

*La simpoiesis en el proceso creativo de los
monodramas Retablo de Sodomitas y Villancicos
del Santo Niño de las Quemaduras. Situando
la performatividad y la autoetnografía queer como
elementos constitutivos del proceso creativo*

*Sympoiesis in the creative process of the monodramas
Retablo de Sodomitas and Villancicos del Santo Niño
de las Quemaduras. Situating performativity and queer
autoethnography as constitutive elements of the creative process*

por

Mauricio Carrasco

Investigador Independiente

Director Artístico CRI création recherche interdisciplinarité, Suiza

mauricio@c-r-i.org

Andrés Núñez Mora

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile

andres.nunez@umce.cl

El presente artículo pretende trazar la cartografía supradisciplinaria, confluencia de movimiento, texto hablado y musical, actuación, interpretación musical y *performance*, que llevaron al equipo conformado por Carolina Sagredo (dirección de escena y dramaturgia), y a los investigadores de este artículo Andrés Núñez (composición) y Mauricio Carrasco (interpretación), a concebir, elaborar y estrenar dos obras de carácter monodramático: *Retablo de Sodomitas* en 2018, y *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* en 2022. A partir del texto del poeta mexicano Luis Felipe Fabre, *Retablo de Sodomitas Novohispanos* (2010), la tríada Sagredo-Núñez-Carrasco reterritorializa el género monodramático por medio de perspectivas autoetnográficas y de performatividad *queer*. Este estudio aplicará conceptos asociados al territorio a las diferentes disciplinas artísticas en cuestión, analizará ambos monodramas en tanto objeto transdisciplinario, y discutirá acerca de las diferenciaciones entre performatividad y *performance*, intentando trazar un supuesto linaje *queer* performativo, al tiempo que argumentará acerca de su adherencia posthumana en tanto objeto artístico venido del Sur Global.

Palabras clave: Actor-músico, monodrama, performatividad, autoetnografía, transdisciplina, territorios, posthumanismo.

This article aims to trace the supradisciplinary cartography, a confluence of movement, spoken and musical text, acting, musical interpretation and performance, that led the team formed by Carolina Sagredo (stage direction and dramaturgy), and the researchers of this article, Andrés Núñez (composition) and Mauricio Carrasco (performance), to conceive, elaborate and premiere two monodramatic works: Retablo de Sodomitás in 2018, and Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras in 2022. Based on the text of Mexican poet Luis Felipe Fabre, Retablo de Sodomitás Novohispanos (2010), the Sagredo-Núñez-Carrasco triad reterritorializes the monodramatic genre through autoethnographic perspectives and queer performativity. This study will apply concepts associated with territory to the various artistic disciplines in question, analyse both monodramas as transdisciplinary objects, and discuss the differences between performativity and performance. It will try to trace a supposedly queer performative lineage while arguing for their posthuman adherence as artistic objects from the Global South.

Keywords: Actor-musician, monodrama, performativity, autoethnography, transdiscipline, territories, posthumanism.

INTRODUCCIÓN Y GUÍA DE LECTURA

A partir del texto del poeta mexicano Luis Felipe Fabre *Retablo de Sodomitás Novohispanos* (2010), un equipo conformado por Carolina Sagredo (dirección de escena y dramaturgia), Andrés Núñez (composición) y Mauricio Carrasco (interpretación), concibió, elaboró y estrenó dos obras de carácter monodramático: *Retablo de Sodomitás*¹ en 2018, y *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*² en 2022.

El presente artículo pretende trazar una cartografía supradisciplinaria en las que la voz hablada (*Sprechstimme*)³, la música, el movimiento, la teatralidad, y la musicalidad de la *performance* reterritorializan el género del monodrama por medio de perspectivas autoetnográficas y de performatividad *queer*. Exploraremos las líneas de demarcación disciplinarias: la de la poesía, la composición, la dirección teatral y la interpretación, así como las estrategias utilizadas para permear estas fronteras mediante colaboraciones transversales desjerarquizadas.

Con el fin de determinar un marco teórico adecuado para la comprensión del presente artículo, proponemos un glosario que sirva de guía para situar correctamente la terminología propuesta, la que escapa intencionalmente de una esfera puramente musical. En nuestra época, en que la postmodernidad está oficialmente terminada —muerta y enterrada según Alan Kirby (2006)—, la contemporaneidad privilegia una noción colectiva integral del Antropoceno, “constituida por conexiones vitales y codependientes, en vez de la de un mundo desmembrado y etiquetado”⁴ (Bourriaud 2021: 12), comparándola con el “estado del espejo”, momento en que el infante se reconoce en su integralidad según Jacques Lacan.

Elaboraremos este artículo basándonos en epistemologías no-representativas —“la fuerza intelectual más notable luego del alejamiento de la cognición, del significado simbólico

¹ El video de *Retablo de Sodomitás* se puede visualizar en el siguiente link: <https://vimeo.com/300612110> [acceso: 12 de junio de 2023].

² El video de *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* se puede visualizar en el siguiente link: <https://vimeo.com/690780304> [acceso: 12 de junio de 2023].

³ Lo que podría parecer redundante en el sustantivo alemán *Sprechstimme*, que asocia el verbo hablar: *sprechen* con el sustantivo voz: *Stimme*, tiene por objetivo de diferenciar la voz operática de la voz presente en obras musicales con texto en las que no necesariamente se determina una nota o tesitura, y que se utiliza vastamente en melodramas y monodramas expresionistas tales como *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

⁴ *Un univers enfin intégral, fait de liaisons vitales et de codépendances, à celle d'un monde démembré et étiqueté*. Traducción de los autores (T. del A.).

y de la textualidad”⁵ (Vannini 2015: 2)– y neomaterialistas –cuya “vitalidad y énfasis en la creatividad no solo liberan el pensamiento crítico en un amplio margen de disciplinas académicas, sino que también forman a los lectores para que piensen fuera de los hábitos antropocéntricos y humanistas”⁶ (Braidotti 2019: 133)–. En estas visiones transversales de generación de conocimiento, términos propios a la geografía o las ciencias son comúnmente adoptados y adaptados, en “un esfuerzo de síntesis para amalgamar perspectivas teóricas diversas pero interrelacionadas”⁷ (Vannini 2015: 3).

AUTOPOIESIS Y SIMPOIESIS

Término acuñado por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1972 en su libro *De máquinas y seres vivos* para describir la capacidad de las células vivas para reproducirse y organizarse, *autopoiesis* (del griego “autocreación”, “autoproducción”) ha tenido tanto repercusiones científicas (Margulis y Sagan 2000) como fuera del campo de la biología. En *Caosmosis* (1992), Félix Guattari elabora conceptos como la *subjetivación autopoietica* y la *maquinica autopoietica*, que retoma Rosi Braidotti (2016) cuando argumenta que el “proceso autopoietico sitúa al individuo dentro de relaciones transversales mediadas por la tecnología, evitando todo tipo de pensamiento reductor”⁸ (38).

En su libro *Staying with the Trouble* (2016), Donna Haraway retoma la *autopoiesis* y la amplía hacia la *simpoiesis*. Considera que, si bien los “sistemas autopoieticos son muy interesantes, prueba de ello es la historia de la cibernética [...], no son buenos modelos para los mundos vivos y moribundos y sus criaturas” (Haraway 2016: 33)⁹. Recurre a una tesis de grado de magíster en estudios ambientales de M. Beth Dempster, quien diferencia ambos términos, considerando que “la simpoiesis produce colectivamente sistemas que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. Los sistemas son evolutivos y tienen un potencial de cambio sorprendente”¹⁰. En cambio, los sistemas autopoieticos “son unidades autónomas autoproducidas con límites espaciales o temporales autodefinidos que tienden a ser controlados centralmente, homeostáticos y predecibles” (Dempster 1988, citado por Haraway 2016: 33)¹¹.

En este artículo situaremos la *simpoiesis* desde la concepción de Haraway de *hacer-con*: “Nada se hace a sí mismo; nada es realmente autopoietico o autoorganizado. [...] La *simpoiesis* es una palabra propia de los sistemas complejos, dinámicos, sensibles, situados e históricos. Es una palabra para ser inclusivos con el mundo, en compañía. La *simpoiesis*

⁵ *The most notable intellectual force behind the turn away from cognition, symbolic meaning, and textuality.* T. del A.

⁶ *Neo-materialist vitalism and the emphasis on creativity not only liberates critical thinking across a range of disciplines within the academy, but it also [...] retrain[s] readers to think outside anthropocentric and humanistic habits.* T. del A.

⁷ *A synthesizing effort to amalgamate diverse but interrelated theoretical perspectives.* T. del A.

⁸ *The process of autopoietic embeds the subject in transversal technologically mediated relations, while avoiding all kinds of reductive thinking.* T. del A.

⁹ *Autopoietic systems are hugely interesting -witness the history of cybernetics [...] they are not good models for living and dying worlds and their critters.* T. del A.

¹⁰ *Collectively-producing systems that do not have self-defined spatial or temporal boundaries. The systems are evolutionary and have the potential for surprising change.* T. del A.

¹¹ *Autopoietic systems are self-producing autonomous units with self defines spatial or temporal boundaries that tend to be centrally controlled, homeostatic and predictable.* T. del A.

envuelve la *autopoiesis* y la despliega y amplía de forma generosa” (Haraway 2016: 58)¹². En términos compositivos, Núñez ya abordaba en los estertores postmodernos de 2009, “la idea de *autopoiesis* como acto y organización estructural relacionadas a la formalización en la composición musical” (Núñez 2009: 21). Esta vinculación continúa presente en *Retablo* y *Villancicos*, ampliándose hacia la exploración de la *simpoiesis* como la concibe Haraway, como *staying with the trouble*: “quiero quedarme con el problema, y la única manera que conozco de hacerlo es en la alegría generativa, el terror, y el pensamiento colectivo” (Haraway 2016: 31)¹³.

