

PAPEL CRÍTICO 75

Miguel Ángel Aedo Ávila*
Universidad Complutense de Madrid

Prostitución

Género: Teatro

Dirección: Andrés Lima

Dramaturgia: Albert Boronat y Andrés Lima

Nacionalidad: España

Producción: Chekin Producciones, Teatro Español, Molinos de Papel, Asuntos Culturales, Escena Nacional d'Andorra y Mamá Florianana

Duración: 120 minutos (aprox.)

Año: 2020

El teatro de los Modernos, en temas de marginalismo sexual, ostenta para sí la condición de ser un «buen espejo de lo que está sucediendo a su alrededor» (Romera Castillo, 2017: 37). Y el montaje de Andrés Lima, *PROSTITUCIÓN*, sigue en esta misma estela, buscando teatralizar las fricciones de una controversia, la de la prostitución, reanimada en los últimos años con la formación de agrupaciones de trabajadoras sexuales y el impulso de un movimiento abolicionista cada vez más hegemónico. Por consiguiente, se podría deducir que esta obra se articula como un catalizador para su teatro a través del debate generado, más específicamente alrededor de los estatutos del sindicato Organización de Trabajadoras Sexuales (OTRAS), desde el año 2018.

A partir de estas fricciones, Andrés Lima y Albert Boronat avivan la fragua dramaturgica, definiendo abiertamente la prostitución como «problema social» (Teatro Español, 2020). Una cuestión que no está exenta de complicaciones, pues la definición de algo como 'problema' es sólo posible a través de la aceptación de cierta realidad sobre otra (Woolgar y Pawluch, 1985). Pues bien, la obra asume la capacidad de dibujar *fronteras* en las amplias realidades

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Miguel Ángel Aedo Ávila. Departamento de Sociología: Metodología y Teoría. Campus de Somosaguas. Universidad Complutense de Madrid (28223 Pozuelo de Alarcón-Madrid) – maedo@ucm.es – <http://orcid.org/0000-0003-0976-0893>.



embutidas en la estrecha palabra «prostitución»¹, sumando su esfuerzo al mantenimiento de un tema elaborado como una cuestión unilateral. Cuestión que se sostiene en la asunción de dos juegos de *volúmenes*. El primer volumen asume que los «individuos pueden entenderse como contenedores de opiniones medianamente estables y conductualmente relevantes» (Law, 2012: 168) y, el segundo volumen asume el contenido de un mundo en el que se puede incidir, pero que al final «está organizado de la forma en que es: más o menos fijo, más o menos definido, singular, coherente y exterior a cualquier práctica» (ibídem: 172). Estas fronteras en la definición, junto al juego de volúmenes, reescriben otros juegos de contenido y continente que, en definitiva, anidan el problema del homúnculo dentro de un teatro cartesiano acompañado —colateralmente— por contenedores metafóricos, metódicos, y literales.

Gracias a la propensión —al orden— del contenedor, parte de las complejas prácticas que hacen a la prostitución son re-unidas teatralmente en la recursión de un experimento «auto-contenido». Prácticas como «formas ecológicas» *traídas a un interior*, pensando con Domínguez Rubio (2020: 23), para ser re-paradas, re-cobradas, re-establecidas, re-mediadas. Por lo tanto, consideramos al teatro, junto a otras instancias experimentales modernas (los tribunales, el anfiteatro anatómico, el laboratorio, el atelier, el museo, etc.), como un escenario de manipulación de materiales fungibles, perturbables, impresionables o susceptibles de recibir «marcas» (Barad, 2007: 89). Así pues, no resulta extraño que en su declarada vocación de «investigación documental», la obra manifiesta abiertamente la capacidad de movilizar una realidad o un «espectáculo [que] nace en la calle y se mueve hasta el escenario» con el fin de que el espectador experimente la prostitución (Teatro Español, 2020).

