



Universidad
Nacional
de Córdoba

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES

TESIS DOCTORAL

Teatros de la experiencia:
Variaciones escénicas cordobesas.

Doctoranda: Daniela Martín

Directora. Dra. Julia Lavatelli
Codirectora: Dra. Mabel Brizuela

Diciembre, 2018

Dedicatoria

A mi mamá, la libertad de elegir.
Sin esa libertad, ninguna de mis decisiones vitales
hubiera sido una opción imaginable.

Agradecimientos

La realización de esta investigación ha llevado largos años. No hubiera sido posible sin el apoyo, lectura, comentarios, aliento, de muchas personas que han acompañado este proceso. A ellas, mi agradecimiento:

A María Palacios, Camila Sosa Villada, Christina Ruf, Ariel Dávila, Graciela Mengarelli, Paco Giménez, por sus relatos, el tiempo de entrevistas, por el material cedido, por el interés en el trabajo. Por sus inmensas y conmovedoras obras.

A Oscar Rojo, por el drama de su carne, por la entrevista que quedó pendiente...

A Maura Sajeve, Analía Juan, Mauro Alegret, Estefanía Moyano, Alicia Vissani, Rodrigo Gagliardino, Fabricio Cipolla, David Piccotto, Melina Passadore, Carolina Cismondi, Martín Suárez, Marcos Cáceres, Julieta Daga, Laura Ortiz, Rodrigo Fonseca, Eva Bianco, Ana Ruiz, Mariel Bof, Maximiliano Gallo, y a todos los actores y actrices con los/as que he trabajado, porque es gracias a ellos/as, que algo de la teatralidad me es asible, entendible (sólo por momentos). En sus actuaciones, la idea de experiencia tiene lugar, sucede, acontece.

A los/as teatristas nombrados/as en esta investigación (sabiendo que muchos/as han quedado sin ser nombrados/as), por facilitarme información, materiales, fotos, pero, además, por hacer del campo teatral cordobés algo tan singular, diverso, potente. Mucho queda por investigar, documentar, pensar, de esta diversidad poética.

A la herencia colectiva que, felizmente, atraviesa mi quehacer y esta investigación.

A Graciela Frega y Cipriano Argüello Pitt, por invitarme al viaje de la teoría teatral, por hacer de esa tarea un camino amoroso.

A Paulina Antacli, por su generosidad.

A Jorge Almuzara, que hace de la infinita burocracia, una posibilidad de ayuda.

A los/as estudiantes con quienes comparto discusiones, lecturas, debates. En las clases, el pensamiento se ensancha, crece, vuela.

A mi familia: Paula Martín, Alejandra Bels, María Gea, Antonio Miras, Héctor Luis Martín, por el apoyo, por estar, siempre.

A las políticas estatales que hicieron de la educación, la cultura, y la investigación un objetivo prioritario, y no una zona de batalla.

Dejo para el final estos últimos agradecimientos, pilares definatorios de este proceso. La palabra *gracias*, aquí, se queda corta:

A Julia Lavatelli y Mabel Brizuela, directora y codirectora de esta investigación, por la cuidadosa, dedicada, y paciente guía en este largo proceso de investigación. Sus miradas agudas y precisas me revelaron otros modos posibles de vincularse con la escritura y la práctica teórica.

A Rodrigo Gagliardino, por la inmensa paciencia, por el amoroso acompañamiento.

A Jazmín Sequeira, Carolina Cismondi, Mauro Alegret: por sus lecturas, sugerencias, compañía y observaciones. Colectivamente, el pensamiento fluye de otra manera.

A los/as cómplices, a los/as que se aventuran a hacer algo que no saben hacer, a los/as que dudan, se atreven a perderse. A las comunidades afectivas, porque son nuestra posibilidad de hacer un mundo más arriesgado, menos certero, menos *eficaz*. Como escribió F. Dostoievsky, en *El idiota*, sólo la belleza salvará el mundo.

Título: “Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas”

Resumen:

Gran parte del teatro contemporáneo da cuenta de una tensión entre una teatralidad de representación y una teatralidad de performance, mezclando elementos de cada una de estas modalidades, generando una experiencia de la teatralidad muy particular. En ese panorama de experimentación y producción, tomamos la categoría Teatros de la experiencia, propuesta por Óscar Cornago (2005, 2006), para abordar el análisis de tres realizaciones escénicas cordobesas, *Audiotour ficcional. Operación 7.02* (Bineural Monokultur, 2005), *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (Banquete escénico, 2009), *Lomodrama. Un butoh criollo* (La cochera, 2010). Para esto, proponemos una metodología de análisis dialéctica, según la cual la categoría nos permite elegir los casos de estudio, y éstos, a su vez, nos permiten ampliar, profundizarla. Los casos evidencian varios de los ejes que Óscar Cornago plantea en su desarrollo sobre Teatros de la experiencia, pero, al mismo tiempo, también proponen otros aspectos que es necesario pensar y abordar críticamente, cada obra nos permite establecer una serie de variaciones dando lugar a una ampliación teórica de la categoría. De esta manera, nuestro objetivo es realizar un aporte a la construcción teórica de los Teatros de la experiencia, para entenderla no de manera cerrada y excluyente, sino como un dispositivo de pensamiento que nos permite observar qué modalidades de teatralidad se produce en cada caso.