ACERCA DE LA DISCIPLINA: INTER–TRANS–SUPRADISCIPLINARIDAD

“Desde una perspectiva humanista, la ‘colaboración’ es un asunto antropocéntrico”¹⁴ (Bayley 2018: 248), que nos puede descentrar de nuestras gravitaciones disciplinarias jerarquizadas. Hasta las definiciones institucionales admiten ambigüedades: “como se ha desarrollado en varios campos, no hay una sola forma de explicar qué es la investigación transdisciplinar”¹⁵, precisan las Academias Suizas de las Artes y las Ciencias (2022). Al enfrentarse, compararse y colaborar con disciplinas cercanas o periféricas, las fronteras disciplinarias devienen porosas, la propia transdisciplinariedad puede convertirse en una “caída”, una “disciplina nula”, según Knochel (2018: 298). Desde esta perspectiva, sería preferible permanecer dentro de la propia disciplina o especialidad, continuar abocadas y abocados a elaborar esos “pasteles” o “zapatos” propios a los dichos populares¹⁶ de cada país.

Sin embargo, somos seres curiosos, “habitamos otros espacios, y estamos inmersos en otro tipo de debates académicos y políticos”¹⁷, tomamos riesgos y experimentamos en trabajos multi e interdisciplinarios que aspiran a una “producción [que] prospere e impulse la investigación más allá de cualquier tipo de miopía disciplinaria y visión de túnel”¹⁸ (Lykke 2018: 25). Arribamos a estas colaboraciones con nuestras propias cargas de poderes diferenciales a cuestras, colaboraciones no neutras ni desjerarquizadas, sino parte de un sistema de relaciones de poder que permiten la generación de conocimiento bajo ciertas circunstancias ampliamente analizadas por Foucault mediante el concepto de poder-saber¹⁹.

De esta forma, puede resultar quimérico el pretender situar nuestra investigación desde una perspectiva supradisciplinaria, la misma que guía nuestras colaboraciones artísticas transversales: concebidas como procesos creativos “en donde no existe ninguna

¹² *Sympoiesis is a simple word; it means “making-with”. Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. [...] Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for worlding-with, in company. Sympoiesis enfolds autopoiesis and generatively unfurfs and extends it.* T. del A.

¹³ *I want to stay with the trouble, and the only way I know to do that is in generative joy, terror, and collective thinking.* T. del A.

¹⁴ *From a humanist perspective, “collaboration” is an anthropocentric affair.* T. del A.

¹⁵ *Da sie in mehreren Bereichen entwickelt wurde, gibt es nicht nur einen Weg, um zu erklären, was transdisziplinäre Forschung ist.* T. del A.

¹⁶ Referencia a los dichos populares de Chile “pastelero a tus pasteles”, que en otros países hispanoparlantes equivale al dicho popular “zapatero a tus zapatos”.

¹⁷ *Academically, I inhabit other spaces and am embedded in other kinds of scholarly and political debates.* T. del A.

¹⁸ *Production thrive and prosper and push research beyond any kind of disciplinary myopia and tunnel vision.* T. del A.

¹⁹ Uno de los conceptos fundamentales de Michel Foucault es el de poder/saber, que concibe el poder y el conocimiento como inextricablemente unidos, de manera que no tiene sentido hablar de uno sin el otro, creando el concepto de *pouvoir-savoir*: poder-saber.

jerarquía que prefiera los enfoques transdisciplinarios frente a los interdisciplinarios o multidisciplinarios y viceversa”²⁰ (Kötter y Balsiger 1999: 87). A este respecto, creemos que concretamos esta supradisciplinaridad mediante un proceso voluntario y constante de descentramiento guiado por epistemologías *queer*. Y no nos referimos a *queer* en tanto reivindicaciones sexuales, o a la aceptación, tolerancia o integración societal y académica de la otredad; sino a la contribución permanente al conocimiento –por esta razón, no reseñado a coyunturas históricas– de la ontología *queer*. Como señala Sara Ahmed (2006), ya solo por su etimología (*queer* viene de torcido, que contrasta con la línea recta o *straight*), *queer* puede iluminar aspectos que no se habrían tomado en cuenta si se trazase una línea recta entre A y B, caminos sinuosos como el del psicoanálisis, que “rastrea el desarrollo desde su resultado final retroactivamente”²¹ (Freud 1955: 167). La “epistemología *queer* hace hincapié en una mayor humildad epistémica en la evaluación de las pretensiones de conocimiento propias y ajenas”²² (Hall 2017: 161), lo que nos permite desarrollar una colaboración supradisciplinaria simpoiética entre texto–música–dramaturgia–interpretación. Esto resulta en la producción de objetos artísticos –los Monodramas *Retablo* y *Villancicos*– y académicos –mediante el elemento exegético que generan–.

ESTIGMAS DE ARMARIO

El presente artículo intenta aplicar la metodología *queer* definida por Sara Ahmed como “la sensibilidad ante el estigma [...] una forma de atender a lo que o a quien se deja de lado”²³. Esta “sensibilidad ante el estigma requiere de un trabajo [...], tenemos que desaprender la tendencia a alejarnos de lo que compromete nuestra propia felicidad si queremos vernos afectados por esos afectos negativos que no son experimentables, al menos en primera instancia, como propios”²⁴ (Ahmed 2010: párr. 1).

Sin embargo, “¿qué sentido tiene acentuar lo negativo [...] de ese largo exilio babilónico conocido como infancia *queer*?”²⁵, se interroga Sedwick (1993: 4). A lo que replica Ahmed: “El largo exilio babilónico, que parece una mera descripción pasajera para una infancia *queer*, transmite por tanto mucho, quizás demasiado: registra la perversión de la historia, su inclinación, la rareza de su giro”²⁶ (Ahmed 2010: párr. 11).

CONVERGENCIA POSTHUMANA

En 2002 Paul Crutzen, Premio Nobel de Química, acuñó el término “antropoceno” para denominar la era geológica actual, dominada por el negativo impacto humano mensurable

²⁰ *That there does not exist any scientific hierarchy preferring transdisciplinary approaches versus interdisciplinary or multidisciplinary ones and vice versa.* T. del A.

²¹ *We trace the development from its final outcome backwards.* T. del A.

²² *Rather than shoring up epistemic authority in response to its denial, queer epistemology emphasizes greater epistemic humility in the evaluation of one’s own and other’s knowledge claims.* T. del A.

²³ *Sensitivity to stigma is a queer methodology; a way of attending to what or who is passed over.* T. del A.

²⁴ *Sensitivity to stigma requires labour [...] we have to unlearn the tendency to turn away from what compromises our own happiness if we are to be affected by those negative affects that are not experienceable, at least in the first instance, as our own.* T. del A.

²⁵ *What’s the point of accentuating the negative [...] of that long Babylonian exile known as queer childhood?* T. del A.

²⁶ *The long Babylonian exile which seems a mere passing description for a queer childhood thus conveys so much, perhaps even too much: it registers the perversion of history, its bent, the queerness of its turn.* T. del A.

sobre la tierra, por medio de intervenciones tecnológicas y del consumismo (Crutzen y Stoermer 2000). En esta era convergen la Cuarta Revolución Industrial con la Sexta Extinción (Braidotti 2019), la Inteligencia Artificial que va en paralelo con el recalentamiento global, en lo que Braidotti denomina la “convergencia posthumana [...] en la cual sectores desposeídos y oprimidos de la población mundial se están perdiendo los beneficios de la cuarta revolución industrial, mientras que son los más afectados por el cambio climático y la sexta extinción”²⁷. (Braidotti 2019: 160).

El pensamiento posthumano continúa el trabajo de Deleuze y Guattari acerca de la perpetuación de inequidades coloniales por medio del establecimiento de jerarquías sexualizadas y *racificadas* (Deleuze y Guattari 1987), y muestra que “el consenso sobre el valor universal de las asunciones eurocéntricas sobre el ‘Hombre’ se ha disipado, y que esta figuración de lo humano está en problemas”²⁸ (Braidotti 2019: 85). El presente artículo intentará reterritorializar conceptos del posthumanismo hacia territorios artísticos y, sobre todo, recrear el *Zeitgeist* posthumano, muestra de una ejemplar práctica transdisciplinaria. Prueba de esto es la diversidad de origen de tres pilares de esta epistemología: las ciencias en el caso de Donna Haraway, la física cuántica en el de Karen Barad, y la filosofía en cuanto a Rosi Braidotti.

A PROPÓSITO DEL TERRITORIO

Respecto de su significación semántica más inmediata, el territorio puede ser definido como un espacio delimitado por fronteras que fijan de esta forma sus confines. Es una manera de ordenar y estructurar elementos que si no estarían indeterminados y difusos. Los elementos que se reagrupan dentro de un territorio pueden llegar a sentirse integrados en él, compartir creencias e ideales, terminando por adherir a una identidad común. Cada uno de los agentes creativos principales de *Retabloy Villancicos* pueden ser concebidos como pertenecientes a tres territorios distintos: el de la composición, el de la interpretación o *performance*, y el del teatro.

A medida que los territorios se van reforzando (territorialización), se instalan mecanismos de inclusión y exclusión del territorio. “El marcaje de fronteras usadas como signos que resultan en un mecanismo de inclusión-exclusión coincide con el principio de la subjetividad. Subjetividad representa la primordial y principal forma de territorio”²⁹ (Aurora 2014: 3). De esta forma, si detectamos tres territorios que entrarán en juego en un proceso creativo subjetivo –teatro, composición, *performance*–, será primordial determinar cómo sus fronteras se interceptan e interactúan, sobre todo si consideramos que dentro de la noción misma de territorio coexisten un instinto de conservación y de expansión, el que puede generar tensiones ligadas al poder: “un territorio es mucho más que una cosa u objeto, es un acto, una acción, una relación, un movimiento de territorialización y desterritorialización, que se repite y sobre el cual se ejerce un control” (González e Isea 2019: 325).

²⁷ *In the context of the posthuman convergence, it is becoming painfully clear that the dispossessed and oppressed sections of the world population are missing out on the benefits of the fourth industrial revolution, while they are the most severely hit by the climate change and the sixth extinction.* T. del A.

²⁸ *The posthuman turn shows that the consensus about the universal value of Eurocentric assumptions about “Man” has dissipated, and this figuration of the human is in trouble.* T. del A.

²⁹ *The marking of boundaries using signs with the resulting production of an inclusion-exclusion mechanism, coincides with that of subjectivity. Subjectivity represents the first and principal form of territory.* T. del A.