PROSTITUCIÓN se vertebra en poco más de una decena de escenas, como contenedores de hechos aislados (a modo de viñetas), que son llevadas adelante por Carmen Machi, Nathalie Poza y Carolina Yuste. Y hay, por supuesto, relieves: Machi personificando una mujer trans de un talante memorable (mientras interactúa con el público de la platea), una escena con Yuste discutiendo sobre régimen tributario y ley de extranjería, o aquella donde Poza habla sobre la indignidad (y la violencia) de la falta de voz. Asimismo, resalta el ingrediente de unas texturas musicales (además de texturas lumínicas y proyecciones audiovisuales) que proveen de una atmósfera que se concentra en puntos que miran al gastado paradigma cabaretero del Moulin Rouge o que, necesariamente, se reorganizan para envolver tramos de intenso teatro gestual. Así, el trayecto de la obra va como yendo y viniendo dentro del teatro, como una curva que va reiterándose para llenar todo un plano o un espacio², como afectada en la sinuosa actividad de dibujar una «frontera entre conceptos considerados como problemáticos y los que no se cuestionan» (Woolgar y Pawluch, 1985). Un vaivén que va afirmando un tortuoso laberinto, donde los espectadores (una vez que van a medio camino) se encuentran con media hora de una rígida batalla argumental, un nudo en el dibujo, una disputa sobre el trazo de la frontera ya mencionada. Nudo tejido con jirones de un libro de la autora francesa Virginie Despentes³ (que fue prostituta) imbricados con el texto *La revuelta de las putas* (2017) de la activista (y sobreviviente de trata) Amelia Tiganus.

¹ Seguiré utilizando la palabra «prostitución», suspendiendo la discusión conceptual, pero mi preferencia pasa por la riquísima tensión material del *hiato* entre las dos palabras del concepto «trabajo sexual».

² Una *Curva de Hilbert* puede servir de ejemplar (desde Wikipedia) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hilbert-curve_rounded-gradient-animated.gif

³ Las porciones provienen del capítulo tercero y cuarto de *Teoría King Kong* (2007); capítulos que son presentados, intencionalmente, en un orden invertido y narrados por diferentes actrices.

Llegado este punto, e inspirados en Barad (2007), se puede proponer que este es un espacio de fricción donde se encuentran dos definiciones unilaterales de fenómenos mutuamente excluyentes —que se integran en la instrumentalidad— de la *medición* de dos cuestiones diferentes. Más específicamente, dos campos de instrumentalización de la prostitución que atienden *a priori* con direcciones aferentes y eferentes (agencia y paciencia). Entonces, de un lado hay un fenómeno realizado por un aparato (teórico-metodológico) para medir violencia *hacia* las mujeres, de otro lado hay un opuesto que lo realiza con un aparato (teórico-metodológico) para medir agencia *desde* las mujeres⁴. Dos definiciones cuyo «único foco está en la discontinuidad implicada en interacciones de medición» (ibídem: 117) y que tienden a dejar fuera la posibilidad de que el significado de 'agencia' o 'violencia' se logra gracias a una instrumentalidad distribuida y comprometida en las múltiples (y silenciadas) materialidades aparatos (teórico-metodológicos). Y este es, efectivamente, el nudo de la obra y donde la controversia de la prostitución encuentra el nicho más propicio para reduplicar controversias que alimentan la andadura de los feminismos. También es un río revuelto que Lima tampoco esquiva, abrazando ese mismo núcleo, pues permite que él y la maquinaria teatral «den la charla» (ibídem: 124) sobre la prostitución, entrando en *complementariedad* con aquello de lo que pretende 'distanciarse' brechtianamente⁵. En realidad, los elementos y las técnicas (utilizadas para supuestamente 'distanciarse' de los personajes en escena) rellenan aquella brecha con materialidades que conducen, traducen, un compromiso diferente —pero no más alejado— de conocimiento. Los materiales no distancian: simplemente *comprometen* diferencialmente.