INDICE

PRÓLOGO / 9

INTRODUCCIÓN

Sobre el diseño de esta investigación / 10

1. Apartado teórico

1. El “espíritu performativo” del teatro contemporáneo / 14

1.1. Teatralidad de representación / 17

1.2. Teatralidad de performance / 22

2. Los teatros de la experiencia / 25

2.1. Dimensión corporal / performática / 28

2.2. Dimensión procesual / 29

2.3. Dimensión estética / 30

2.4. Otros aportes / 33

2. Apartado contextual

Una investigación situada: El campo teatral independiente de Córdoba / 34

3. Apartado metodológico

3.1. Estudio de casos / 64

3.2. Pensar en variación / 66

PARTE I: Estudio de casos

Capítulo I: *Audiotour ficcional. Operación 7.02.* Una experiencia teatralizante

1. Sobre la compañía Bineural Monokultur / 72

1.1. El antecedente de NS/NC / 75

2. Sobre el *Audiotour* / 77

3. Mapas dramaturgicos / 80

3.1. Mapa de operaciones, o “cómo ser un buen audiotourista” / 80

3.2. Mapa ficcional / 83

4. Cartografías de la experiencia / 91

4.1. Yendo de la sala al microcentro: variables de extensión escénica / 93

4.1.1. La delimitación espacial / 94

4.1.2. Organización y distribución / 97

4.1.3. Rol del espectador / 98

4.2. Una teatralidad de la mirada / 98

4.2.1. Mirada sobre lo fijo / 101

4.2.2. Mirada sobre la fugacidad / 101

5. Conclusiones. Repensando la “mirada obvia”: la construcción de una percepción teatralizante / 102

Capítulo II: *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti.* Las potencias de lo decible

1. Sobre el grupo / 108

2. Sobre el proyecto y sus antecedentes / 110

3. Una dramaturgia testimonial / 114
 - 3.1. Dramaturgia y propuesta actoral / 116
 - Escena 1 / 117
 - Escena 2 / 118
 - Escena 3 / 120
 - Escena 4 / 122
 - Escena 5 / 122
 - Escena 6 / 123
 - Escena 7 / 124
 - Escena 8 / 125
 - Escena 9 / 128
 - Escena 10 / 129
 - Escena 11 / 129
4. El testimonio puesto en actuación / 131
 - 4.1. *Carnes tolendas* y la experiencia testimonial / 131
 - 4.2. Actuar, actuarse: interrumpir, interrumpirse / 135
 - 4.2.1. Distanciar / 135
 - 4.2.2. Encarnar / 137
 - 4.2.3. Presentar / 138
5. Conclusiones: El cuerpo como variación testimonial / 141

Capítulo III: Lomodrama. Un butoh criollo. Los paisajes del cuerpo

1. Sobre el grupo de trabajo / 148
2. Sobre el proyecto de obra / 153
3. Escrituras del cuerpo: una obra-paisaje / 157
 - Paisaje 1 / 159
 - Paisaje 2 / 160
 - Paisaje 3 / 160
 - Paisaje 4 / 161
 - Paisaje 5 / 162
 - Paisaje 6 / 163
 - Paisaje 7 / 164
 - Paisaje 8 / 165
 - Paisaje 9 / 167
4. Pensar el cuerpo / 168
 - 4.1. La actuación como performance / 170
 - 4.2. El Butoh, *criollo* / 173
5. La muerte está llena de vida / 178
6. Conclusiones. Los paisajes del cuerpo / 180

PARTE II: Los Teatros de la experiencia

Capítulo I. Modalidades particulares

1. Introducción / 187
2. ¿Qué es la experiencia? / 187
3. Los teatros de la experiencia y sus variaciones / 191

Capítulo II. Variación 1. Del personaje a su ruptura: el testimonio y la dimensión autobiográfica

1. El personaje como estructura mimética / 194
2. Sobre la crisis del personaje / 195
3. Ficción y testimonio. Sobre los modos de la organización de la experiencia / 199
4. Experiencias testimoniales en la escena contemporánea cordobesa / 202
5. Presentar la propia experiencia / 209

Capítulo III. Variación 2. De la mimesis a la presencia material del cuerpo

1. La centralidad del cuerpo en los Teatros de la experiencia / 212
2. Aproximaciones a la materialidad / 214
3. Hacia una actuación material / 219
4. El cuerpo y la experiencia de la incompletud / 223

Capítulo IV. Variación 3. De la extensión escénica a los dispositivos de teatralidad

1. El theatron y la organización de la mirada / 229
2. Acerca de los dispositivos / 230
3. La teatralidad, un concepto central en la teoría teatral contemporánea / 233
4. Disponer la mirada. Hacia una generación de placer teórico / 239
5. Dispositivos de teatralidad / 241

Capítulo V. Variación 4. Paisajes de la narración. La cuestión de la palabra

1. Los restos del drama en el teatro contemporáneo / 249
2. La dimensión oral de la palabra teatral / 250
3. Modalidades dramatúrgicas contemporáneas / 254
 - 3.1. La figura del rapsoda / 254
 - 3.2. La pieza-paisaje / 257
4. Las dramaturgias de la escena y la multiplicidad escritural / 258

CONCLUSIONES

La experiencia como modalidad poético – política. Singularidad y resistencia / 267

BIBLIOGRAFÍA / 273

PRÓLOGO

Toda investigación surge de una pregunta. De algo que nos inquieta, nos desestabiliza. Algo que no conocemos, y quisiéramos poder conocer. Esa pregunta fue creciendo luego de ver varios espectáculos, producciones escénicas que me inquietaban. Me dedico a la dirección escénica desde hace varios años, casi tantos como los que me llevó esta investigación. En una gran cantidad de horas de ensayo, una palabra aparece con frecuencia, tanto en el discurso de los actores y actrices con los/as que trabajo, como en el mío. Esa palabra es *experiencia*, siempre vinculada a algo que no podía ser nombrado, a un acontecimiento que interrumpía nuestra percepción habitual. Esa inquietud sobre la palabra -pero también sobre lo que la ocasiona-, comenzó a ser mi materia de pensamiento, de reflexión y de estudio.