Deleuze y Guattari precisan que las fronteras no son rígidas demarcaciones territoriales, sino líneas de demarcación porosas que permiten un *flujo* por el que podemos relacionarnos con una multiplicidad de agentes extraterritoriales: “y en cada caso podemos localizar un ‘centro de poder’ en la frontera entre ambos, definido no por un ejercicio absoluto del poder dentro de su dominio, sino por las adaptaciones y conversiones relativas que efectúa entre la línea y el flujo”³⁰ (Deleuze y Guattari 1987: 217).

Siguiendo el legado mayor de Deleuze y Guattari acerca de la semiótica del territorio, exploraremos la territorialidad del teatro, la *performance* y la composición, y de cómo cada “centro de poder” reterritorializa el texto de base de Luis Felipe Fabre. La obra poética, al ya existir al momento de iniciar esta colaboración, se nos presentó con una semántica abierta, alrededor de esta especulamos y experimentamos significados y significantes por medio de un proceso de creación simpoiético de *hacer-con*.

RETABLOY VILLANCICOS. TRAZANDO LA CONSTRUCCIÓN DE UN TERRITORIO HÍBRIDO

El truco de Dios

La tradición de la música occidental se transmite con una pretendida imparcialidad, con una “visión desde arriba, desde ninguna parte”³¹ (Haraway 1988: 589). Esto, en el fondo, esconde una posición muy específica: masculina, blanca, heterosexual y eurocéntrica, haciendo así pasar esta supuesta posición “objetiva” por universal –a *God trick*, un truco de Dios, como lo denomina Haraway–. Así, toda otredad pena a encontrar su lugar en el medio clásico, los músicos se siguen vistiendo para un concierto como si asistiesen a un funeral, se siguen soportando opiniones abusivas del “Hombre” –“el Hombre *taxonomía* convertido en el Hombre *marca*”³² precisa Braidotti (2019: 85, énfasis añadidos)–. Una de las últimas aberraciones mediatizadas de este ‘Hombre *marca*’ fue la de Bruno Mantovani, antiguo director del Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza de París, cuando dijo por la radio France Musique que “hay pocas mujeres y pocos africanos directores de orquesta”, visto que acerca de las primeras “existe un freno fisiológico... el trabajo de director de orquesta es particularmente extenuante físicamente” (France Musique 2013)³³. Asimismo, la otredad encarnada por músicos y compositores *queer* es generalmente tolerada –y eso dependiendo de cada país–, siendo la representación de la comunidad trans casi invisible. En general, el “conservatorio” es un medio en el que se trata de pasar inadvertido, sin intentar mayores reivindicaciones, sin hacer mayor ruido, de manera no rimbombante. Carrasco describe esta situación desde un punto de vista autoetnográfico:

Como guitarrista de formación clásica, me vi constantemente obligado a acomodar el *rasgueado* a lo largo de mi formación, al igual que muchas veces tuve que acomodar un repertorio que secretamente detestaba dentro de un entorno postdictatorial y heteronormativo que eran los

³⁰ *And in every instance, we can locate a ‘power centre’ at the border between the two, defined not by an absolute exercise of power within its domain but by the relative adaptations and conversions it effects between the line and the flow.* T. del A.

³¹ *The view from above, from nowhere.* T. del A.

³² *Man the taxonomic type become Man the brand.* T. del A.

³³ *Il y a peu de femmes chefs d’orchestre, c’est vrai... il y a peu de... d’africains chefs d’orchestre. [...] Il y a aussi des fois un frein physiologique... Le métier de chef est un métier qui est particulièrement éprouvant physiquement.* T. del A.

conservatorios, universidades y concursos a los que asistí en Chile en los años noventa y principios de los dos mil. Estaba enclosetado y traumatizado, y el deseo de alejarme lo más posible de este cliché de la guitarra y del ambiente represivo que simbolizaba, fue una de las principales motivaciones que me llevaron a especializarme en la música contemporánea y más tarde en manifestaciones híbridas de teatro musical. [...] El sentirme atrapado en un entorno tradicional de conservatorio fue extremadamente difícil. Crecer como un chico marica en una sociedad que penalizaba la homosexualidad hasta 1999 me infligió un sentimiento interno de vergüenza, que me definía por ley como delincuente y socialmente como un desviado³⁴ (Carrasco 2021: 206).

EL MONODRAMA COMO GÉNERO DE EXPRESIÓN Y EXPLORACIÓN AUTOETNOGRÁFICA

Gilles Deleuze, en conversación con Catherine Backès-Clément afirma que:

Buscamos aliados. Necesitamos aliados. Y pensamos que esos aliados ya están ahí fuera, que han seguido adelante sin nosotros, que hay mucha gente que se ha hartado y que piensa, siente y trabaja en direcciones similares: no es una cuestión de moda, sino de un “espíritu de la época” más profundo que informa de proyectos convergentes en una amplia gama de campos³⁵ (Deleuze 1995: 22).

Este espíritu deleuzeano constituido por la tríada de aliados entre dirección teatral/dramaturgia, composición musical y actor-músico, Sagredo-Núñez-Carrasco, converge en un proyecto que se convertiría primero en el monodrama *Retablo de Sodomitas*, estrenado en Santiago de Chile en el teatro Matucana 100, y luego en los *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras* en su versión para recitante, actor-músico y ensamble con director, estrenado en el Festival de Música Contemporánea UC 2022³⁶. Finalmente, en la concepción de *Retablo de Sodomitas* como una obra de radioteatro que será parte del disco *The Queer Monodrama*, que Carrasco lanzará en 2024.

La idea de trabajar en un proyecto de monodrama nació luego de la presentación de Carrasco en el “Encuentro Internacional de Compositores” de 2016, cuando era estudiante de doctorado de la Universidad de Melbourne. Aspectos de su exégesis y del folio de obras acerca

³⁴ *As a classically-trained guitarist, I constantly was forced to accommodate the rasgueado throughout my training, just as I often had to accommodate a repertoire that I secretly loathed within a post-dictatorial and heteronormative milieu that were the conservatories, universities, and competitions I attended in Chile in the 1990s and early 2000s. I was closeted and traumatised, and the desire to get away as far as possible from this guitar cliché and the repressive environment it symbolised was one of the principal motivations that led me to specialise in contemporary music and later in hybrid manifestations of musical theatre. [...] Feeling trapped in a traditional conservatory environment was extremely difficult. Growing up as a queer boy in a society that penalised homosexuality until 1999, inflicted upon me an inner sense of shame, I was defined by law as a delinquent and socially as a deviant.* T. del A.

³⁵ *We're looking for allies. We need allies. And we think these allies are already out there, that they've gone ahead without us, that there are lots of people who've had enough and are thinking, feeling, and working in similar directions: it's not a question of fashion but of a deeper 'spirit of the age' informing converging projects in a wide range of fields.* T. del A.

³⁶ Es oportuno destacar que *Villancicos* fue concebida originalmente como un monodrama para actor-músico solista y ensamble. El texto que en la versión presentada en el Festival UC fue declamado por la recitanta Carolina Sagredo y puede asimismo ser declamado por las diferentes voces de los intérpretes del ensamble, en una puesta en escena dirigida por Sagredo. Debido al congelamiento de actividades por más de dos temporadas debido al COVID-19, el ensamble suizo Vortex, especializado en formas híbridas músico-performativas –y del que Carrasco es miembro fundador– ha debido reprogramar *Villancicos* para su temporada de conciertos 2023-2024.

de monodrama contemporáneo fueron presentados en forma de conferencias y conciertos, en que expuso su transcripción de *Fidélité*, para arpista sola, del compositor greco-francés Georges Aperghis³⁷. En *Fidélité*, la o el intérprete desarrolla una crisis de nervios durante la obra. En su investigación basada en la práctica, Carrasco asocia elementos de la performatividad de género de Judith Butler para apropiarse de la histeria *au masculin* y hacer así tambalear nociones históricas del monodrama, que lo asocian a histeria femenina, como sucede en el monodrama *Ertwartung* (1909) de Arnold Schoenberg. Carrasco se sirve de la diferenciación en inglés del homógrafo español “género” –*gender*, correspondiendo a la identificación de género sexual y *genre* al género o estilo artístico–, para incorporar teorías de género de Judith Butler presentadas en *Gender Trouble* (Butler 1990) como la de *drag performance*. Según esta, el sujeto es libre de elegir qué género escoger dentro del clóset del género y decidir así –no sin cierta beligerancia o más exactamente *pride*– qué género portará y en qué ocasión. Carrasco denomina como *cluster performativo* (Carrasco 2018) las habilidades que debe desarrollar el intérprete especializado en teatro musical contemporáneo, el “Actor-Músico”, cuando abre el vasto clóset de géneros desde los puramente musicales a los más experimentales e híbridos.

A grandes rasgos, el monodrama suele emplear como técnica principal la palabra hablada en combinación con la música instrumental. Al igual que con muchas formas musicales que surgieron durante el periodo clásico –el primer monodrama oficial fue el *Pigmalión* de Jean-Jacques Rousseau en 1762–, el género ganó en popularidad durante el siglo XIX en obras como *Lélio ou le Retour à la vie* de Louis-Hector Berlioz y *Enoch Arden* de Richard Strauss, siendo Arnold Schoenberg quien creó desde principios del siglo XX –influenciado por el psicoanálisis y el cabaret alemán– monodramas expresionistas, en los que se privilegiaba la exploración de la psique del protagonista mediante una intrincada narrativa de texto y música.

El trío Sagredo-Núñez-Carrasco inició la búsqueda de un texto propicio para la posterior construcción de un monodrama con la intención de continuar con esta tradición schoenbergeana de lanzar *gritos sismográficos*³⁸ desde las entrañas performativas por medio de una colaboración supradisciplinaria. De esta manera, luego de un concierto en el Bendigo International Festival of Exploratory Music BIFEM en Australia, el compositor mexicano Sergio Luque le señaló a Carrasco que su amigo de infancia, el poeta Luis Felipe Fabre, acababa de publicar un nuevo libro de poesía con el sugestivo nombre de *Sodomía en la Nueva España*, diciendo que “te podría interesar”. Sin mayores trámites Sergio estableció el lazo y el poeta mexicano aceptó que su texto fuera revisitado en forma de monodrama por el equipo en cuestión.

DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA

La Sodomía en la Nueva España de Luis Felipe Fabre contiene tres textos: el auto sacramental *Retablo de Sodomitas Novohispanos*, y los poemas *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*, y *Monumento Fúnebre a Gerónimo Calvo*, todos basados en la persecución y ajusticiamiento de catorce hombres por el *pecado nefando de la sodomía* (Fabre 2010), quienes fueron condenados y quemados en la hoguera el 6 de noviembre de 1658 en la Albarrada de San Lázaro, a las afueras de la Ciudad de México. El autor se sirve de archivos judiciales, cartas y documentos históricos para dar forma a su obra, en donde utiliza géneros literarios de carácter religioso

³⁷ Concierto parte del Encuentro Internacional de Compositores, realizado el 31 de julio de 2016 en la Sala AI del Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, Chile.

³⁸ Es con estas palabras, “gritos sismográficos” (seismographich screams), que Jessica Payette tituló su tesis doctoral (2008) acerca del monodrama *Erwartung* de Arnold Schoenberg.

como el auto sacramental y los villancicos, “ligados estrechamente con la expansión del Imperio español y la promulgación de la fe; géneros cómplices, por consiguiente, en la producción de la heterosexualidad obligatoria” (Williams 2018: 48). Fabre evoca por medio de estos géneros de forma explícita las representaciones dramáticas callejeras propias al periodo colonial, por medio de una “re-escritura de la historia que es a la vez lectura de un presente en el que persisten [...] las mismas fuerzas heteronormativas represivas que determinaron los horrores del pasado” (47). Tal re-escritura transgrede las normas del auto sacramental y de los villancicos que tratan de asuntos religiosos católicos ligados al sacrificio y la redención: el poeta reemplaza la figura del Cristo que encarna estos géneros religiosos, por el del “gay travesti: Cotita de la Encarnación, el indio Miguel de Urbina y el mestizo Gerónimo Calbo, tres de los catorce hombres ajusticiados y condenados” (47). Los dos primeros, Cotita de la Encarnación y Miguel de Urbina, son los protagonistas de los monodramas *Retablo* y *Villancicos*, respectivamente.

El texto del auto sacramental narra la persecución y condena contra los catorce hombres acusados de sodomía de forma lineal mediante relatos, poemas y refranes presentados a modo de canciones. Para la creación del monodrama *Retablo de Sodomitas*, la directora de escena Carolina Sagredo seleccionó y adaptó el texto, estructurándolo como un monólogo en función del actor-músico que más tarde dirigiría. Para esto priorizó los textos y personajes de orden más bien teatral, “personajes de carne y hueso como Juan de la Vega, mulato afeminado acusado de sodomía, el Alcalde, el Escribano, y personajes alegóricos como la Santa Doctrina, que representa el poder eclesiástico; y la Carne, que representa las pulsiones sexuales” (Sagredo 2018), poniendo particular énfasis en uno de los catorce acusados de sodomía: Cotita de la Encarnación.

Sagredo trabajó y definió los detalles de la adaptación durante una primera etapa de ensayos, buscando formas de encarnar cada uno de los personajes de la historia. Llevó a primera persona los textos de Cotita de la Encarnación en diálogo y superposición con intervenciones sonoras realizadas por el actor-músico. De esta forma, la directora propuso un lenguaje constituido por la exploración de la fisura entre la música y el teatro, en donde se expresaba lo escénico con el sonido, al mismo tiempo que el sonido se expresaba con la escena. En esta situación el actor-músico estuvo en un constante desdoblamiento, y tanto directora de escena como compositor están travestidos en sus quehaceres artísticos, trazando relaciones que se interpelan desde un sentido propio y materializando el discurso en la escena a partir de una experiencia sensorial.

Sagredo continuó su labor dramaturgica en *Villancicos*, que, a diferencia de *Retablo*, presentan un formato escénico-musical conformado por un actor-músico (Carrasco), junto con otros cinco instrumentistas. *Villancicos* difiere del auto sacramental en su extensión y estructura, pues se conforma solo de seis poemas y un epígrafe que contiene un escrito del magistrado Juan Manuel de Sotomayor al Rey Felipe IV, referido al sacrilegio del sodomita Miguel de Urbina, quien prendió fuego a un niño Jesús de madera. De esta manera, precisa Sagredo, “los *Villancicos* se apropian de la cita epigráfica dando como resultado poemas de carácter ekfrástico, paródicos e irónicos que reimaginan la estatua de madera quemada como encarnación del dolor, la pasión frustrada, el sacrificio, la redención y la violencia sufrida por uno de los catorce hombres ajusticiados y condenados por el pecado de la sodomía” (Sagredo, comunicación personal 10 de enero de 2022). En este segundo monodrama, el trabajo de la dramaturga-directora se abocó a encontrar e interpretar las distintas voces presentes en cada poema y definió que el actor-músico fuese la voz del protagonista de este relato, Miguel de Urbina, buscando así hacer cuerpo al imaginario plasmado en los textos. Asimismo, decidió que algunos de los poemas fuesen declamados de manera fragmentada por los cinco instrumentistas acompañantes, y que uno de ellos se encargara del epígrafe inicial.

Más allá de las diferencias entre ambos monodramas, el trabajo escénico se desarrolló de forma similar, a saber, por medio de un trabajo creativo experimental basado en la relación entre directora de escena y actor-músico, relación que se construyó a partir de prácticas teatrales y musicales. Teatrales en cuanto al formato de ensayos y vivencias del hecho escénico, y musicales en cuanto a la comunicación entre directora y músico. Esta comunicación se basó en las habilidades técnicas propias de un músico instrumentista, las que le permitieron llevar a cabo indicaciones y sugerencias escénicas de forma concreta y práctica, pudiendo integrar acciones físicas y sonoras, emociones y textos, y abordarlas desde una lógica teatral o desde lo sonoro-musical, sin establecer diferencias entre estas categorías.

De esta manera, Sagredo precisó que el trabajo creativo escénico con un músico surgió y se desarrolló de forma completamente diferente respecto de su experiencia precedente dirigiendo actores o bailarines. En su opinión, “al estar desprendido de los prejuicios propios de las disciplinas escénicas tradicionales, el músico presenta menos resistencia para sumergirse en el trabajo creativo y de experimentación escénica sin cuestionarla, permitiéndole así vivenciar las propuestas surgidas en el ensayo de forma fluida, enfrentando el hecho escénico de forma práctica y concreta” (Sagredo, comunicación personal 10 de enero de 2022). Esto resultó en una rutina de trabajo de experimentación y reterritorialización todo a lo largo del proceso creativo (ver Figuras 1, 2 y 3).



Figura 1. Mauricio Carrasco, *Retablo de Sodomitas*. Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.



Figura 2. Carolina Sagredo y Mauricio Carrasco. Ensayo en Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.



Figura 3. Carolina Sagredo, Mauricio Carrasco y Taller de Música Contemporánea. *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Centro de Extensión Oriente UC. Santiago, Chile. Vimeo. Captura de pantalla.

LA SIMPOIESIS EN EL PROCESO COMPOSITIVO

El monodrama *Retablo de Sodomitas* es una obra para un actor-músico, quien interpreta instrumentos de cuerda pulsada como la guitarra, el ut turco, la mandolina, y un “cepo” con cuatro cuerdas³⁹ que evoca el instrumento de aprisionamiento y tortura inquisitoria (ver Figura 4). Asimismo, el actor-músico es quien encarna los textos de este auto sacramental.



Figura 4. Mauricio Carrasco, *Retablo de Sodomitas*. Centro Cultural M100. Santiago, Chile. Foto: Eduardo Jiménez.

La obra se conforma de cuadros sonoro-escénicos que se entrelazan de forma continua en su devenir temporal, en los que se reconocen cuadros puramente instrumentales, otros donde solo está presente el texto, y cuadros en que confluye la ejecución instrumental y la declamación del texto de forma conjunta (texto hablado o con entonaciones de altura). Esta estructura surgió del trabajo conjunto entre compositor y dramaturga-directora en la etapa previa a los ensayos y durante la realización de la primera etapa de los mismos. Lo último corresponde a la particularidad del trabajo creativo de *Retablo*: al situarse en un punto medial entre música y teatro, buscó establecer un equilibrio disciplinario, materializando su lenguaje a partir del desdoblamiento del actor-músico en escena.

Esta particularidad marcó una diferencia respecto del trabajo compositivo previo de Núñez, quien en su primera etapa como compositor desarrolló una sistematización constructiva que buscaba que la materia musical se desarrollase autogenerativamente –a modo de máquina autopoietica⁴⁰–, donde la búsqueda y obsesión del compositor era configurar estructuras de acuerdo con las relaciones que definen la autopoiesis, y así producir un resultado: la obra. En una segunda etapa, Núñez pasó a concebir el proceso creativo de forma dinámica; la obra “ya no es vista como un resultado unívoco de un proceso, sino que surge producto de una interacción” (Núñez 2009: 23) entre el propio compositor y el sistema generativo construido. Esta concepción, Núñez la denominó “el método como la deriva de un proceder”, que se comprende como el “proceder compositivo en tanto proceso de deconstrucción de sus condiciones de posibilidad –asumiendo la dimensión temporal como

³⁹ Artefacto creado por el diseñador Eduardo Jiménez Cavieres.

⁴⁰ “Máquina organizada como un sistema de procesos de producción de componentes concatenados de tal manera que producen componentes que: i) generan los procesos (relaciones) de producción que los producen a través de sus continuas interacciones y transformaciones, y ii) constituyen a la máquina como unidad en el espacio físico” (Maturana y Varela 1972: 69).

resultante inequívoca del fluir de la *deriva*—, las que, puestas en relación constructiva con la materia musical, se constituyen *figuralmente* en la realización misma del acto compositivo” (i.). De esta manera, el compositor puede construir una estructura sistémica (a modo de máquina autopoietica), pero debe considerar el medio natural en el que esta estructura se desenvuelve, medio que no es otro que la vivencia temporal del propio compositor. De esta forma, la relación entre *autopoiesis* y composición ocurre en tanto el creador asume la complejidad de construir y a la vez de interactuar con lo construido, siendo quien dispone y configura la materia musical, y asimismo es el medio (vivencia temporal) que permite que esta materia se desarrolle (ver Figura 5):

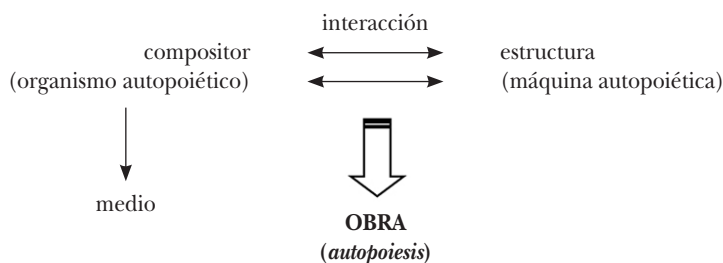


Figura 5. Elaboración propia.

