

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
35 ANOS DO TEATRO LAMBE-LAMBE NO BRASIL
Florianópolis, v. 2, n.30, p. 82 - 103, outubro de 2024
E - ISSN: 2595.0347

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

Amaru Araya González
Universitat de Barcelona (Barcelona)

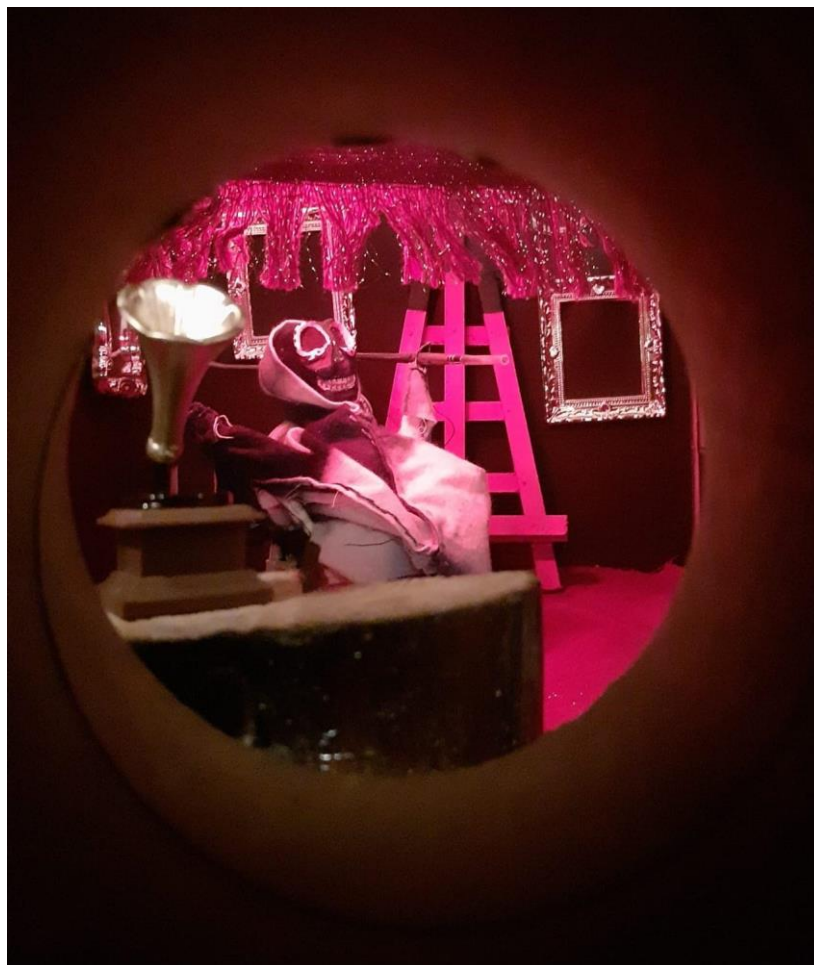


Figura 1 – *Anima Encantada* vista desde la mirilla- Espectáculo de Amaru Araya González

DOI <https://doi.org/10.5965/2595034702302024082>

Aproximación al Teatro Lambe-Lambe como dispositivo escénico de resonancia: Heterotopías (íntimas) en el espacio público ¹

Amaru Araya González²

Resumen: En este trabajo, a partir de un proceso de entrevistas cualitativas e investigación creación durante la pandemia Covid-19, se reflexiona sobre el oficio de “lambista” en el Teatro Lambe-Lambe en relación a la elaboración de dramaturgias inmersivas a través de dispositivos escénicos que propician “experiencias de resonancia”. Estos elementos en conjunto, otorgan especial relevancia a la “presencialidad” en la creación de dramaturgias sensibles que dan lugar a “espacios otros”, configurando “heterotopías íntimas” emplazadas en el espacio público, como territorio sociocultural en disputa”.

Palabras clave: Heterotopía íntima; Resonancia; Mundo sonoro; Teatro Lambe-Lambe; Dispositivo escénico; Teatro de objetos; Teatro callejero.

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

Abstract: This study uses a process of qualitative interviews and research-creation to reflect during the Covid-19 pandemic, on the trade of the "lambista" in Lambe Lambe Theatre concerning the making of immersive dramaturgies through scenic devices which contribute to an "experiences of resonance". These elements altogether highlight the importance of "being present" in the creation of sensitive dramaturgies that give rise to "other spaces" and shape "intimate heterotopias" set in the disputed sociocultural territory of public space".

Keywords: Intimate heterotopias; Resonance; Soundworld; Lambe-Lambe Theatre; Scenic device; Object theatre; Street theatre.

¹ Data de submissão do artigo:30/06/24. | Data de aprovação do artigo: 13/08/24.

² Socióloga titulada de la Universidad de Chile, artista sonora y Master en Música como Arte Interdisciplinario, de la Universitat de Barcelona. Especializada en temáticas sobre cultura popular, música de raíz y migración, su investigación se centra en caracterizar el oficio de “lambista” en el teatro Lambe-Lambe como práctica artística que propicia “experiencias de resonancia” a partir de la creación de “heterotopías íntimas” en el espacio público. E-mail: amaruarayagonzalez@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6173-1124>.