Tomar asiento en una butaca, para acompañar a Lima y asociados, mientras se pone en marcha la maquinaria teatral con aquel «denso embrollo donde la cuestión de quién lleva a cabo la acción se ha vuelto insondable» (Latour, 2008: 73-74). Y la obra, como ya se mencionó, va ejecutando un vaivén, que compone y fragmenta, que autoriza y desautoriza a las prostitutas. Así, en varias oportunidades, hacen aparición las figuras de unas prostitutas políticas, firmes, llenas de voz, asertividad y fortaleza; en otras escenas aparecen ahogadas en tropos, hechas de carne más porosa, más afectables, y texturas más lúgubres (confusamente capaces de más adicciones, traumas, aislamiento, etc.). En todo caso, a medida que la obra avanza, este vaivén va cobrando su precio en la ausencia de una trama argumental, además de que cualquier personaje específico queda contenido y limitado en la viñeta. Encima, hay un concienzudo intento por dibujar las *fronteras* de un prostitución global y local, fragmento a fragmento, coartando «...numerosos itinerarios frágiles y a veces estafalarios» (Latour, 2008: 290). De todas formas, todo este ir y venir debe ser remendado dramáticamente, y Andrés Lima encuentra abrigo en la figura de la víctima. Una figura muy oportuna para *rodear* tanto vaivén en la obra, pues ella también ofrece registros «en movimiento constante y reversible» (Gatti y Martínez, 2017: 11). Y aunque el concepto bajtiniano de cronotopo aquí sería un operador analítico muy apto para pensar el tejido de esta oscilante figura, preferimos su actualización en la «envoltura reversible» de García Selgas (2007: 184), porque nos ayuda a reconocer que tanto vaivén es parte de la complementariedad del *ciudadano-víctima*: «un sujeto que para ser una cosa ha de ser su contrario» (ibídem). E incluso, como sorpresa, esta

⁴ Se pueden imaginar, y comentar, varias cuestiones a partir del elegante esquema de Barad (2007: 112) con las mediciones con «soporte móvil» y «soporte fijo», pero desbordarían este breve comentario.

⁵ Para Brecht (y sus seguidores) el distanciamiento es un efecto (*Verfremdungseffekt*) que el teatro puede generar, a través de varios elementos y técnicas, con el fin de lograr una reducción de la empatía entre el público y los personajes representados.

reversibilidad nos catapulta directamente a reparar en el *modelo que liga* a ambas figuras, un mundo de *aparatos* incrustados en un pequeño guion (o tenso hiato) entre conceptos y sus abundantes ejemplos⁶.

Permanecer sentado, prestar atención a «cómo las realidades (y las representaciones de realidades) son ensambladas en relaciones material-semióticas en una ocasión, momento y lugar particular» (Law, 2012: 157). Allí está un escenario que es manipulado con un concienzudo minimalismo, pero asignando gran peso a una especie de *contenedor-caseta* que en su interior simula una habitación cuasi-infantil (en tamaño real) que permanece anclada en el centro del escenario durante toda la obra⁷. Pero, sobre todo, son los cuerpos los que exceden en intensidad en el escenario. Y aunque la corporeidad en las tres actrices hace gala de la cuestión del cuerpo en la prostitución femenina, es la joven Yuste quien se debe encargar convocar muchísima más *comunidad* «erótica» para todo el montaje, especialmente en los tramos de teatro gestual⁸. Cuestión nada banal, pues este es el elemento más cajaneado del teatro, ya que con cuerpo se reteje la crítica platónica (y donde las tradiciones de Brecht y Artaud representan estrategias bien divergentes)⁹. Rancière es quien ha analizado magistralmente estas tensiones y abre la caja negra de aquel *efecto especial*:

«Dado que unos cuerpos vivientes sobre el escenario se dirigen a otros cuerpos reunidos en el mismo lugar, parece que eso bastara para hacer del teatro el vector de un sentido de comunidad, radicalmente diferente de la situación de los individuos sentados delante de un televisor.» (2010: 22)

Esta es una cuestión que cobra más peso cuando esos cuerpos vivientes, como dice Eco (1977), han sido puestos (y reducidos) en el escenario teatral como signos ostensivos de una categoría. Un volumen que se agudiza, todavía más, cuando se dedica varios minutos (al principio de la obra) para recitar cifras sobre prostitución, trata de personas, y otras argamasas estadísticas. El auxilio de un *deus ex data*, para afirmar el *contenido* de aquella extraña categoría ostensiva (inspirada en el «hombre medio» de Quetelet): la prostituta «media» de una población (más real y constante que cualquier prostituta individual).