En este escenario, proponer la creación musical desde fuera de su propio territorio —en un punto medio entre la música y el teatro— generó en Núñez una apertura natural hacia otras maneras de comprender el proceso creativo. Sin embargo, la composición de *Retablo* y *Villancicos* fue a su vez una nueva deriva de su trabajo compositivo realizado con anterioridad, en el que la relación con el intérprete y la dramaturga y directora de escena se comprende como el medio en el que las configuraciones compositivas confluyen y toman forma. Esto, a su vez, se amplía a que tanto Sagredo como Carrasco propongan y generen nuevos materiales creativos, y el compositor participa desde el devenir de estas propuestas en el fluir relacional del equipo creativo. Esta metodología tiene una base en el trabajo teatral, donde, a partir de las propuestas de la directora de escena, las resultantes escénicas surgidas en el ensayo son el punto de inicio para desarrollar la creación.

De esta forma, tanto en *Retablo* como en los *Villancicos*, el compositor propuso sonoridades o ejecuciones instrumentales que el actor-músico materializaba en superposición o articulación con las propuestas teatrales, dando paso a un diálogo entre los tres entes creativos de la obra. Aquí el compositor podía hacer proposiciones acerca de aspectos escénicos y dramáticos, así como la directora de escena acerca de modos de ejecución instrumental y sobre aspectos temporales de la obra, conformando un “hacer-con” simpoiético y transversal en que el actor-músico materializaba, encarnaba y solidificaba las propuestas creativas al tiempo que efectuaba las suyas propias; una lógica de flujo creativo rizomático supradisciplinar en la que cada elemento se dejaba influenciar por los otros, retroalimentándose entre sí. Fue así como compositor, directora de escena y actor-músico se des-identificaron de su territorio original, escapando del dominio herético de sus respectivas especializaciones artísticas (Harrison 2016), y desarrollaron una propuesta común en la que el proceso compositivo se impregnó de prácticas teatrales. El probar y ensayar, el fijar y experimentar propios del teatro impregnaron y determinaron a su vez el aspecto compositivo, alejándolo del determinismo de una partitura final que

se debe ejecutar con la mayor precisión posible para poder así transmitir fielmente el pensamiento del compositor.

De esta forma, las inquietudes creativas de Núñez vinculadas a la creación de máquinas autopoiéticas que interactúen y desarrollen en el devenir temporal del propio compositor, derivó en un “hacer-con”, en el que la búsqueda y creación autopoiética pasó a ser simpoiética como parte del fluir relacional de Sagredo, Carrasco y el propio Núñez (ver Figura 6):

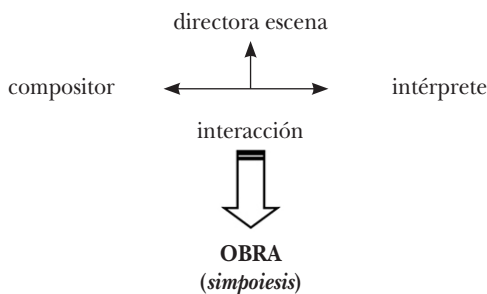


Figura 6. Elaboración propia.

Bajo esta metodología de trabajo, se definió tanto el contenido sonoro y escénico de *Retablo*, así como su propia estructura. La obra quedó conformada de trece cuadros (ver Tabla 1):

TABLA 1. ESTRUCTURA DE LA OBRA *RETABLO DE SODOMITAS*

Cuadro	Características
1. Preludio	Guitarra sola / proyecciones en video de los nombres de los catorce acusados
2. Monólogo 1: Sale el Silencio	Texto hablado
3. Escribano 1: Sale Juana de Herrera	Ut y texto hablado
4. Monólogo 2: Sale el Alcalde	Texto solo
5. Canción 1: Andan pecando dos hombres	Ut y texto hablado
6. Tortura: Sale Tomás de Santiago	Cepo y texto hablado
7. Monólogo 3: Sale Gregorio Martín de Guijo	Texto hablado
8. Monólogo 4: Retrato de Juan de la Vega (Cotita)	Texto hablado
9. Voz en <i>off</i> 1: Los acusados confesaron	Texto hablado en <i>off</i> / Intérprete danza en la escena

Cuadro	Características
10. Canción 2: Qué chacota	Guitarra y canto
11. Escribano 2: Los acusados confesaron	Guitarra y texto hablado
12. Voz en <i>off</i> 2: La justicia condena	Texto hablado en <i>off</i> / Intérprete se coloca el vestido
13. Canción final: Ay de nosotras	Mandolina y texto hablado-entonado / proyección en video del fuego en el vestido

Elaboración propia.

La denominación de cada cuadro hace referencia al texto en cuanto a contenido, estructura y tratamiento. La notación utilizada en los cuadros que contienen ejecuciones instrumentales consideró el uso de semiología convencional y de partituras gráficas o mixtas. Por tanto, hay partituras que definen con detalle y precisión todos los parámetros del sonido –partitura convencional–, mientras otras dejan abiertas a la ejecución algunos de estos parámetros, como el ritmo y la dinámica. Esta opción de escritura abierta se priorizó cuando la ejecución instrumental o vocal estaba en diálogo directo con acciones escénicas o declamaciones del texto surgidas e interpretadas desde una lógica escénica-teatral.

Los elementos sonoros presentes en *Retablo* están contenidos en el preludio con que comienza la obra (ver Figura 7). En este preludio se presentan los timbres y armonías que luego se desarrollarán en los siguientes cuadros. Esto, por medio de una música resonante, fragmentada, lenta, con presencia de silencios o pausas. Está construida a partir de catorce estructuras rítmico-armónicas que se presentan, varían y combinan, conformando así el total de la pieza, de una duración de siete minutos aproximadamente. Estas catorce estructuras representan a los catorce hombres protagonistas de la historia, metáfora que se explicitó en escena mediante la proyección de los nombres de los catorce hombres sentenciados a la hoguera, que iban apareciendo durante la ejecución del preludio.

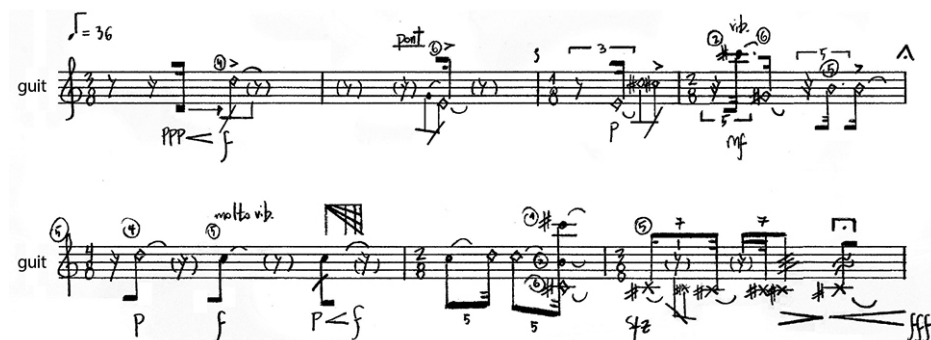


Figura 7. Partitura *Retablo de Sodomitás*, Preludio cc. 1-7.

A nivel armónico, las canciones 1 y 2 presentan relaciones de alturas similares al preludio, en un contexto en el que lo instrumental acompaña a la voz hablada en la canción 1, y a la voz cantada en la canción 2. Esta textura devino del trabajo en los ensayos, donde primeramente se abordó el texto y su declamación y se exploró su sentido en relación a la obra en su conjunto, determinando qué personajes dicen los textos, para así probar y definir formas de acompañamiento correspondientes a cada uno de ellos (ver Figura 8).

The figure displays a musical score for the initial fragment of 'Retablo de Sodomitás, Canción 2'. It consists of three systems of staves. The first system features a guitar part (guit) with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'senza tempo'. A box highlights the first five notes of the guitar line, which are circled and numbered 1 through 5. The second system includes a voice part (voz) with a treble clef and the same key signature. The tempo is marked 'lento' and 'molto rubato', with the instruction 'casi hablado' above the staff. The lyrics are: 'Qué cha - co - taes - ta cha - co - na: el mu - cha - cho que sea - ga - cha'. The guitar part continues with chords and single notes. The third system also features a voice part with the lyrics: 'a su son, seal - za mu - cha - cha, mas mu - cha - cha mos - ta - cho - na.' The guitar part continues with similar accompaniment.

Figura 8. Partitura *Retablo de Sodomitás*, Canción 2 (fragmento inicial).

En cada una de estas canciones, el texto opera en un plano separado a lo instrumental, lo que derivó en una escritura que no fijó el ritmo de arpeggios y acordes, sino más bien el carácter de estos y su contenido armónico-tímbrico.

Los otros cuadros instrumentales: escribano 1 y 2; tortura; y canción final, utilizan y desarrollan elementos tímbricos presentados en el preludio: armónicos, glissandos, sonidos *étouffés* y trémolos, a partir de gestos instrumentales específicos definidos en los ensayos. Estos gestos fueron trabajados desde su sonoridad, asociados a la propia gestualidad física del actor-músico en escena cuando producía cada sonido. Asimismo, en cada uno de estos cuadros se exploraron sonoridades y gestos particulares derivados de los instrumentos utilizados en cada uno de ellos: ut turco, cepo con cuatro cuerdas, guitarra y mandolina.

A nivel de escritura, las alturas de estos cuadros no están definidas en cuanto a frecuencia y armonía, sino que son el resultado de gestos instrumentales que buscaron enfatizar el carácter del texto en cuanto a su ritmo y declamación. Las texturas resultantes fueron tan diversas como las formas de abordar el texto desde el punto de vista escénico-teatral.