Introducción³

El Lambe-Lambe surge como un oficio de calle que se sostiene en la convicción de dar valor a lo pequeño, con todo lo que ello implica: se trata de formatos de teatro en miniatura que apuntan a la repetición cualitativa, donde un espectador casual acerca su mirada que conecta con el hacer del intérprete quien realiza una función de teatro por persona. Esta investigación fue realizada entre 2020-2021 para reflexionar en torno a las motivaciones y sentidos que las/los cultores latinoamericanos de Lambe-Lambe le otorgaban a su práctica artística en un momento de crisis para las artes vivas como fue el periodo de pandemia Covid-19 y la ausencia del espacio público. Uno de los últimos catastros publicados en revista *Ánima* - 2016, realizado por FESTIM (Festival de Teatro en Miniatura, Brasil) en el momento en que se realizaba esta investigación, indica que la mayoría de los espectáculos registrados están concentrados en el Sudamérica; “entre los 147 espectáculos registrados, 95 son brasileños, seguidos por 23 espectáculos argentinos y 9 espectáculos chilenos” (Cobra, 2017, p.35). En base a ello, se llevaron a cabo 5 entrevistas en profundidad a partir de una muestra intencional de exponentes con una trayectoria que hubiera contribuido a expandir el lenguaje del teatro Lambe Lambe por distintos territorios a través del montaje de festivales, talleres y creación de dramaturgias. Estas conversaciones fueron trenzadas posteriormente en el análisis, con algunos conceptos a modo de herramientas heurísticas para analizar los elementos que emergieron como urgentes para repensar la práctica artística.

[Espacio público] y espacio virtual: En busca de la presencialidad

El periodo más álgido de la pandemia Covid-19 dejó aún más en evidencia la precariedad con que “sobreviven” las artes escénicas en su conjunto, casi totalmente abandonadas a su suerte, ante la prohibición de eventos sociales.

³ 72% do artigo é similar ao conteúdo da dissertação da autora. Aqui o texto foi revisto e ampliado.

Para el caso del teatro Lambe-Lambe como forma de arte callejero, la suspensión en cadena de todas las actividades y festivales agendados para el 2020 y gran parte del 2021 se tradujo inmediatamente en un volcamiento al espacio virtual que implicó un intenso replanteamiento acerca del futuro y aprendizajes necesarios para sobrevivir ante catástrofes como estas, lo que incluyó también un cuestionamiento a los usos posibles del formato online para el arte y la enseñanza. En todo caso, gracias a que muchas actividades se desarrollaron y transmitieron abiertamente por internet, pude ser testigo de conversaciones que se suscitaron entre lambistas en distintos lugares del mundo, a partir de las consecuencias que estaba ocasionando la pandemia. Estos sucesos constituyeron parte de mi primera aproximación al objeto de estudio, pues allí realicé la primera etnografía y allí fui seleccionando una parte de los entrevistados. Una de las primeras actividades en este sentido, fue el “Fórum Internacional de Teatro Lambe-Lambe” organizado por FESCETE (Festival de Cenas Teatrais de Santos) donde se generó un conversatorio abierto entre lambistas de distintos países en torno al presente del oficio. De este encuentro, consideré continuar el abordaje reflexivo en torno a una de las ideas que concitó más debate: la condición o no de “presencialidad” para realizar teatro Lambe-Lambe, entendiendo que es en la presencialidad donde se había llevado a cabo siempre el “acontecimiento”, “hecho teatral” y/o “vivencia” (PAVIS, 1998:5). La búsqueda de las cultoras por acceder a experiencias significativas de contacto humano mediante las cajas de Lambe-Lambe en pandemia, motivaron constantes intercambios de opinión al respecto.

Paralelamente a la etnografía virtual de estos conversatorios⁴, algunos colectivos organizaron diversos festivales y talleres online, a pesar de las dudas que ello despertaba. Las cajas de teatro Lambe-Lambe como unidades, y em

⁴ Entre ellos, “Lambesur” (Chile, 2020), “Bienal de Lambe” (Brasil, 2020), “Enicma 2: Segundo encuentro internacional de cajas mágicas” (Perú, 2020), “Animarua: Mostra de Teatro de Formas Animadas de Rua online”(Brasil, 2020), “Mostra Internacional “II Encontro de Teatro Lambe Lambe” (Brasil, 2021) y, “Semeando Teatro Lambe Lambe: Espectáculos e Oficina Virtual. Mostra de Processos e Resultados” (Brasil, 2021) así como los conversatorios online de “Papo Lambeiro” (Brasil, 2020-2021 y “Vitrina Teatro Lambe-Lambe” (Brasil, 2020).

sus formatos colectivos, es decir, un grupo de cajas organizadas para ubicarse juntas en algún lugar de la ciudad, son capaces de producir momentos de intimidad en espacios carentes de ello. Esta capacidad y la imposibilidad de llevarlo a cabo de la manera habitual, generó la problematización y dinamizó creativa e intelectualmente la búsqueda conceptual de esta tesis. Esto desembocó, por un lado, en la idea de “heterotopías íntimas” para reflexionar acerca de la complicidad espacio-temporal entre intérprete y público que se genera en la presencialidad y, por otro lado, la emergencia de una “resonancia” para el desarrollo de este oficio teatral.

