581e680>
- Roa, María Luz. en prensa. "Qué linda que es la actora": El teatro etnográfico y sus eficacias performativas". En Silvia Citro, Adil Podhajcer, María Luz Roa y Manuel Rodríguez. *Performance-investigación colaborativa I: Confluencias transdisciplinarias entre las ciencias sociales y las artes*. Buenos Aires: Biblos.

Roa, María Luz y Tatiana Ivancovich. 2017. 'Carne Oscura y Triste' GIRA MISIONES 2017-vídeo resumen Cap Oberá". <https://www.youtube.com/watch?v=4XQLf-mlhgk&t=8s>

Turner, Víctor W. 1986. "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience". En *The Anthropology of Experience*, editado por Victor W. Turner y Edward M. Bruner, 33-44. Illinois: University of Illinois Press.