De esta manera, en el cruce disciplinar entre lo dramático, lo musical y lo performativo emerge la *simpoiesis*, sintetizada en un trabajo creativo en que disciplinas y territorios se intersectan y se contaminan rizomáticamente. Esto dio como resultado sonidos escénicos, escena con sonido, textos sonorizados, sonidos con textos, gestos físicos y sonoros: un actor-músico que situó la *simpoiesis* producida por la tríada creativa Sagredo-Núñez-Carrasco dentro de un contexto posthumano, donde el *embodiment* no es suficiente. Su traducción al español teñida de carácter religioso de “encarnación”, que posee la ventaja de apelar a la carne más que al cuerpo, debe unirse al pensamiento y a la reflexión, posible por medio del *embodiment of the brain and embrainment of the body* “encarnamiento del cerebro y encerebramiento del cuerpo” (Braidotti 2019: 179). Es así que “la metodología posthumanista” se consolida, al mismo tiempo que “resiste a las grandes teorías”⁴¹ (Koole 2020: 1055).

Los *Villancicos* plantean un orgánico diferente al *Retablo*, el que se conforma por un actor-músico (solista), quien declama textos y ejecuta dos guitarras (una de forma tradicional suspendida en un *tripedisono*, y otra que está sobre una mesa), una recitante y un quinteto instrumental. Más allá de esta diferencia, la metodología utilizada para la creación de los *Villancicos* fue similar a la de *Retablo* en lo que se refería a la relación simpoiética entre directora de escena, compositor y actor-músico. Esta metodología definió la estructura, contenido, carácter y sentido del texto respecto de la totalidad de la obra. Luego de esto, fueron compuestas las partes del quinteto instrumental conformado por la flauta baja, clarinete, flauta *paetzold*, violín y cello. Estas partes respondieron a criterios de orden textual en relación con la obra de Fabre y a las definiciones escénico-musicales derivadas del trabajo simpoiético de Sagredo-Núñez-Carrasco.

Estas texturas abordaron relaciones entre el texto y contenido instrumental derivadas de *Retablo*. Así, Núñez trabajó i) texturas en las que los instrumentos acompañaban al texto –en función de la densidad, timbre y comportamiento de la voz–, ii) texturas en las que los instrumentos enfatizaban el ritmo y el carácter del texto, y iii) texturas en las que los instrumentos actuaban en un plano independiente al de la voz, sin construir una relación explícita por medio del ritmo, la dinámica u otros elementos.

A modo de ejemplo, la obra comienza con los cinco instrumentos más el actor-músico (guitarra), a lo que se suma el texto del epígrafe declamado por la recitante en un plano separado a los instrumentos. Esta relación textual derivó de *Retablo*, a partir de sus cuadros en que solo había texto, y en donde no había otros sonidos derivados de los instrumentos. Así, la voz correspondía a un plano, y el silencio –en tanto que no presencia instrumental– correspondía a otro distinto. A modo de variante de esta textura, en el final de la obra se produce una interacción textual entre la recitante y el solista, que proviene de la interacción instrumental entre solista y quinteto (a nivel rítmico y armónico) sucedida los compases anteriores (ver Figura 9).

⁴¹ “Posthumanist methodology must ‘resist grand theories’”. T. del A.

recitante un gesto. Cujos de tiniebla, ceniza apagada, entre hielos negros yace un corazón maltrecho:

guit / recitante

fl baja

cl Bo

fl d
pauzord

vi

vc

¿qué pecho le da rá po sa da?

Figura 9. Partitura *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*, villancico 6 cc. 11-14.

De esta forma, a partir de los seis villancicos y el epígrafe inicial, y la estructuración instrumental derivada del trabajo simpoiético entre Sagredo, Núñez y Carrasco, la obra se organizó en 6 partes estando las dos primeras subdivididas en secciones:

TABLA 2. ESTRUCTURA DE LA OBRA
VILLANCICOS DEL SANTO NIÑO DE LAS QUEMADURAS

Parte	Características
1.1 Introducción y epígrafe	Solista (guitarra), recitante, y quinteto instrumental
1.2 Villancico I	Solista (texto hablado) y quinteto instrumental
2.1 Introducción Villancico II	Solista (guitarra)
2.2 Villancico II	Recitante y trío de vientos
2.3 Interludios Villancico II	Solista (guitarra) y dúo de cuerdas

Parte	Características
3. Villancico III	Solista (texto hablado), recitante y quinteto instrumental
4. Villancico IV	Solista (guitarra y texto hablado) y quinteto instrumental
5. Villancico V	Solista (texto hablado), recitante y quinteto instrumental
6. Villancico VI	Solista (guitarra y texto hablado), recitante, y quinteto instrumental

Elaboración propia.

Las intervenciones instrumentales del solista son diferentes entre sí, en cuanto a recursos tímbricos e interacción con el texto hablado. De esta manera, cada intervención fue creada en función del texto, enfatizando su carácter e incluso buscando simbolizar su contenido poético. Ejemplo de esto es la introducción al villancico II, en que el solista ejecuta la guitarra que está sobre una mesa, la que es tocada por medio del roce de una cuerda de bronce (ver Figura 10). Esta forma de tocar simboliza el contenido del texto del villancico II, en particular el de sus primeros versos:

*el indio Miguel de Urbina,
de rabia
de yacer
con su mujer y no con el hombre
con el que se comunicaba nefandamente,
toma una vela y prende fuego
a un Niño Jesús de madera.
(Fabre 2010: 56)*



Figura 10. Mauricio Carrasco. *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Centro de Extensión Oriente UC. Santiago, Chile. Vimeo. Captura de pantalla.

LA POESÍA DE FABRE

El solo hecho que la palabra sodomía figure en el título de la obra conlleva una carga semántica y semiótica ligada al pecado, la vergüenza, el ocultamiento, el secreto y la punición, al linaje *queer* de la performatividad: “no hay manera de que ningún reclamo afirmativo logre separar la palabra *queer* de sus asociaciones con la vergüenza y con la aterradora impotencia de una infancia donde se debe lidiar con disonancias o estigmatizaciones ligadas al género”⁴² (Sedwick 1993: 4).

⁴² *There's no way that any amount of affirmative reclamation is going to succeed in detaching the word from its associations with shame and with the terrifying powerlessness of gender-dissonant or otherwise stigmatized childhood.* T. del A.

Al inspirarse en un proceso judicial que llevó a la muerte en la hoguera a catorce homosexuales en el México colonial del siglo XVII, Fabre sublima la pretendida banalidad de escritos de la época que cumplían con objetivos cuasiperiodísticos de informar a la población así como a la Corona, a las colonias como al invasor, a los poderes fácticos, a los poderes político-administrativos como a los sin poder, a los letrados por medio de edictos así como a los analfabetos mediante pregones. Tanto *Retablo* como los *Villancicos* apelan a la materia viviente del intérprete como figura reencarnada de las víctimas del *crimen nefando de la sodomía* (Fabre 2010: 32), siendo la escena final la letanía de exterminación por medio del fuego que –proyectado sobre la enorme falda del protagonista–, lo devora en llamas mientras implora *acaben ya, es nuestro ruego* (Fabre 2010: 36).

Personificación del *peuple qui manque* –pueblo ausente– deleuzeano, este *acaben ya, es nuestro ruego* son a la vez las súplicas de los desaparecidos por la dictadura, de la población diezmada por el SIDA y que aún sigue muriendo en sitios del planeta al que el capitalismo avanzado no otorga las medicinas adecuadas, de las víctimas de segregaciones raciales, sexuales y políticas, de los que fueron exterminados o expulsados, tanto por exilios políticos o por aquellos producidos por la violencia de la desterritorialización capitalista que induce al éxodo de poblaciones en una escala planetaria sin precedente, que incluye evicciones, pérdida del hogar y desposesión sistemática (Sassen 2014).

Al reterritorializar monodramáticamente la poesía de Fabre, apelamos a una totalidad virtual de experiencias y afectos pasados recompuestos como acción artística en el presente desde los “márgenes abarrotados”⁴³ (Braidotti 2019: 108). Escogimos formas alternativas: el monodrama en vez de la parafernalia operística, para así explorar la otredad *queer* por sobre la institucionalidad heteronormativa que “solo otorga privilegios a quienes pueden exhibir y encarnar sus estándares idealizados”⁴⁴ (Grzanka 2019: 4).

PERFORMATIVIDAD Y AUTOETNOGRAFÍA QUEER EN RETABLOY VILLANCICOS

¡Crimen contra Natura!, exclama la Santa Doctrina
(Fabre 2010: 24).

¿Qué tipo de actos contra la naturaleza inspiran el oprobio social?⁴⁵ se pregunta Karen Barad, a lo que responde “el placer *queer*, sin duda, y un surtido de otras prácticas humanas [...]. El “perpetrador” es visto como aquel que daña la naturaleza desde el exterior, quien es al mismo tiempo denostado por ser parte de ella”⁴⁶ (Barad 2011: 121). En el primer volumen de *La historia de la sexualidad*, Foucault (1978) explica cómo las disciplinas científicas del siglo XIX en Europa *crean* al homosexual usando la sodomía para taxonomizar la “desviación” homosexual, y la de su contrario: la normalidad. Quizás la peor opresión es “especialmente aquella que nos parece normal o natural”⁴⁷ (Grzanka 2019: 1), construida mediante una performatividad sociopolítica que nos impone formas estructurales de dominación por repetición, ante las cuales la teoría *queer* pone de manifiesto la inestabilidad de los significados asumidos y de las relaciones de poder resultantes (Browne y Nash 2016).

⁴³ *It is crowded on the margins*. T. del A.

⁴⁴ *Only affords privilege to those who can exhibit and embody its realized standards*. T. del A.

⁴⁵ *What kind of acts against nature inspire morale outrage?* T. del A.

⁴⁶ *Queer pleasures for sure, even some forms of heterosexual sex, and an assortment of other human practices. [...] [T]he “perpetrator” is seen as damaging nature from the outside, yet at the same time is reviled for becoming part of Nature*. T. del A.

⁴⁷ *Especially those forms of oppression that appear to be normal or natural*. T. del A.

La performatividad ha ganado terreno en la emergente área de los estudios de la *performance*. Ahora bien, performatividad no se resume a la escena, sino a la “estilizada repetición de actos”⁴⁸ (Butler 1990: 140), sean artísticos o no. Esto apela a la iteración ligada al aprendizaje musical: el aprender y practicar un instrumento o la voz involucran una iteración *ad infinitum* de escalas, arpeggios, pasajes del repertorio, etcétera.