Uno de los sentidos de la palabra *experiencia* está vinculado a la idea de viaje. Hacer teatro, para mí, es viajar. Viajar colectivamente, a través de saberes, formas de hacer, de estar, de habitar el mundo, en muchas ocasiones, radicalmente diferentes a las mías. Hacer teatro es, entonces, emprender un viaje a través de esas diferencias, sin saber hacia dónde se va, con el único objetivo de componer una obra que contenga esas diferencias, esas dudas y deseos. Una obra más allá de *mi* voluntad, o *mi* deseo: una obra comunitariamente deseosa de ese mundo que ella, y sólo ella, puede generar. Que luego se encontrará con el público, los públicos y, de nuevo, *no se sabe qué pasará*.

Esta investigación, entonces, viaja entre mi trabajo en la dirección y mi trabajo en la investigación, mezcla las preguntas que surgen en los dos espacios, que son el mismo en realidad. Porque la escena es un pensamiento, una pregunta, una mirada teórica y sensible sobre el mundo. Estas páginas son el resultado de ese viaje colectivo, afectivo, perceptivo, que es hacer teatro. Viaje en el que sigo, con viento a favor, o en contra, pero sigo, seguimos.

INTRODUCCIÓN

Sobre el diseño de esta investigación

El término experiencia, circula con frecuencia entre hacedores/as, espectadores/as, críticos/as, para nombrar aquellas obras que nos han marcado, nos han corrido de eje, nos han descolocado, ya sea desde la participación como espectadores/as o como realizadores/as. Un término ambiguo, abierto, que señala una transformación en la percepción, una afección particular, que acontece sólo con algunas producciones escénicas. Óscar Cornago (2005, 2006) toma este término para reflexionar sobre el mismo, en tanto categoría teórica y modalidad escénica.

El objetivo de este trabajo es realizar un aporte a la construcción teórica de los Teatros de la experiencia, propuesta por Óscar Cornago, para entenderla no de manera cerrada y excluyente, sino como un dispositivo de pensamiento que nos permite observar qué modalidades de teatralidad se produce en cada caso. Para esto, proponemos una metodología de análisis dialéctica, según la cual la categoría nos permite elegir los casos de estudio, y éstos, a su vez, nos permiten ampliar, profundizarla. Evitamos, así, aplicarla como rejilla de análisis, sosteniendo que las obras nos permiten desplegar la categoría bajo la cual las englobamos. No hay teoría sin escena, no hay escena sin teoría. Doble movimiento del pensamiento. Desde esta perspectiva, esta investigación se estructura de la siguiente manera: Una **introducción ampliada**, en la cual presentamos tres cuestiones centrales. En primer lugar, un panorama general sobre el teatro contemporáneo y las teatralidades que conviven en él, en relación de tensión, para presentar las principales características de ese subsistema que denominamos como los Teatros de la experiencia. En segundo lugar, abordamos la descripción del contexto en el cual se producen las obras, es decir, el campo teatral independiente de la ciudad de Córdoba. Por último, nos ocupamos de las cuestiones metodológicas que implican tanto el recorte de casos, como la epistemología de esta investigación.

Por su parte, el cuerpo de la tesis está organizado en una **primera parte**, en la cual se analizan los tres casos de estudio y una **segunda parte**, en la cual volvemos a pensar teóricamente la categoría en cuestión, a partir de lo que estos casos nos

proponen, extrayendo cuatro ejes centrales, a los que denominamos variaciones. Por último, las **conclusiones**, en las cuales definimos cómo repensar esta categoría, así como su importancia dentro del teatro contemporáneo.

Si la teoría supone la acción de observar, de mirar, podemos afirmar que no hay teoría teatral que no se funde, y desarrolle, a partir de una observación del teatro de su tiempo. Por ende, esa mirada debe (o debería) dar cuenta de una actualización en sus abordajes críticos. De este modo, frente a un quehacer teatral que tiende a la experimentación sobre las lógicas escénicas hegemónicas, la mirada teórica debería, a su vez, experimentar sobre su forma de mirar, pensar o abordar el hecho teatral. En el prefacio a *Paradojas de la representación*, N. Schnaith sostiene:

Pensar, hoy, exige más un *éxodo* que un *método*, dice M. Serres: salir del camino más que preparar un camino. Para entender algo de lo que está en juego en la complejidad bullente del mundo contemporáneo hay que abandonar aquellos estereotipos que encauzan de antemano lo pensable, y [...] asumir el riesgo de perderse (2008:7).

Tomamos esta provocadora reflexión de Schnaith, citando a Serres porque, justamente, ese éxodo, es el que realizan, de alguna manera, los/as creadores/as escénicos/as que indagan en lógicas teatrales que se desplazan del paradigma de la representación. Nos interesa la idea del *modo* como se aborda un problema tan complejo como es el de la representación en el arte contemporáneo, los cruces teóricos que éste habilita, el corrimiento exigente en las formas de pensar el análisis teatral.

Uno de los problemas centrales que encontramos en el desarrollo de este proyecto, fue la profusión de teorías provenientes de disciplinas diferentes. Asumir esa errancia del pensamiento, fue lo que posibilitó comprender que el problema de la experiencia es un problema de conocimiento y de la exigencia de pensar en obras que nos han (con)movido profundamente, conmoción que descoloca los saberes, las categorías, las rejillas de análisis.