Heterotopías íntimas y experiencia de resonancia

Un paseo rápido por ambos conceptos, permitirá comprender la pregunta de investigación planteada en este estudio: ¿De qué manera la práctica artística del teatro Lambe-Lambe propicia “experiencias de resonancia” a través de la creación de dispositivos escénicos que configuran heterotopías (íntimas) en el espacio público? Para efectos de este análisis, se trata de pensar inicialmente, en dos espacios generados por la caja, como médium de dos mundos; uno externo y otro interno. El espacio interno podría entenderse como “el espacio de la miniatura”; se trata de entrar en la realidad del objeto pequeño, para comprender su trayectoria personal animada por el intérprete. El espacio externo o contexto social, es el “espacio público” como escenario. Se trata de “espacios no convencionales” o lugares no frecuentes para la ocurrencia de teatro.

Espacio externo: heterotopías íntimas

En este sentido, el teatro callejero o aquel que se realiza en espacios no convencionales, consiste justamente en la desestabilización lúdica de escenarios sociales donde parece primer la armonía, operando como apertura al acontecer de la calle en su propio marco de sentido. Se deja interpelar a la vez que interpela, reinventando relaciones de distanciamiento y proximidad. En este plano del espacio público acontecido por el teatro, cobra relevancia la creación constante de rutas como flujos o líneas de fuga en el plano del encuentro

intersubjetivo entre corporalidades, como una acción movilizadora de la experiencia donde aparecen los “espacios otros” definidos por Foucault quien comprende que lo cotidiano se compone de discontinuidades, de ficciones que se tejen con lo que percibimos como realidad continua. Estas discontinuidades son las utopías y las heterotopías; “lugares diferentes al orden y a la regularidad de la aparente historia continua, homogénea, lineal, que se instala como sistema universal, eterno, unitario. Los espacios mencionados son exclusiones de este sistema homogéneo, porque pertenecen a otras historias, a la historia de lo otro” (Toro, 2017, p.24).

En tanto las utopías no tienen sitio o lugar físico, las heterotopías son lugares que encarnan muchas realidades discontinuas y, por tanto; “son absolutamente diferentes; lugares que se oponen a todos los demás y que de alguna manera están destinados a borrarlos, compensarlos, neutralizarlos o purificarlos. Son, en cierto modo, los contraespacios” (Foucault, 2008, p.3).

Una manera de identificar las heterotopías, es a partir de la impugnación que realizan a todos los demás espacios a partir principalmente, de dos procedimientos: “creando una ilusión de denuncia al resto de la realidad como si fuera ilusión, o bien, por el contrario, creando realmente otro espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso” (Foucault, 1984, p.5).

El Lambe-Lambe en tanto objeto capaz de configurar múltiples espacios en uno, se encuentra circunscrito a una red de relaciones y componentes heterogéneos que se manifiestan en sus distintas formas de operar con/en el espacio público. Su manera de funcionar, siendo una caja de teatro, es la de un dispositivo foucaultiano en tanto: precisa de la multiplicidad como fondo (la calle) y opera en la microfísica como nivel propio de su accionar (Vega, 2017, p.137), entendida para este caso, como las microhistorias compartidas entre dos personas. Desde su potencialidad como acción política, caracterizar a la caja Lambe como “dispositivo”, implica: por un lado, comprender su acción como “máquina poética” desde la óptica de un teatro que busca la abolición de la dominación textual;

es indispensable pensar a los teatristas y sus equipos creativos en tanto máquinas poéticas cuyo fin es procesar signos y jugar con la relación entre significantes y significados, a la hora de armar y seleccionar los materiales escénicos- desde el plano de la expresión – y provocar la imaginación del observador para construir un concepto o significación con relación a esos materiales, desplazamientos y sonidos en la escena. (Falabella, 2006, p.280).

En el teatro de objetos y formas animadas tiende a primar una dramaturgia de acciones, por tanto, prima la visualidad como sentido. En esta senda, Larios revela “una negativa de los objetos a ser objetivados”, a poseer un sentido unívoco en el mundo humano. Esta rebeldía con la cual se imponen en escena, da cuenta de su desobediencia en el plano de lo simbólico que los hace vitalmente indóciles. Cuando estos objetos escenifican su historia en la calle, se configura la intersubjetividad de sus participantes emplazados en aquellos lugares otros donde no se acostumbra a vivir teatro. Estos lugares son “los sitios en los que los sujetos enunciamos interpretaciones, posicionamientos, articulamos narrativas y dispositivos que le ayudan al objeto a ser escuchado” (Larios , p.17), en este sentido, es el objeto con su intimidad el que configura la heterotopía. La caja Lambe articula todos los elementos de un espectáculo, para potenciar una experiencia inmersiva a través de todos los lenguajes que conjuga en su interior.