En este instante, contaminar el experimento, desordenar el contenedor, hurgar en parte de la tramoya de la obra. Despejar un espacio para considerar que este montaje teatral, experimentando con la recursión de múltiples contenedores y contenidos, también experimenta con un público considerado fungible¹⁰. Esta es una obra que asume una «relación pedagó-

⁶ Guion (o tenso hiato) en ejemplos como: Estado-nación, trabajo sexual, Euro-American, teatro documental, actor-network, onda-corpúsculo, etcétera. Guion, de *complementariedad*, al que Butler interroga: «but what work does the hyphen do?» (Butler y Spivak, 2007: 2).

⁷ Ya se mencionó el uso recursivo del contenedor como instrumento semiótico-material. Aquí tenemos nuevamente el fetiche. Vale la pena hacer un (incompleto) inventario: el edificio del teatro, la escena contenida, los teatros intracraneales, lo local y global, ahora este contenedor-habitación...

⁸ Tampoco resulta baladí que Yuste sea la (más) 'racializable' entre las tres actrices en el escenario.

⁹ Simplificando en exceso, se puede decir que el *artefacto* de Artaud busca *marcar* ritualísticamente lo corporal y el de Brecht prefiere *marcar* «intelectualmente» lo discursivo. Este disenso, atravesando la prostitución, se expresa en la breve obra *El chorro de sangre* (por Artaud) y *El alma buena de Sezuán* (por Brecht).

¹⁰ Y no sólo afecta a las prostitutas y al público, también deja marcas en las actrices. «Ni siquiera he terminado de experimentarlo. Me está revolviendo como actriz y como mujer» explicó Poza para diario El País. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/01/08/actualidad/1578507615_669716.html. Última consulta: 18/01/2021. Por otro lado, Yuste declaró: «Es una exposición brutal, y a mí me ha costado mucho porque me cuesta todo lo que tenga que ver con la seducción». Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/02/20/eps/1582195667_092165.html

gica» (Rancière, 2010: 15) de reducción de ignorancia, pues estima que las prostitutas, tan *traídas al interior* del teatro que ya son —según Lima— «nuestras prostitutas» (Teatro Español, 2020), se comportan como ignorantes, «como una especie de idiotas culturales o psicológicos» (Garfinkel, 2006: 82) que proveen del material para una constante recreación de esa ignorancia (que da pie a este teatro-contenedor pedagógico). Es la posición del maestro, la que «para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia» (Rancière, 2010: 15). Por esto, también estima que la tarea del experimento teatral es *recrear* esas 'idioteces' (culturales y psicológicas) *controlada y contenidamente*, de forma tal que se vuelvan insoportables para un público que se debe disponer a realizar una transformación de «un tema transversal en nuestra sociedad, que a todos nos afecta y que muchos desconocen» (Teatro Español, 2020).

Pues bien, a estas consideraciones hay que añadir que Lima y compañía dicen haber realizado un proceso creativo que ha «partido desde cero» y, por otro lado, dicen que han tenido (como el teatro en general) «la voluntad de reflejar nuestra sociedad» (ibidem). Por lo tanto, el contradictorio «cero» (al que remiten su punto de partida) es aquel de la «problemática dominante» (Bourdieu, 1992) que anida en la acumulación de contenedores que hacen a una supuesta opinión pública. Una problemática dominante que opera, más mundanamente, trazando una frontera ontológica (elaborando un tema para volverlo problema), traduciendo y reconduciendo el deseo de los involucrados (Callon y Latour, 1981), aprovechando la propensión en la hegemonía semiótico-material de ciertos aparatos (teórico-metodológicos), para asegurar un curso de acción y definición incuestionable.