Toda metodología de investigación implica definir tanto un encuadre teórico, como las operatorias de análisis que, en este caso, se organizan alrededor de la idea de variación. El encuadre teórico se genera desde el cruce entre la teoría teatral contemporánea, y las filosofías del cuerpo. Para definir el marco teórico específicamente teatral, adoptamos la propuesta de Julia Lavatelli (2009), quien señala

que los estudios teatrales están dominados por un enfoque teatrológico de fuerte impronta semiótica, siendo ésta una de las disciplinas menos pertinentes para abordar el estudio del hecho teatral. Es así que propone la recuperación de líneas teóricas poco difundidas en Argentina, “rutas de contrabando” del saber (citando a Benjamin) que proponen miradas analíticas más ricas y contundentes. El panorama que J. Lavatelli propone está compuesto por tres perspectivas centrales: una sociológica, a través del aporte de Jean Duvignaud (1965), otra dramaturgica, a partir de la lectura de Bernard Dort (1969, 1986, 1988), y una hermeneútica, a través del análisis del drama realizado por Peter Szondi (1994). A estas perspectivas se le suman los aportes de Jean-Pierre Sarrazac (1999, 2000) y Robert Abirached (1992, 1994), a las cuales nombra como “el nuevo análisis dramaturgico francés” y, por último, la propuesta de Gilles Deleuze (1980, 1986), como una “alternativa filosófica”¹.

Entendemos que evitar las “grandes avenidas”, como J. Lavatelli nombra a las teorías tradicionales que han ocupado el panorama teórico central en los estudios teatrales, es la opción pertinente, si consideramos que nuestro objeto de estudio -los Teatros de la experiencia- también propone un desvío de las avenidas centrales de la teatralidad de representación. De esta manera, nuestro marco teórico conjuga distintas disciplinas que han tomado por objeto al teatro contemporáneo. Por un lado consideramos los **Estudios de teatralidad de performance**, dentro de los cuales tomamos los aportes de Joseph Danan (2016), Hans-Thies Lehmann (2013), Erika Fischer Lichte (2011), Óscar Cornago (2005, 2006). Por otro lado, los **Estudios de teatralidad de representación** son fundamentales para comprender la lógica que subyace bajo el complejo concepto de representación y, desde este enfoque, las perspectivas de Robert Abirached (2011), Denis Guenoun (2015), Jean Duvignaud (1966), Jean Pierre Sarrazac (2009, 2011, 2013), son claves. Los **estudios sobre teatralidad** constituyen un campo de referencia obligatorio en esta investigación, dada la centralidad que este concepto ha tenido con la transformación del panorama escénico contemporáneo, siendo los estudios de Josette Feral (2003, 2004) y Óscar Cornago (2005) los que proveen los análisis más ricos al respecto. El marco teórico de este trabajo se completa con la mirada fundamental de creadores/as, investigadores/as de la escena, como Cipriano Argüello Pitt (2013, 2015), Ricardo Bartís (2014), Alberto Ure

¹ Los años correspondientes a las obras teóricas, corresponden a las fuentes utilizadas por la Dra. Julia Lavatelli en su estudio.

(2009, 2012), Jazmín Sequeira (2013), Beatriz Catani (2007), cuyos aportes son insoslayables.

No podemos dejar de señalar cómo la teoría teatral contemporánea está dominada por los estudios europeos, que atienden a un determinado tipo de producción. En ese sentido, nos interesa la categoría Teatros de la experiencia porque revela un volver al cuerpo, al encuentro, que es característico de nuestras producciones². Desde otra perspectiva, esta investigación se nutre de diversas **filosofías del cuerpo**, así como de ciertas filosofías post-estructuralistas, entre las cuales Jacques Rancière (2009, 2010), Gilles Deleuze y Félix Guattari (2002, 2008), Giorgio Agamben (2000, 2001, 2007), Jean-Luc Nancy (2003, 2010), Michel Serres (2011), abren el campo de preguntas sobre la escena. Actualmente, observamos que hay un regreso productivo al vínculo entre teatro y filosofía, que atiende a los sucesos y acontecimientos escénicos bajo la potencia de pensamientos del cuerpo, de la materia, de la diferencia.

Por último, los estudios de Martin Jay (2008, 2009) fueron capitales para abordar el campo conceptual sobre la experiencia, en el que M. Jay se ha especializado, y profundiza las implicancias del término en diferentes ámbitos: filosofía, política, estética, religión. De ese modo, M. Jay se presenta como una guía teórica central en el estudio de un concepto tan vasto.

J. Lavatelli (2009) afirma, siguiendo a M. Serres, que el intercambio es la característica principal del saber contemporáneo y, de este modo, para potenciar las reflexiones sobre la experiencia, necesitamos del cruce disciplinar para generar nuevas alianzas de pensamiento, que habiliten múltiples modos de abordar el hecho teatral.

Al mismo tiempo, esta investigación pretende realizar un aporte al estudio del teatro independiente cordobés. Observamos que los estudios que se presentan como una reflexión sobre lo “argentino”, dentro de la teoría teatral contemporánea nacional, se centran casi exclusivamente sobre el teatro de CABA. En este sentido, el grupo de Tandil sobre Dramaturgias de Provincias³ es una excepción. Inscibimos nuestra

² Es importante señalar al respecto la relevancia de los estudios por Jorge Dubatti en el país, que han permitido pensar específicamente el teatro argentino, así como los de Beatriz Trastoy, Perla Zayas de Lima, entre otros/as investigadores/as que vienen profundizando en teatralidades nacionales, mayormente en las producidas en CABA.