La iterabilidad nombra la represibilidad *estructural* del signo: para que un signo sea un signo, debe ser repetible, tanto si se repite empíricamente como si no. Indica la contaminación originaria del signo; no hay ninguna articulación “auténtica” del significado que no implique una contaminación por repetición, o por simulación, o por disimulación (Davis 2013: 70)⁴⁹.

En cuanto a la *performance*, Richard Schechner la describe como la “restauración del comportamiento [...] El comportamiento restaurado o la conducta doble es lo que se puede repetir, ensayar y, sobre todo, *recrear*”⁵⁰ (Schechner y Turner 1985: 35-116). Sin embargo, la paradoja de la restauración reside en el fenómeno mismo de la repetición: ninguna acción o secuencia de acciones puede ser interpretada dos veces de la misma manera; deben ser reinventadas o recreadas en cada aparición. En este espacio de comportamiento improvisado, la memoria se revela como imaginación, precisa Roach (1995).

¿Cuándo entonces la performatividad –entendida en el contexto de este artículo relacionado a la *performance*– se convierte en performatividad *queer*? Según Sedwick:

Cada vez que el actor, o el artista de la *performance*, ofrece el espectáculo de su narcisismo “infantil” delante la mirada del espectador, el escenario está preparado (por así decirlo) para una nueva inundación dramatizada del sujeto por la vergüenza de la devolución rechazada; o por la pulsación exitosa de la mirada reflejante a través de un circuito narcisista convertido en elíptico (es decir: necesariamente distorsionado)⁵¹ (Sedwick 1993: 6).

En consecuencia, para Sedwick toda performatividad es *queer* desde el momento en que el artista busca incesantemente en escena la mirada aprobatoria del Otro, de ese *Otro que siempre es otro y cuyo emblema es un espejo frente a otro espejo* (Fabre 2010: 16) que lo libere de su vergüenza. El otro no solo representa el público que escruta desde su asiento al intérprete en escena, sino que al Otro lacaniano que “representa el lugar de los significantes, el lugar simbólico del lenguaje que preexiste a los sujetos”⁵² (Hachemi 2016: 37). En *Retablo* y *Villancicos*, Carrasco encarnó un texto a su vez encarnado, incrustado y enraizado en el oprobio y la vergüenza; encarnó a los personajes que pagaron con la hoguera el precio de su liberación libidinal. El protagonista de *Retablo* relata poéticamente su historia al mismo tiempo que representa a todos los que fueron condenados con él, metáfora de la recreación de la vergüenza común, del compartir este *exilio babilónico* descrito por Sedwick –ya

⁴⁸ *Stylised repetition of acts*. T. del A.

⁴⁹ *Iterability names the structural repeatability of the sign: for a sign to be a sign, it must be repeatable, whether or not it is ever empirically repeated. It indicates the originary contamination of the sign; there is no ‘authentic’ articulation or meaning that does not involve contamination-by-repetition, or by simulation, or dissimulation*. T. del A.

⁵⁰ *Restoration of Behavior [...] Restored behavior is that which can be repeated, rehearsed, and above all recreated*. T. del A.

⁵¹ *Whenever the actor, or the performance artist, [...] proffers the spectacle of her or his “infantile” narcissism to a spectating eye, the stage is set (so to speak) for either a newly dramatized flooding of the subject by the shame of refused return; or the successful pulsation of the mirroring regard through a narcissistic circuit rendered elliptical (which is to say: necessarily distorted)*. T. del A.

⁵² *L’Autre représente le lieu des signifiants, le lieu symbolique du langage qui préexiste aux sujets*. T. del A.

sea desde la infancia en México del escritor, como la del intérprete en Chile— durante una década que estigmatizaba aún más la homosexualidad debido a la aparición del “cáncer gay” (como fue denominada la aparición del SIDA en los años ochenta).

El fuego que expía de pecados en *Retablo—amante brutal, oh Fuego* (Fabre 2010: 36)— sirve de catarsis en *Villancicos, copia los incendios de amor que el corazón le llagan* (56). En el libro XI “Tuché et automaton” de *Le séminaire*, Lacan se consagra al análisis de uno de los sueños fundamentales de la interpretación freudiana, el del padre que sueña con el hijo envuelto en llamas, quien a su vez le dice: “padre, ¿no te das cuenta de que me estoy quemando?”

*El niño se vuelve espejo donde el indio Miguel se mira
ay, ardiendo entre futuras llamas.
(Fabre 2010: 57).*

El padre tiene este sueño mientras su hijo muerto yace en la habitación contigua donde estaba siendo velado. El cuerpo del infante difunto rodeado de velas efectivamente se quema durante la noche debido a un descuido de su vigía, quien se durmió y no se dio cuenta que una de las velas que rodeaban el cuerpo inerte del niño caen sobre él.

Entre sueño y vigilia, “el padre, que había permanecido dentro del sueño para ver a su hijo vivo una vez más, recibe la orden, por parte de este hijo, de no ver desde dentro [...] sino de ver desde fuera, de dejar al niño en el sueño para despertar en otro lugar”⁵³ (Caruth 1995: 100). Orden ligada a la *performance*, el niño pide al padre de pasar de ser protagonista a espectador, del proscenio a la gradería: “Es precisamente el niño muerto, el niño en su irreductible inaccesibilidad y alteridad, el que le dice al padre: *despierta, déjame, sobrevive, sobrevive para contar la historia de mi ardor*”⁵⁴, pudiendo así acceder al “interior del sueño, y el interior de la muerte, que es el único lugar en el que el niño podría ahora ser visto de verdad”⁵⁵ (100-101).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Por medio de la *performatización* de este sueño freudiano, los personajes devorados por las llamas —resucitados en la obra de Fabre, puestos en escena por Sagredo, musicalizados por Núñez, encarnados por Carrasco— se presentan ante el espectador desde su irreductible inaccesibilidad y desde su alteridad sodomítica. Como el niño que le pide al padre que sobreviva para contar la historia de su ardor, los personajes de Fabre, antepasados del linaje *queer* de la performatividad, son parte de una “genealogía de la *performance* que documenta la transmisión y la difusión histórica de la práctica cultural a través de representaciones colectivas”⁵⁶ (Roach 1995: 48).

⁵³ *The father, who would have stayed inside the dream to see his child alive once more, is commanded, by this child, to see not from the inside [...] but to see from the outside, to leave the child in the dream so as to awaken elsewhere.* T. del A.

⁵⁴ *It is precisely the dead child, the child in its irreducible inaccessibility and otherness, who says to the father: wake up, leave me, survive, survive to tell the story of my burning.* T. del A.

⁵⁵ *The inside of the dream, and the inside of the death, which is the only place in which the child could now be truly seen.* T. del A.

⁵⁶ *Genealogies of performance document the historical transmission and dissemination of cultural practices through collective representations.* T. del A.

El carácter transgresor y paródico de la obra de Fabre⁵⁷, unidos a la tríada Sagredo-Núñez-Carrasco que desarrolló un proceso creativo transversal y simpoiético como alternativa a la dinámica de creación-colaboración autopoietica director-compositor-intérprete, se sitúan en tanto cartografías de colaboración supradisciplinaria. Estas “son tanto el registro de lo que estamos dejando de ser –antropocéntrico, humanista– como el germen de lo que estamos en proceso de devenir –una multiplicidad de sujetos posthumanos–”⁵⁸ (Braidotti 2019: 137).

Nuestra colaboración se posiciona más hacia la subversión –en tanto transgresión y parodia– que hacia la hegemonía, en el dilema planteado por Sedwick de “si determinadas *performances* son realmente paródicas y subversivas o son simplemente una defensa del *statu quo*. El resultado final suele ser el mismo: un poco subversivo, un poco hegemónico”⁵⁹ (Sedwick 1993: 15). Nuestro argumento yace en la iteración performativa –“la repetición exige lo nuevo”⁶⁰ (Lacan 1973: 59)–, desde la cual reterritorializamos el género monodramático: el teatro, la composición y la interpretación se funden en una creación donde cada disciplina experimenta, opina, se inspira, se inmiscuye, *juega* con la otra. En esta colaboración supradisciplinaria que dio como resultados las obras *Retablo y Villancicos*, la obra se construyó performativamente, por medio de la experimentación a base de la iteración durante los periodos de ensayo, desde una exploración del trauma del texto de Fabre que Carrasco encarnaba desde un empirismo místico, estableciendo una línea genealógica *queer* con los personajes de Cotita de la Encarnación y Miguel de Urbina del siglo XVII. “El choque de la visión traumática revela la esencia de la subjetividad humana no tanto como una relación epistemológica sino, más bien, en lo que se puede definir como una relación ética con lo real”⁶¹ (Caruth 1995: 90). La ética, Braidotti la concibe como el “extraer nuestro placer de un modo de relación afirmativo, no de la perpetuación de regímenes familiares y de valores dominantes”⁶² (Braidotti 2016: 37).

Es desde la otredad sexual y el contexto político-social latinoamericano, desde esa “Nueva España” que se intenta deshacer de sus blasones coloniales mientras abraza nuevos estandartes postcoloniales-reivindicativos, que las partes ausentes del pueblo deleuzeano se manifiestan para reconquistar la subjetividad de sus territorios al proponer monodramas que –partiendo del inicial trauma punitivo– aportan a la persistencia de la memoria colectiva mediante el comportamiento restaurado, y representan una forma alternativa y potencialmente contestataria de conocimiento: el conocimiento corporal, el hábito, la costumbre (Roach, 1995). La performatividad *queer* de Cotita de la Encarnación reencarnada por Carrasco rechaza oposiciones binarias, viniendo al encuentro de Spinoza, quien, durante ese mismo siglo XVII donde barbáricamente se quemaban sodomitas y brujas, desarrollaba su concepto central de monismo donde “la materia, el mundo y los propios seres humanos no son entidades dualistas estructuradas según principios de oposición

⁵⁷ Acerca de *La sodomía en la Nueva España* (2010), Williams precisa que es una “parodia del auto sacramental canónico [en las que] Fabre rescata, repite, se conforma y a la vez transgrede las normas prescritas” (Williams, 2018: 47).

⁵⁸ *Cartographies are both the record of what we are ceasing to be -anthropocentric, humanistic- and the seed of what we are in the process of becoming - a multiplicity of posthuman subjects.* T. del A.