Espacio interno: experiencias de resonancia

Para analizar la experiencia de mundo que configuran las lambeiras a través de su oficio teatral, se ha tomado la definición fenomenológica de “resonancia” acuñada por Hartmut Rosa para su estudio sobre una sociología de la relación con el mundo. Abarcando al individuo principalmente desde un punto de vista fenomenológico, se considera que la marcada desigualdad en la distribución del capital económico, social y cultural obliga a los individuos a experimentar sus diferentes experiencias de mundo como logradas o malogradas en función de su posición en dicho contexto. En este sentido, Rosa argumenta que “esas condiciones (capitalistas) de distribución solo pueden aparecer como legítimas en una sociedad que está ciega y sorda ante la

pregunta de la vida buena, y que cree que el incremento sin límites y la acumulación privada de recursos constituyen la quintaesencia del bienestar” (Rosa, 2020, p.22). La tesis fundamental de Rosa consiste en afirmar que “es posible e instructivo concebir la angustia y el deseo como las fuerzas pulsionales y formas ontológico-existenciales fundamentales del ser humano si se las interpreta, respectivamente, como una angustia por la alienación –es decir, frente a un posible enmudecimiento o un volverse hostil del mundo y a una correspondiente pérdida de la relación- y un deseo de resonancia” (Rosa, 2020, p.22). En este sentido, para el autor existe una necesidad latente en el ser humano por experimentar respuestas afirmativas del entorno, no como eco sino como relación y afectación recíproca que le permita sentirse parte del mundo. La teoría de la resonancia emerge como una invitación a concebir la vida desde una escucha atenta a la respuesta del mundo ante esa llamada. En imbricación de sentidos, el sujeto conecta con aquella experiencia que lo liga al cotidiano, para comprender en última instancia, su identidad activa; “La resonancia no es un estado emocional, sino un modo de relación. Es neutral respecto al contenido emocional. Por eso podemos amar las historias tristes” (Rosa, 2020, p.227).

Es necesario destacar que, en esta teoría, la vivencia se entiende desde un comienzo incorporada; “los sujetos se experimentan como colocados en un mundo que los concierne, y este `concernir´ tiene una significatividad positiva o negativa. Las cosas nos hablan, nos agradan o nos repelen; y cuando algo no nos dice nada, implica que no tenemos ninguna relación con eso” (Rosa, 2020, p.145). Desde esta perspectiva, los vínculos humanos y relaciones que entablamos con el mundo, están mediadas por una cultura masiva que solapa la comprensión de las vivencias como experiencias corporales directas. Un ejemplo de ello, son las pantallas. Para Rosa, este tipo de medios que se interponen en nuestra relación con el mundo, son producto de un imaginario social exacerbado en la modernidad, construido en torno a una idea postergada de cuerpo que otorga un papel fundamental al lenguaje como forma principal de relación entre humanos. A pesar de todas las innovaciones técnicas, la experiencia física se ve reducida (Rosa, 2020, p.123).

Para Bachelard la imagen poética es capaz de condensar y provocar experiencias de vibración invisible, dando cuenta de un tipo de resonancia que puede o no, devenir en una “resonancia sentimental” y que se proyecta como “sonoridad del ser”(Bachelard, 2000, p. 8), argumentando que existe una indeterminación de las acciones en la imagen poética, que no responde a la causalidad, sino a la capacidad de las imágenes de entrar en una “fenomenología de la imaginación” (Bachelard, 2000, p. 8) donde los cruces de sentido son inesperados. Para Bachelard, la imaginación poética transcurre como una fenomenología microscópica imprecisa y sin consecuencias, donde las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, y la repercusión de estas resonancias “nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro” (Bachelard, 2000, p.12).

“Contagiando humanidad”, “otros mundos son posibles”

Estos son los nombres que tuvieron los primeros festivales de teatro Lambe Lambe que retornaron a la presencialidad en 2021, utilizando diferentes estrategias y estrictos protocolos para mantener la distancia social que se exigía.

Es el caso de FESTILAMBE el cual no se realizó hasta que pudo llevarse a cabo de manera presencial aplicando medidas sanitarias. Uno de los principales argumentos de algunas entrevistadas para utilizar herramientas virtuales aun cuando no tenía sentido para ellas mostrar sus obras de teatro Lambe-Lambe en formato online, era la necesidad de trabajar:

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

Para otras entrevistadas, las primeras prácticas de Lambe online fueron

valoradas positivamente en cuanto a que se hicieron obras de teatro manteniendo la característica de “en tiempo real” y “hechas para una persona”. Esto ocurrió, por ejemplo, en la primera “Lambelada”, actividad que se organizó en pandemia mediante plataformas virtuales donde solo participaba una intérprete y una asistente. En aquella instancia, la necesidad de contacto humano por parte de la gente se hizo manifiesta durante los encuentros individuales que sostuvieron con cada artista, posterior a las funciones. Se instaló la necesidad de repensar las implicancias de hacer teatro Lambe de este modo, ante consideraciones que planteaban una falta de adaptación adecuada al formato virtual en términos técnicos e ideológicos, que rompían la relación de intimidad sensorial a través de los objetos:

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

Hechizos de intimidad

La intimidad constituye un pilar base para este formato escénico. Su definición se va dibujando progresivamente en el contacto próximo entre corporalidades, mediadas por el dispositivo-Lambe. En este sentido, la pérdida de este elemento parece vivenciado como un distanciamiento con respecto a la audiencia. En algunos casos, esta distancia física entre intérprete y espectador, ha puesto en tensión la creación de heterotopías íntimas y se manifiesta en la imposibilidad de generar el hechizo o encantamiento para despertar la curiosidad de querer espiar las cajas, traducido en filas de gente expectante, acercándose progresivamente. Los hallazgos primordiales y transversales a las conversaciones han quedado condensados en lo que he denominado entonces como la realización de “*hechizos de intimidad*” o procedimientos con los cuales

la eficacia de la puesta en escena del lambe-lambe se completa efectivamente, generando experiencias de resonancia para sus cultoras. Se trata de una reflexión por parte de los cultores, acerca de los elementos que dan riqueza al lambe, y que en dicho momento han perdido al no tener el espacio público para la acción.

Primer hechizo: Poner el cuerpo, performar la identidad

Inicialmente ocurre la instalación de las cajas en el sitio. Tanto si hablamos de espectadores convocados previamente a un evento, como si son casuales transeúntes, la experiencia puede ser igual de intensa. La casualidad, sin embargo, permite generar la excepción, promover líneas de fuga en aquellas personas que no tenían considerado un Lambe en sus respectivos itinerarios. Las lambistas consideran que, para la vivencia del transeúnte metido en rutinas diarias extenuantes, 3 minutos de teatro puede significar una renovación importante:

Me di cuenta en la experiencia, saliendo con otro compañero lambista acá en la ciudad de Buenos Aires. Empezamos a ver eso como algo increíble, gente que seguramente nunca iba al teatro, de golpe en la plaza estaba viendo una obra de teatro de títeres y de teatro de objetos. Y había gente que repetía la obra, que quedaban súper fascinados. (Omayra Martínez).

Aun cuando las cajas ya están instaladas en algún sitio, pueden ser invisibles. Entonces, el primer encantamiento para convocar al transeúnte casual consiste en la performance que la artista realiza fuera de su caja. Se trata del despliegue de distintas estrategias mediante las cuales cada lambista parece seducir a su audiencia hacia una experiencia novedosa que no es comprendida hasta que la persona se sienta, se pone los audífonos y acerca su ojo a la mirilla. Igualmente, la performatividad en el Lambe depende de la construcción total de la dramaturgia y del dispositivo inmersivo, donde el cuerpo del intérprete puede ser parte del acontecimiento teatral. En ese sentido, algunas lambistas señalan realzar una especie de performance de sí mismos, algo así como un “performar

la identidad” lo cual es muy indicativo de la intimidad y el secreto que el artista está compartiendo a través de su Lambe-Lambe:

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

En otros casos, se trata de una transformación con intención de dar pistas acerca del contenido secreto de las cajas, que a su vez sea efectiva para convocar y convencer a cada espectador de asistir:

En el espectáculo de Larissa, `A Fiandeira´⁵ hay cosas fuera de la caja, y su personaje camina por ella, su cuerpo es un poco también la plataforma escénica. Entonces, todo el tiempo ella está interactuando con el títere, hay una brujería entorno de su espectáculo. Bueno, entonces ella está en otro lugar más misterioso, pero cuando empieza el espectáculo... el espectáculo empieza antes que la gente mire dentro de la caja. Las cosas ocurren alrededor de la caja y en su cuerpo, y hay un momento en que la caja se abre y la gente mira dentro de la caja. Entonces ella está todo el tiempo ahí, en escena... (Pedro Cobra).

Ya sea un colectivo de cajas o una solitaria, en algunos casos la convocatoria performática se hace imprescindible, dependiendo del contexto sociocultural del territorio:

En Cuenca Ecuador, cuando empecé la experiencia en la calle yo me di cuenta que la gente necesita ser llamada, necesita ser inducida, porque pararme ahí con una cajita en una esquina o en cualquier lugar por más poblado que este y la gente pase, al menos en Ecuador, en Cuenca, para ser específico, era muy difícil, y yo no me había dado cuenta que tenía que hacer esto, de jalarlos, llamarlos, casi pregón, anunciando que vengan. (Mágico Herrera).

En tanto forma de teatro callejero, se debe considerar la performance del “vocear” como otro recurso sonoro que genera un juego de adentros/afueras, sembrando la curiosidad por saber qué habita dentro de la caja y transformando a su vez, los sonidos del espacio cotidiano, lo cual parece recordar el oficio de antiguos juglares y juglaresas.