Finalmente, después de declarar el traslado al escenario de una prostitución que nace en la calle, Lima traslada aquel contenido teatral (de la problemática dominante) y, ejemplificando un curso de acción incuestionable, sale de gira por distintas ciudades. De hecho, esta es una obra sobre prostitución que va aumentando en valor, agotando localidades noche tras noche, pues traduce los deseos de un público que sufre: «Cualquiera, no pocos» (Gatti y Martínez, 2017: 9). Y así va, aprovechado —todavía más— los individuos como contenedores de opiniones y sufrimientos, incesantemente sustentando su paso de un contenedor (discursivo, metódico y material) en otro. Yendo recursivamente de un teatro (discursivo, metódico y material) en otro; acompañado, de uno y otro lado, por aquellos modelos que cuentan como realidades colaterales (Law, 2012: 168)¹¹. Pero, sobre todo, la «gracia» de esta arquitectura es que *contiene* siempre la posibilidad de la discusión jerarquizada, del paso adelante con una nueva ignorancia encajonada en medio, y hace necesario considerar al contenedor —con uso fetichista en el teatro— como un recurso de control de la experiencia de enorme envergadura (Barad, 2007: 223-224; Bauer, Schlünder y Rentetzi, 2020). Pensándolo bien, y a pesar de tanto contenedor, no resulta extraño que (durante algunas escenas) Lima llene el escenario con toallitas húmedas y reparta algunos condones entre el público (como asumiendo la certeza de desbordes materiales, categóricos, prácticos, etc.). Tal vez, en ese preciso momento, percibiendo que el aparataje de su teatro entra en *complementariedad* con las cuestiones que intenta contener.

¹¹ Tal vez, la animación de un *teseracto rotando* puede servir de ejemplar para imaginar esta práctica fetichista (desde Wikipedia) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:8-cell.gif>

BIBLIOGRAFÍA

- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bauer, S., Schlünder, M., y Rentetzi, M. (Eds.). (2020). *Boxes: A Field Guide*. Manchester: Matterring Press.
- Bourdieu, P. (1992). La opinión pública no existe. *Debates En Sociología*, 17, 301-311.
- Butler, J., y Spivak, G. (2007). *Who sings the nation-state. Language, politics, belonging*. Oxford: Seagull Books.
- Callon, M., y Latour, B. (1981). Unscrewing the big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so. En K. Knorr-Cetina y A.V. Cicourel (Eds.), *Advances in Social Theory and Methodology. Toward an Integration of micro-and macro-sociologies* (pp. 277-303). Londres: Routledge.
- Despentes, V. (2007). *Teoría king kong*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina.
- Domínguez Rubio, F. (2020). *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eco, U. (1977). Semiotics of theatrical performance. *The Drama Review: TDR*, 107-117.
- García Selgas, F. (2007). *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gatti, G., y Martínez, M. (2017). El ciudadano-víctima. Notas para iniciar un debate. *Revista de estudios sociales*, 59 (enero), 8-13.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Law, J. (2012). Collateral realities. En F. Domínguez Rubio y P. Baert (Eds.), *The politics of knowledge* (pp. 156-178). Abingdon: Routledge.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Romera Castillo, J. (2017). *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Editorial Verbum.
- Teatro Español (2020). *PROSTITUCIÓN. Dossier de prensa*. Disponible en https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/press_note/files/Dossier_PROSTITUCION_ESPA%C3%91OL_1.pdf
- Tiganus, A. (27 de octubre de 2017). *La revuelta de las putas*. Recuperado de <https://femicidio.net/la-revuelta-de-las-putas/>
- Woolgar, S., y Pawluch, D. (1985). Ontological gerrymandering: The anatomy of social problems explanations. *Social problems*, 32(3), 214-227.