⁵⁹ *Whether particular performances are really parodic and subversive or just a uphold of the status quo. The bottom line is generally the same: kinda subversive, kinda hegemonic.* T. del A.

⁶⁰ *La répétition demande du nouveau.* T. del A.

⁶¹ *The shock of traumatic sight reveals at the heart of human subjectivity not so much an epistemology but, rather, what can be defined as an ethical relation to the real.* T. del A.

⁶² *Drawing our pleasure from an affirmative mode of relation, not from the perpetuation of familiar regimes and dominant values.* T. del A.

interna o externa, sino sujetos-en-proceso materialmente integrados que circulan dentro de redes relacionales”⁶³ (Braidotti 2016: 30).

Esta “exuberancia transdisciplinaria”⁶⁴ posthumana (Braidotti 2019: 100) ha guiado nuestro trabajo supradisciplinar, en donde la creatividad y “el pensamiento funcionan como una cámara de resonancia, un espacio de vibración entre las multicapas y las multi-dimensiones de las mesetas de nuestras posiciones encarnadas e integradas”⁶⁵ (Braidotti 2019: 68). Al transformar fronteras rígidas en zonas de no resistencia, recurriendo indistintamente a enfoques inter, transdisciplinarios, o desde la propia disciplina, proponemos un arte desvergonzado, libre de prejuicios, desde un devenir-minoritario migratorio e inquieto.

BIBLIOGRAFÍA

AHMED, SARA

2006 *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press.

2010 *Sensitivity to Stigma: Eve Sedgwick and Queer- of-Colour Critique*. En <https://feministkilljoys.com/2013/10/20/sensitivity-to-stigma/> [acceso: 12 de noviembre de 2022].

AURORA, SIMONE

2014 “Territory and Subjectivity: the Philosophical Nomadism of Deleuze and Canetti”, *Minerva - An Internet Journal of Philosophy*, XVIII/1, pp. 1-26.

BARAD, KAREN

2003 “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”. *Signs*, XXVIII/3, pp. 801-831. <https://doi.org/10.1086/345321>

2011 “Nature’s Queer Performativity”. *Qui Parle*, XIX/2, pp. 121-158. <https://doi.org/10.5250/quiparle.19.2.0121>

BAYLEY, ANNOUCHKA

2018 “Posthumanism, Decoloniality and Re-Imagining Pedagogy”. *Parallax*, XXIV/3, pp. 243-253. DOI: 10.1080/13534645.2018.1496576

BOURRIAUD, NICOLAS

2021 *Inclusions. Esthétique du Capitalocène*. París: Presses Universitaires de France.

BRAIDOTTI, ROSI

2016 “Anthropos Redux: A Defence of Monism in the Anthropocene Epoch”. *Frame*, XXIX/2, pp. 29-46.

2019 *The Posthuman Knowledge*. Nueva York: Polity.

BROWNE KATH Y CATHERINE NASH (EDS.)

2010 *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Londres: Routledge.

BUTLER, JUDITH

1990 *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge.

⁶³ *That matter, the world, and humans themselves are not dualistic entities structured according to principles of internal or external opposition, but rather materially embedded subjects-in-process circulating within webs of relations*. T. del A.

⁶⁴ *Transdisciplinary Exuberance*. T. del A.

⁶⁵ *Thinking functions like a chamber of resonance, a space of vibration, between the multi-layered and multi-directional plateaus of our embodied and embedded positions*. T. del A.

CARRASCO, MAURICIO

2018 “Monodrama and music theatre as transformative artistic experiences: from a performative to an embodied acting musician/guitarist”. PhD dissertation, University of Melbourne, Australia.

2021 “Erasing Memory and Trauma in Mark Ravenhill and David Chisholm’s *The Experiment*”. *Resonancias*, XXV/49, pp. 201-220.

CARUTH, CATHY

1995 “Traumatic Awakenings”. *Performativity and Performance*, Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker (editores), Nueva York: Routledge, pp. 89-108.

CRUTZEN, PAUL Y EUGENE STOERMER

2000 “The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41, pp. 17-18.

DAVIS, DIANE

2013 “Performative Perfume”. *Performatives After Deconstruction*, Mario Senatore (editor), Bloomsbury Studies in Continental Philosophy, Londres: Bloomsbury Academic, pp. 70-85.

DELEUZE, GILLES

1995 *Negotiations*. Nueva York: Columbia University Press.

DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI

1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

DEMPSTER, BETH

1998 “A Self-Organizing Systems Perspective on Planning for Sustainability”. Tesis de Magíster, University of Waterloo, Canadá.

FABRE, LUIS FELIPE

2010 *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos.

FOUCAULT, MICHEL

1978 *The history of sexuality*. Vol. 1. Nueva York: Pantheon Books.

1975 *Surveiller et punir*. París: Gallimard.

FREUD, SIGMUND

1955 “The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman”. *The Standard Edition of the Complete Works of Freud*, Londres: Hogarth Press.

GONZÁLEZ, ELSY Y JOSÍA ISEA

2019 “La desterritorialización y el agenciamiento de los conocimientos. Una invocación urgente a la investigación universitaria en la postmodernidad”. *Revista Koimonia*, IV/8 (julio-diciembre). <http://dx.doi.org/10.35381/r.k.v4i8.282>

GRZANKA, PATRICK

2019 “Queer theory”, *SAGE Research Methods Foundations*, Paul A. Atkinson, Sara Delamont, Alexandru Cernat, Joseph W. Sakshaug y Richard A. Williams (editores), Thousand Oaks (California): SAGE Publications. <http://doi.org/10.4135/9781526421036767663>

GUATTARI, FÉLIX

1995 *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Bloomington: Indiana University Press.

HACHEMI, OMAR

2016 “Au-delà de la loi de l’Autre: le malentendu selon Jacques Lacan”. *Cahiers Du Centre De Linguistique Et Des Sciences Du Langage*, 44, pp. 31-48. <https://doi.org/10.26034/la.cdclsl.2016.525>

HALL, KIM Q.

2017 “Queer Epistemology and Epistemic Injustice”, *The Routledge Handbook on Epistemic Injustice*, Gaile Pohlhaus, Ian Kidd y José Medina (editores), Nueva York: Routledge; pp. 158-166.

HARAWAY, DONNA

1988 “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies*, XIV/3, pp. 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>

2016 *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

HARRISON, JEREMY

2016 *Actor-Musicianship*. Londres: Bloomsbury.

KIRBY, ALAN

2006 “The Death of Postmodernism and Beyond”. *Philosophy Now*, 58, pp. 34-37.

KNOCHEL, AARON

2018 “Drawing Together and Falling Apart”. *Parallax*, XXIV/3, pp. 295-305.

KOOLE, MARGUERITE

2020 “Review of Rosi Braidotti (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge, UK: Polity Press”. *Postdigital Science and Education*, II/3, pp. 1052-1056. <https://doi.org/10.1007/s42438-020-00139-y>

KÖTTER, RUDOLF Y PHILIPP BALSIGER

1999 “Interdisciplinarity and Transdisciplinarity: A Constant Challenge to the Sciences”. *Issues in Integrative Studies*, XVII, pp. 87-119.

LACAN, JACQUES

1973 “Tuché et automaton”. *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. París: Editions du Seuil.

LYKKE, NINA

2018 “Passionately Posthuman: From Feminist Disidentifications to Postdisciplinary Posthumanities”. *A Feminist Companion to the Posthumanities*. Cham: Springer.

MARGULIS, LYNN Y DORION SAGAN

2000 *What Is Life?* Berkeley: University of California Press.

MATURANA, HUMBERTO Y FRANCISCO VARELA

1973 *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Santiago: Editorial Universitaria.

NÚÑEZ, ANDRÉS

2009 “IDRESI. El método como deriva en un proceder”. Tesis de Magíster en Artes mención Composición Musical. Universidad de Chile.

PAYETTE, JESSICA

2008 “Seismographic Screams: *Erwartung's* reverberations through twentieth-century culture”. PhD dissertation, Stanford University.

ROACH, JOSEPH

1995 “Culture and Performance in the Circum-Atlantic World”, *Performativity and Performance*, Eve Kosofsky Sedgwick y Andrew Parker (editores), Nueva York: Routledge, pp. 45-63.

SAGREDO, CAROLINA

2018 “La materialización del discurso en la escena. A propósito de Retablo de Sodomitas, monodrama para un guitarrista” [Video]. Jornadas de Música y Escena 2018-2019. Auditorio Nicolás Casullo, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 21 de mayo de 2018. Vimeo. <https://vimeo.com/835927661?fbclid=IwAR0cJcgWkavzbktniYErIFmhFupTiyOycSmQacUyevWGM1tOnpxuChawQf4> [acceso: 13 de junio de 2023].

SASSEN, SASKIA

2014 *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

SCHECHNER, RICHARD Y VICTOR W. TURNER

1985 *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

SEDGWICK, EVE KOSOFSKY

1993 "Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, I/1, pp. 1-16. <https://doi.org/10.1215/10642684-1-1-1>

VANNINI, PHILLIP

2015 *Non-Representational Methodologies: Re-Envisioning Research*. Nueva York: Routledge.

WILLIAMS, TAMARA

2018 "Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de La sodomía en la Nueva España de Luis Felipe Fabre". *iMex Revista. XIII. Género y sexualidad en la literatura mexicana del siglo XXI*, XIII/3, pp. 46-59. <https://doi.org/10.23692/iMex.13.3>

Sitios internet

ACADEMIAS SUIZAS DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS

2022 *Transdisziplinarität*. Academias Suizas de las Artes y las Ciencias – Swiss Academies of Arts and Sciences. <https://akademien-schweiz.ch/de/themen/transdisziplinaritat/> [acceso: 12 de noviembre de 2022].

FRANCE MUSIQUE

2013 Transcripción de la entrevista en Radio France Musique a Bruno Mantovani del 3 de octubre. <https://www.resmusica.com/2013/10/09/filippetti-et-mantovani-parite/> [acceso: 8 de mayo 2022].

Partituras

NÚÑEZ, ANDRÉS

2018 *Retablo de Sodomitas, monodrama para un guitarrista*. Archivo del compositor.

2021 *Villancicos del Santo Niño de las Quemaduras*. Archivo del compositor.