³ DocumentA Dramáticas es el grupo de la UNICEN que lleva adelante la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias, creada como base especializada dentro de la Biblioteca Central de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires en el año 2005. Su objetivo consiste en facilitar y promover el conocimiento, la circulación y la recepción productiva de obras teatrales de autores de provincias. Entendiendo que en los últimos años, la dramaturgia ha gozado de un franco desarrollo en diversos centros teatrales del interior del país y que actualmente existen obras de autores de provincias premiadas, estrenadas o traducidas en el extranjero, pero inéditas en Argentina o editadas en ediciones pequeñas que

investigación dentro de los estudios sobre el teatro cordobés, dentro de los cuales los aportes de José Luis Valenzuela (2004, 2009), Graciela Frega (2004, 2005), Mabel Brizuela (2009), Mauro Alegret (2017), Adriana Musitano y Nora Zaga (2017), Cipriano Argüello Pitt (2006), así como las investigaciones en curso de Carolina Cismondi⁴, Jazmín Sequeira⁵, Verónica Aguada Berteá⁶, Marcelo Comandu⁷, sólo por mencionar algunas, son referencias importantes.

Consideramos necesario resignificar el uso del adjetivo *argentino*, situar las prácticas, observarlas en su contexto, con su historia, su singularidad, sin hacer de esto una cuestión hegemónica. Creemos que nuestras investigaciones teatrales deben dar cuenta de la multiplicidad de prácticas, historias, que conviven en un país tan complejo en su diversidad, sin anularlas bajo miradas centralistas.

1. Apartado teórico

1. El “espíritu performativo” del teatro contemporáneo

Desde la década del 60, las artes escénicas atraviesan una etapa de experimentación profunda sobre la concepción del teatro como *representación*, dando cuenta de la crisis de la misma. Si bien esta crisis reconoce su raíz en las vanguardias históricas, así como sus principales referentes, también es cierto que no ha dejado de ser una constante a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, a través de diferentes

hacen imposible su circulación, la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias genera un espacio de circulación de textos teatrales de difícil acceso. Al mismo tiempo, el equipo de trabajo organiza las Jornadas de Difusión de Dramaturgos de Provincias, que en el año 2018 ya tuvo su XII edición. El equipo está dirigido por la Dra. Julia Lavatelli, siendo sus integrantes Lic. Daniela Ferrari, Lic. Silvio Torres, Prof. Sebastián Huber, Prof. Luz García, Prof. Mary Boggio, Mag. Agustina Gómez Hoffmann, Lic. Martiniano Roa (www.documentadramaticas.edu.ar).

⁴ “Hacia una definición del carácter experimental en las prácticas dramatúrgicas de Córdoba. Aproximación filosófica a los procesos de construcción en el teatro independiente extremo-contemporáneo”, tesis doctoral en curso, Doctorado en Artes, Fac. De Artes, UNC. Dirección: Dra. Julia Lavatelli. Co-dirección: Dr. Diego Tatián.

⁵ “Lo político en el acontecimiento teatral. Una reconfiguración teórica a partir de propuestas escénicas cordobesas contemporáneas”, tesis doctoral en curso, Doctorado en Artes, Fac. de Artes, UNC. Dirección: Dra. Beatriz Trastoy. Codirección: Dra. Pampá Arán de Meriles.

⁶ “La dirección de actores en el teatro experimental contemporáneo de Córdoba. Operaciones para el encuentro de subjetividades”, tesis doctoral en curso, Doctorado en Artes, Fac. De Artes, UNC. Dirección: Dra. Julia Lavatelli. Codirección: Mgter. Cipriano Argüello Pitt.

⁷ “Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico”, tesis doctoral, presentada en el 2018, Doctorado en Artes, Fac. De Artes, UNC. Dirección: Dr. Hernán Ulm. Codirección: Dra. Ariela Battán Horenstein.

prácticas escénicas que continúan profundizando la discusión con la idea del teatro representacional. Estas experiencias devienen, a través de la misma discusión que generan, en una ampliación de los límites de lo teatral, y hacen valer sus influencias en el dominio de la práctica escénica. En este sentido, el actor / actriz como creador / a comienza a tener un lugar destacado dentro de los modos de construcción espectacular, la materialidad del cuerpo, su presencia irreductible a la idea de ficción, se constituyen en fuertes ejes sobre los cuales se repiense los términos en los que se concibe el hecho teatral. El lugar de la ficción es ocupado por el estar, pura presencia, acontecimiento único. A la concepción de espectáculo como producto se le opone la de espectáculo como proceso, acentuando este carácter procesual de todo entramado espectacular y las estructuras formales del “viejo” teatro comienzan a desdibujarse. Estos rasgos se pueden observar no sólo en la redimensión del lugar del actor dentro del proceso creativo, sino también en la reconfiguración de las dimensiones espaciales y temporales: el espacio es lugar de encuentro, y no una zona de división radical entre escenario y sala teatral. A nivel temporal, se operan fuertes rupturas en el orden narrativo tradicional, utilizando recursos como la fragmentación y el ritual (con su tiempo cíclico). La percepción se dinamiza, ya no es posible una percepción lineal y cronológica de los hechos que suceden frente a los ojos del espectador, y éste se ve altamente reformulado, en tanto se le exige una nueva participación en el espectáculo. Así, la estructura tradicional de la intriga, que implica una acción progresiva tendiente a un fin, se desactiva.