⁵ Teaser “La Hilandera”, Larissa Miyashiro, Cia. Plastikonirica:

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

La cercanía del formato promueve libertad de expresión, lo que implica igualmente una cierta predisposición receptiva por parte de las lambistas a una devolución desde el espectador que completa la función como único interlocutor en este teatro de a dos, dando apertura también a diálogos discrepantes:

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

Este intercambio comunicativo propiciado por el Lambe-Lambe promueve intercambios de puntos de vista en el espacio público, dotando de política al hecho artístico sin dejar de ser también un acto poético:

Segundo hechizo: Animar la materia, vida y memoria de los objetos

¿Pueden los objetos convertirse en sujetos activos para las culturas de Lambe? La respuesta parece ser unánimemente: sí, y comienza por el vínculo que cada artista entabla con la materia en la cotidianidad:

El objeto cumple un rol fundamental en tu vida, te acompaña y está ahí presente. Desde ahí creamos la animación, desde ahí lo animamos, desde el respeto, de esa convivencia... (Mágico).

Yo tengo una relación de total fascinación con la materia. Me encantan las cosas. Me encantan las metáforas, las informaciones que ellas traen solo de estar ahí, y mi proceso artístico es siempre de intentar evidenciar estas metáforas que ya están ahí. Entonces, por ejemplo, mis elecciones en los materiales para mi espectáculo "Saudade"⁶, son siempre para evidenciar este sentimiento de ausencia, entonces

⁶ 28 Teaser de "Saudade", de Pedro Cobra. Cia. Plastikónírica.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K3VdF1qOK8o>. Acceso: 12.4.2021

busqué cual material podría darme algo de fragilidad, y fui al papel y mi títere es totalmente hecho de pape. (Pedro Cobra).

En este sentido, una parte de los talleres de construcción de un dispositivo Lambe-lambe consiste en develar la relación que cada participante tiene con sus objetos, como parte de las vivencias:

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

Así mismo, la propia materialidad del cuerpo-lambista puede ser parte de la dramaturgia, como otro objeto. Tal como se ha señalado antes, la propia identidad performada es parte de la materialidad poética en la dramaturgia del Lambe-Lambe. En este sentido, cada lambista está propensa a exponerse en sus propias e íntimas texturas, lo que vincula este hechizo directamente al primero, al configurarse un puente directo entre la materialidad orgánica y la materialidad inorgánica. La intérprete puede establecer una relación de revelación de sus propias fragilidades ante quien se encuentre al otro lado de la mirilla, entregándose a una relación cercana con los demás personajes- objetos de la escena. Es el caso de “Humano”⁷, una de las obras perteneciente a la trilogía “La Diáspora de las Mariposas”, inspiradas en procesos de migración. En esta obra, la caja es un container rojo donde el espectador ingresa con su cabeza completa

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

En relación a lo anterior, la miniatura como cualidad específica de la

⁷ 29 Teaser “Humano” de Camila Landón. OANI Disponible em:
Teatro:https://www.youtube.com/watch?v=XQxGXHaHips&ab_channel=CiaPlastikOn%C3%ADricaCiaPlastikOn%C3%ADrica acceso: 12.4.2021

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

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

Otro elemento relevante que coincide en los relatos abordados es el lugar de marginalidad que hereda el teatro Lambe-Lambe y que se reivindica como un cambio de paradigma:

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

Este factor de marginalidad heredada, otorga al Lambe-Lambe una materialidad y una visualidad con capacidad intrínseca para generar “contraespacios” o “espacios otros” donde promover una discursividad alternativa que defina su “heterotopía íntima”. Un segundo elemento que genera un tipo de encantamiento entre los intérpretes hacia la técnica, es su parentesco con los juegos ópticos y objetos de entretenimiento callejero, que son herencia del precine y que son fuente de inspiración a la hora de confeccionar las cajas:

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

Esta cualidad objetual le da todo una trayectoria ancestral que permiten

pensarlo como un “artefacto” en el sentido más arqueológico del término, en tanto se reactualiza como un producto cultural que genera cruces de sentidos y resignifica viejas prácticas actualizadas en distintas y actuales culturas.

Tercer hechizo: “microrevolución” afectiva

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

Bueno, creo que en la calle está la gente más heterogénea, más mezclada, que no se visten, que no se preparan para ir al teatro, que están ahí, que el teatro sepuso en su camino y tienen que afrontarlo, tienen que tomar una decisión, lo veo o no lo veo, y ese conflicto me gusta de la calle, de que los ponen en conflicto y lo provocamos y a mí me provoca también muchas cosas. Yo le digo que se agradezca a él, que se atrevió a sentarse y verlo, y hacer la fila, y esperar, porque es un descanso enorme para la cruda realidad de la cotidianeidad. (Camila Landón).

Pensando en este elemento como trasfondo, se condensa cada experiencia completa en torno a “lo humano”, y se expresan distintas motivaciones para continuar expandiendo la experiencia Lambe-Lambe:

Solo el contacto con otro ser humano, te hace más humano. Y eso es el Lambe al final, es una herramienta que utilizamos para nosotros, como seres humanos, conectarnos con la gente. Es posible que el Lambe sea un pretexto, porque el verdadero contacto es mirarnos a los ojos. La obra en el Lambe-Lambe viene a ser una rueda más del engranaje que ayuda a que mi persona se comunique con el

otro y rompa todas estas máscaras de lo racial, de lo económico, el arte hace eso, abre la puerta ¡en minutos!, al interior de la persona. La persona te abre su corazón y te escucha y creas una relación sanadora que te identifica como ser humano. Entonces, yo creo que esa es la profundidad del arte en general, o de cualquier cosa que hagas que tenga que ver con lo humano. (Mágico Herrera).