Desde el happening y la performance, a las propuestas revolucionarias del Living Theatre⁸, la incorporación de no – actores como parte de un elenco (*Rimini*

⁸ The Living Theatre es una compañía fundada en 1947 por Judith Malina, estudiante de Erwin Piscator, y Julian Beck, pintor abstracto y expresionista, formado en la New York School. Su objetivo era proponer una alternativa al teatro comercial, convirtiéndose en una de las experiencias grupales referentes en cuanto a experimentación y búsqueda escénica. Durante la década de los 50 y 60, en New York, el Living Theatre se convirtió en pionero del teatro poético, llevando a escena producciones como *Doctor Faustus*, *Esta noche se improvisa* (1955), *The connection* (1959), *The brig* (1963). De Marinis (1988) señala que la producción del grupo, hasta 1964, puede dividirse en tres etapas, tal como Julian Beck señala; “1) fase del teatro de poesía (1951-1955); 2) fase del teatro dentro del teatro (1955-1959); 3) transición del teatro del azar al teatro de la crueldad (1959-1963) (De Marinis, 1988:48). A mediados de los 60, la compañía comienza una etapa nómada, en Europa, luego de las violentas situaciones que el grupo atraviesa con la policía fiscal de EEUU, por la cual tanto Julian Beck como Judith Malina fueron apresados. En Europa llevan a escena *Mysteries and small pieces* (1964), *Frankenstein* (1965), *Antígona* (1967), y *Paradise Now* (1968), puestas que fueron claves en su historia grupal. Apuestan radicalmente por la creación colectiva, indagando en nuevas formas de actuación no ficcional, basados en el compromiso político y físico del actor, de la actriz. Luego de diferentes experiencias en Brasil y otros países en los años 70, vuelven a EEUU en la década de los 80. Julian Beck fallece en 1985, y a la compañía se suma Hanon Reznikov, abriendo un nuevo espacio en Manhattan. Actualmente, el Living Theatre sigue produciendo espectáculos (De Marinis, 1988; <https://www.livingtheatre.org/history>, traducción realizada por Daniela Martín para esta investigación).

*Protokol*⁹), la presencia de animales en escena (*Societas Raffaello Sanzio*¹⁰), la radicalización de experiencias íntimas entre un actor y un espectador (*Fernando Rubio y su intimoteatroitinerante*¹¹), espectáculos de alto riesgo como los de la Fura Dels Baus¹², o los paradigmáticos Ciclos Biodrama y Archivos¹³, de Vivi Tellas, en Buenos Aires, entre otros, revelan una indiscutible discusión con el orden de la representación. Así, este panorama escénico da cuenta de la convivencia compleja entre paradigmas diferentes: una teatralidad de representación, organizada alrededor de la idea de mimesis, y una teatralidad de performance, pensada desde la idea de acontecimiento, de presencia. Consideramos necesario describir los elementos centrales que definen los dos

⁹ Helgard Haug, Stefan Kaegi y Daniel Wetzel estudiaron en el Institut für Angewandte Theaterwissenschaft [Instituto de Ciencias del Teatro Aplicadas] de la Universidad de Gießen (Alemania) y trabajan juntos como Rimini Protokoll desde los años noventa. Rimini Protokoll es reconocido como uno de los grupos pioneros y creadores del movimiento teatral denominado “Reality Trend” (Teatro de tendencia) y ha ejercido una gran influencia en la escena del teatro alternativo. Cada proyecto comienza con una situación concreta en un lugar específico y a partir de aquí es desarrollado mediante un intenso proceso de exploración. Han atraído la atención internacional con sus trabajos dramáticos que tienen lugar en una zona intermedia entre la ficción y la realidad. Desde el año 2000 Rimini Protokoll ha desarrollado su “Teatro de expertos” en distintos escenarios y espacios de la ciudad, interpretado por actores no profesionales a los que llaman “expertos”. Entre sus obras se encuentra *Call Cutta in a Box*, una interacción en directo entre un locutorio indio y una serie de despachos escenificados en museos o teatros; *Lagos business angels*, con personajes del mundo de los negocios en Nigeria; la pieza de vídeo multijugador *Situation rooms, 100% City* que cuenta con una muestra de cien ciudadanos en un escenario; y también *Weltklimakonferenz*, una simulación de la conferencia sobre el cambio climático de las Naciones Unidas; o *Homevisit Europe*, una intervención realizada en cientos de salones de todo el mundo (<http://artescenicas.uclm.es>).

¹⁰ La compañía italiana Societas Raffaello Sanzio cuenta con más de treinta años de trayectoria, y ha mostrado sus trabajos a lo largo de todo el mundo. Entre sus creaciones se incluyen *Santa Sofía* (1986), *La discesa di Innana* (1989), *Gilgamesh* (1990), *Hamlet, The vehemente exteriority of a mollusc's death* (1992), *Masoch* (1993), *Hansel and Gretel* (1993), *Buchettino for children* (1994), *Oresteia, an organic comedy* (1995), *Julius Caesar* (1997), *Genesis* (1999), *Voyage au bout de la Nuit* (1999), *Il Combattimento* (2000), y *Tragedia Endogonia* (2002/2004), ciclo trágico de 11 episodios que ha itinerado por las correspondientes ciudades europeas, *Hey Girl* (2006), y la trilogía *Infierno, Purgatorio, Paraíso*, inspirada libremente en la Divina Comedia, de Dante Alighieri, premiada en el Festival D'Avignon (2008). Romeo Castellucci, autor, director, escenógrafo e iluminador de la compañía, es reconocido en los escenarios de toda Europa como un creador de arte total, pionero en la construcción de mundos sensoriales turbadores y alucinatorios (<http://artescenicas.uclm.es>).

¹¹ Intimoteatroitinerante es un grupo de la ciudad de Buenos Aires, que nace a fines de 2001. Éste es un concepto que se origina a partir de la búsqueda de reformulación del vínculo entre las partes que componen la escena o situación (actor – obra – espectador). Llevan a cabo un planteo estético en el que confluyen el teatro, las artes visuales, la literatura, el urbanismo, la arquitectura y todos los etcétera, que multiplican las disciplinas, los riesgos y materiales con y desde donde se aborda la búsqueda y resolución de la expresión. Trabajan con y en la búsqueda de la intimidad como soporte, a partir de la aproximación física y espiritual. Integrantes: Julian Calviño, Pablo Gasloli, Andrea Nussembaum, Santiago Pianca, Lourdes Pingeon, Jorge Prado, Fernando Rubio, Natalia Salmoral, Martín Urruty (www.intimoteatroitinerante.blogspot.com).

¹² La Fura dels baus es una compañía teatral española formada en 1979, autodefinida como grupo de teatro de “fricción”. La Fura, busca romper con la cuarta pared del teatro clásico, a través de performances e instalaciones de gran espectacularidad, siempre con una mirada crítica y analítica del mundo y los tiempos que lo rodean. Entre sus espectáculos, podemos mencionar: *Accions* (1984), *Suz o Suz* (1985), *Tiermon* (1988), *Noun* (1990), *MTM* (1994), *Furamóvil* (1999), *Obs* (2000), *XXX* (2002), *Metamorfosi* (2005), *Imperium* (2007), *Degustación de Tito Andronicus* (2010), *Origens* (2010), además de óperas, megaeventos, cine (<https://proyectoidis.org/la-fura-dels-baus>).

¹³ Cuyas referencias desarrollamos en el capítulo II de la Parte I de esta investigación.

paradigmas troncales entre los cuales dialoga, en tensión, a veces, la producción escénica contemporánea.

1.2. La teatralidad de representación

La teatralidad de representación piensa la obra como mimesis, en una clara raigambre aristotélica. Podemos afirmar que más allá de sus diferencias, fueron tanto Platón¹⁴ como Aristóteles¹⁵ quienes dejaron sentadas las bases del arte como representación¹⁶. Según la teoría mimética clásica, existe en este vínculo una relación

¹⁴ Es específicamente en *La República* donde Platón se aboca a la conceptualización y descripción de la mimesis en tanto procedimiento de creación. Ésta es una de sus obras más importantes, en la cual plantea, a través de un diálogo entre Sócrates y varios de sus amigos, la invención de una ciudad ideal, como proyecto pedagógico y político. Esta ciudad ideal parte de un examen del funcionamiento de la justicia. Es así que, a lo largo de los diez libros que conforman este diálogo, este grupo de filósofos irá analizando qué es necesario, útil, para esa ciudad. De este modo, *La República* no es un estudio sobre el arte, pero arte y teatro son pensados como prácticas dentro de esa ciudad ideal, específicamente en los libros III y X. A través de estos diálogos, Platón deja sentada su postura en contra de la necesidad del arte. Esto deviene de una serie de hipótesis centrales.

Platón señala que el arte se encuentra alejado tres grados de la realidad, dejando en claro la distancia entre el arte y el mundo de las formas ideales, así como la imposibilidad de acceder por medio de aquel a la esencia de estas formas. Tomando como ejemplo una cama, el filósofo sostiene que, en primer lugar, nos encontraríamos con el *concepto* de la misma. En segundo lugar, tendríamos a la cama *fabricada* por el artesano. Y, por último, tendríamos a la cama realizada por el artista, o, como prefiere llamarlo Platón, “fabricante de apariencias”. De aquí se deduce que la obra de arte, efectivamente, no sólo estaría alejada de la realidad en tres grados, sino que implica una distancia más grande aún: el artista no imita la cama real, al concepto original de cama, sino a una copia de aquella. Volvemos sobre lo mismo: la obra de arte es copia de copia, por ende, pura apariencia: “El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero, y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aún esta pequeña parte no es más que un fantasma” (*La República*, Libro X, 2006:399).

El artista, al imitar una imitación previa (valga la redundancia) está, a su vez, alejado también de la posibilidad de *conocer*. Así, sólo se queda en el campo de las apariencias, y su obra no produce (ni conduce) al verdadero conocimiento. Imitando, no podría conocer efectivamente el objeto que se reproduce, ya que, además, la esencia de las cosas es imposible de aprehenderse. El arte, en este caso, es lo opuesto al conocimiento. La brecha entre arte y realidad, siguiendo este pensamiento, es insuperable. En el contexto de *La República*, es decir, en esa ciudad ideal imaginada por Sócrates y sus amigos filósofos, cada oficio tiene una función de orden práctico. Los artistas, la gente de teatro, no colaboran en esa organización del trabajo (de lo sensible). Es por esto, por su no-relación con el conocimiento, por lo que deberían ser desterrados. La idea que subyace en el pensamiento platónico es la de mimesis como duplicación, como copia de la realidad que sólo se sustenta en la reproducción fantasmagórica del objeto real (que sería imposible de representar). Esta definición de mimesis será modélica en la historia del arte occidental: el arte imita a la realidad. Y la imita, duplicándola.

¹⁵ Aristóteles plantea que el procedimiento mimético es “el fundamento del arte poético y de sus variedades”, definiendo al arte poético, en general, como *imitación*: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones” (I, 1998:1).

¹⁶ En *Paradojas de la representación*, Nelly Schnaith (2008) revisa algunas de las principales definiciones de este concepto, para luego pasar a analizar el problema de la representación desde diversos enfoques. En su recorte parte de la definición establecida por Furetière, en el *Dictionnaire Universel* que, a su vez, es rescatado por Chartier en *El mundo como representación* (1989). Furetière establece dos familias de sentidos alrededor del término. Por un lado, la representación señala una ausencia, dando lugar a la lógica

contractual por la cual la obra artística da cuenta del mundo, que se nos presenta como referencia. Esta imitación puede ser meramente reproductiva, desde una perspectiva platónica, o puede ofrecer una versión de la realidad, desde una mirada aristotélica, pero siempre será el referente externo el que precise los contornos de la obra de arte. Si entendemos la representación como *algo que está en lugar de otra cosa*, y la idea de mimesis como la *imitación de una cosa*, se observa que los dos términos se aproximan indefectiblemente, generando una teoría –poética, un modo de entender el arte. El mismo será, desde entonces, el lugar en el que, a través de convenciones y técnicas, esa *otra cosa* -la figuración de lo real- deviene posible. En el caso específico del teatro, esto adquiere una relevancia definitoria de la misma práctica. Ahora bien, ¿imitaciones de qué? Para Aristóteles, el objeto imitado son las acciones llevadas a cabo por seres