Tiene que ser algo tuyo, no tienen que ser grandes ideas, mientras más simple y honesto, más vas a conseguir una conexión entre seres humanos, y eso sana, emociona y contribuye a la vida del día a día.. (Camila Landón).

Las informantes destacan orientarse con valores transmitidos por Ismine y Denise, en este sentido, constantemente se hace más énfasis en “el contenido tras la técnica”, más que en “una técnica a perfeccionarse por la técnica”, en tanto se trata de un arte que nace de un contexto pedagógico. Si bien se reflexiona mucho en torno al “como hacer”, siempre parece entendido estrechamente ligado a una dramaturgia íntima que potencia un contenido profundo:

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

La capacidad comunicativa del arte y especialmente del oficio en el teatro Lambe-Lambe, se fundamenta en hacer consciente la experiencia vital de ser humano, entendiendo que en sostener la mirada puede haber un acto de confianza y entrega mutua sin precedentes. Se trata de un acto recíproco de generosidad donde el propio tiempo del artista cobra otro sentido, donde las personas que pasan son capaces de acercarse a lo desconocido.

Si bien en sus trayectorias, 4 de las 5 entrevistadas provienen del ámbito de las artes escénicas antes de ser lambeiras, todas coinciden en haber conocido el teatro Lambe-Lambe de manera casual y haberse sentido profundamente conmovidas por el formato y volver a sentir emoción con respecto a su profesión teatral. También hay un reconocimiento constante y un contacto directo con Ismine Lima y Denise do Santos las creadoras del acuñado teatro

Lambe

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

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

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

El Lambe consigue remuneración sobre todo por financiamiento de fondos culturales, o en base a la autogestión individual, donde el cobro sucede a partir de un aporte voluntario o "pasar la gorra", una manera que lo vincula aún más con el teatro callejero y que es también la manera en que comienza a monetizarse la práctica una vez que sale del aula pedagógica donde nace. El aporte voluntario es entendido como una forma democrática de remunerar el oficio sin imponer restricciones que impidan a alguien, perderse la función por razones económicas:

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

Se desprende de estas reflexiones, que los elementos que configuran las “experiencias de resonancia” en las cultoras, no están ceñidas a la retribución económica por su labor, sino principalmente se sostienen en la relación humana establecida con las audiencias, que no excluye el reconocimiento remunerado del Lambe como trabajo, y que requiere una voluntad distinta a otros oficios, una búsqueda cotidiana de sentido:

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

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

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

Territorios creativos: Poéticas para acortar distancia

A ratos, el teatro parece un arte en extinción. Y ante un paulatino retorno a las calles post-pandemia, el Lambe-Lambe emerge como una forma de ritual que revaloriza la emoción del encuentro entre dos humanidades desconocidas, conmovidas en la simpleza de mirarse con atención.

En términos pedagógicos y socioculturales, dentro del propio oficio y en el espacio público, los festivales y mundos construidos al interior de las cajas,

podrían ser entendidos como agenciamientos colectivos y heterotopías íntimas respectivamente, territorializadas y nómades ocasionales. Se despliegan como identidades particulares, productoras de intercambio cultural, donde la práctica, en parte, es el medio y el fin. La ficción del Lambe-Lambe comienza antes de que la función empiece, y tiene que ver con el establecimiento de una relación de encantamiento entre lambistas y transeúntes, que se puede constituir como una forma de relación social, una vez que ambos participan de la experiencia inmersiva.

La trayectoria de esta disciplina es autónoma. Se activa internacionalmente en torno a ciertos hitos anuales, claves de encuentro estables en el tiempo, y a las actividades que cada colectivo, agrupación, compañía y/o intérprete en solitaria realiza para difundirla. De esta misma manera, son las propias cultoras quienes, a través de flujos trashumantes, han difundido el oficio. Con ello, el Lambe-Lambe es un arte que se acerca a los territorios y fractura hegemonías culturales centradas en otorgar protagonismo a los centros de las ciudades como ejes de desarrollo. Una vez instaladas en el espacio público, las cajas configuran heterotopías íntimas que operan como “contraespacios”, donde la curiosidad de la transeúnte, termina por primar sobre la desconfianza, asistiendo al misterioso hechizo de encuentro, aceptando el obsequio y revitalizando la alteridad.

Se manifiesta una reivindicación de “lo popular” entendido como práctica de descolonización constante de un “saber hacer” para legitimarse, que pasa por socializar lo aprendido a partir de una pedagogía contra hegemónica y pluricultural. Con ello, queda reflexionar sobre la capacidad de los propios objetos que han sobrevivido, de contar historias perdidas y remotas, que nos recuerdan nuestro pasado incompleto, extinguido, así como su capacidad de encarnar ficciones. Bajo este prisma, el Lambe configura una forma de ritualidad minuciosa, que establece contactos íntimos con todo su entorno. Quien anima objetos, se convierte en mediadora de una relación establecida a partir del movimiento generado por su imaginación poética. La experiencia de resonancia en la intérprete, acontecida a partir de una devolución afectiva por parte del

público, consiste en difuminar constantemente la cuarta pared, reconociendo también, vínculos afectivos con los objetos, motivados por causas distintas a la funcionalidad o una relación pasajera de consumo, para intentar despertar en cada persona una vivencia significativa. Se reconoce entonces, que los objetos en el Lambe, son igualmente capaces de agenciar contenidos simbólicos para las artistas en sus respectivos procesos creativos, como también, provocando a quienes acceden como espectadoras, al encuentro dramático con un personaje inorgánico cuya materialidad se expresa en movimientos vitales cargados de sentido, que cautivan. Este último elemento permite retomar la idea del objeto actante, en tanto adquiere autonomía e incide en el mundo humano, afectando no solo de acuerdo a la voluntad de quién los elabora, sino “más allá de las atribuciones -la intencionalidad- que el fabricante le pueda haber asignado” (Martí, 2021, p.190).

Tras el concepto de humanidad que preconiza el Lambe, subyace una idea de ser humano que promueve la generación de empatía, de contacto sensible, que seguramente entabla una vivencia más armoniosa con el entorno. El artefacto Lambe-Lambe, con su artesanía, dinamiza el tacto de la mirada en su capacidad intuitiva de percibir emoción a través de texturas múltiples, porque cabe entender que el ojo también es cuerpo y se relaciona con los demás sentidos de maneras indeterminadas y sinestésicas. La caja Lambe-Lambe es una invitación lúdica, que parece reinventar su mundo cada vez, y devolver al territorio donde se inscribe y sitúa itinerante, una cualidad de “otredad” temporal, en tanto ocurre en espacios donde no suele haber teatro, convirtiendo cada lugar en terreno fecundo para la siembra poética. Las lambeiras ponen entre paréntesis a la gente, por breves minutos, y desnaturalizan la vorágine acelerada de la urbe, que sustrae a los individuos de experimentar una vida intensa, ¿o será que intentan más bien, deshacer el paréntesis de la costumbre? En un afán por “resonar” intersubjetivamente, retomando la tesis fundamental de Rosa, el Lambe podría resignificar un mecanismo elaborado a pulso, para desarticular la angustia por la alienación, propiciando un vínculo más humano “frente a un posible enmudecimiento o un volverse hostil del mundo y a una correspondiente

pérdida de la relación” (Rosa, 2018, p.151). Finalmente, en tanto se produce el hechizo, las lambistas logran resonar en su oficio y transformar el aura de artista y arte, en una experiencia cómplice entre humanidades que despiertan al deseo latente de resonancia.

Referências

- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- COBRA, Pedro, *El Teatro Lambe-Lambe. Su historia y poesía de lo pequeño*, Lille: Universidad Charles de Gaulle, 2017.
- DELEUZE, Gilles, “¿Que es un dispositivo?”. En: Georges Canguilhem (ed.), Foucault, Filósofo, Barcelona: Gedisa, 1990, pp.155-163.
- FALLABELLA, Mariel, “De los cuerpos y los objetos. Silenciosa estrategia en el teatro de objetos”, *La Trama de la Comunicación*, N°11, 2008, pp.277-289.
- FOUCAULT, Michel, “Utopías y Heterotopías. Dos conferencias radiofónicas”, *Topologías*, Fractal n° 48, e nero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
- FOUCAULT, Michel, “El Cuerpo Utópico. Dos conferencias Radiofónicas”, *Topologías*, Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
- FOUCAULT, Michel, “De los espacios otros”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, N°5, 1984, pp.46-49.
- GORGATI, R. G., “O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distancia”, *Móin- Móin*, 1/8, 2018, pp. 208-221.
- LARIOS, Shaday, *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, México: Paso de Gato, 2018.
- MARTÍ, Josep, “El animado mundo de los objetos”. En: *El Acuario Humano. Una iniciación a la antropología*, Balenya: Amazon KDP Publishing, s.l., 2021.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona: Paidós, 1998.
- ROCCO, Marcelo; María, Lucenti, “Inquietações artísticas e pedagógicas no Teatro Lambe-Lambe”, *Móin-Móin*, 1/22, 2015, pp.292-313.
- ROSA, Hartmut, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Buenos Aires: Katz, 2020.
- TAVERA, César, *A través de la mirilla...Nos encontramos. Del peep show, titirimundi y linterna mágica a los Lambe-Lambe en Brasil y las Cajas Misteriosas en México*, México: Baúl Teatro, 2014.
- TORO, María Cristina, Z., “El concepto de heterotopía en Michael Foucault”, *Cuestiones de Filosofía*, 3/21, 2017, pp.19-41.
- VEGA, Guillermo, A., “El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad”, *Nuevo Itinerario*, N°12, 2017, pp.136-158.
- ZACCHI, Felipe, *Elemento Sonoro no Teatro Lambe-Lambe: uma proposta imersiva para o espetáculo “Espaço Entre”*, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2020.