distinción entre lo que se representa y lo que es representado (2008:54). Por otro, “la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o de una persona” (2008:54). Esta formulación presenta la oposición entre ausencia y presencia y, al mismo tiempo, establece la relación con la referencia, con el referente. Es decir, sea como sea esa relación, siempre será referencial, el signo tendrá como función “referir, remitir como representación a aquel referente por significado” (2008:54). Pero la autora también recurre al *Pocket Book Dictionary*, citado previamente por Gombrich en sus célebres *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Allí, *representar* significa 'evocar, por descripción, retrato o imaginación; figurar; colocar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos; servir o ser tomado como semejanza de ser una muestra de; ocupar lugar de; sustituir a'” (2008:55). Volvemos sobre la idea de sustitución, sustitución por semejanza, pero también de evocación.

Desde otra perspectiva, en el ensayo *Poder, representación, imagen* (2009), Marin inicia su reflexión comentando la sorpresa que le había generado el lugar crucial que ocupaba, dentro de la *Gramática de Port-Royal*, la equivalencia entre las nociones de signo y representación. Para Marin, el término puede ser abordado desde una doble perspectiva. La primera, apunta al efecto de presencia que la representación implica, la segunda, al efecto de intensificación, es decir, de redoblamiento de esa presencia. En un primer sentido, si atendemos al prefijo re-, la sustitución se nos presenta como valor fundamental. La ausencia en el tiempo y en el espacio de un elemento conlleva su sustitución por un “otro”, en ese mismo espacio y tiempo. Esa es la definición más generalizada de la representación: algo en lugar de otra cosa. No se trata, entonces, de la presencia de algo, sino del *efecto* de presencia. En un segundo análisis, Marin vuelve sobre el significado del término según el diccionario: “Representar: exhibir, exponer ante la mirada. Representar la licencia, el pasaporte, el certificado de vida. Representar a alguien, hacerlo comparecer en persona, volver a ponerlo en manos de quienes lo habían entregado a nuestra custodia” (2009:137). Aquí el prefijo re- ya no tiene el valor de sustitución, sino de exacerbación de la pura presencia, de la exhibición y mostración de la misma, “redoblar una presencia”. No se trata de reemplazar a alguien, sino de exponerlo ante la vista de otros, y en esa acción, en esa reflexión que se genera, representar es “presentarse como representante de algo” (2009:137). De aquí que el dispositivo representativo se configure como constituyente del sujeto, siendo ese su segundo efecto: “Todo sucede como si un sujeto produjera las representaciones, las ideas que tiene de las cosas; y todo sucede como si sólo hubiese mundo, realidad, para y por un sujeto, centro de ese mundo” (2009: 137).

Marin propone observar los efectos de la representación. El primero, es un efecto de presencia, en el cual “se hace como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo” (2009:136). El segundo, es enunciado como efecto de sujeto, “poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo” (2009: 137). Efecto de presencia, efecto de sujeto. Sustitución en primer término, exaltación e intensificación en segundo. La representación media, a través de la ausencia o de la presencia, nuestro vínculo sónico con el mundo que nos rodea pero, como en el planteo de Schnaidt, podemos ver un sentido en el que se privilegia la semejanza, la relación referencial, y en un segundo lugar, sistemas más abstractos de configuración: “Representar, hemos dicho, es hacer volver al muerto como si estuviera presente y vivo, y es también redoblar el presente e intensificar la presencia en la institución de un sujeto de representación” (2009: 139).

humanos. Pero *imitaciones*. Volvemos sobre lo expuesto al comienzo: el arte deviene representación *de*. El foco de esa representación se centra en la acción: en la trama. Con esto, la práctica teatral se organiza alrededor del relato.

Para Aristóteles el procedimiento mimético es “el fundamento del arte poético y de sus variedades”, y no solamente del teatro, con lo cual se disuelve la dicotomía platónica entre diégesis / mimesis y esta última estructura el arte poético en general, definido como *imitación*: “La epopeya y la poesía trágica y también la comedia, la poesía ditirámica y la mayor parte de la que se acompaña con la flauta y la que va con la cítara, vienen a ser todas en general imitaciones” (I, 1998:1). Aristóteles señala que el arte imita a la naturaleza a través de diferentes *medios* (prosa, verso, etc.), de diversos *modos* (cómo se asume el acto de representar), con múltiples *objetos* que imitar, pero siempre concentrados en la mimesis de la acción humana: “Puesto que los imitadores imitan a sujetos que actúan, es preciso que [dichos sujetos] sean honestos o deshonestos, [...] ya sean mejores, peores, ya iguales a nosotros mismos” (1998:2). Aquí se devela el principio básico que define el funcionamiento poético por excelencia: la representación / imitación de una acción. El investigador alemán Hans-Thies Lehmann sostiene:

Si se entiende el teatro como drama y como imitación, la acción se presenta como objeto auténtico y núcleo de dicha imitación. De hecho, antes de la emergencia del cine ninguna otra práctica artística podía monopolizar de forma tan plausible como el teatro esta dimensión: la mimesis de las acciones humanas (representada por actores reales) (2013:65).

Para el autor esta lógica estética se denomina, siguiendo a B. Brecht, *teatro dramático*¹⁷, siendo “la esencia de la tradición teatral europea de la modernidad” (2013:35) y que, fundamentalmente, se caracteriza por la centralidad del texto escrito. Para Lehmann (siguiendo a P. Szondi), desde esta perspectiva el teatro es *drama*, así como sus categorías centrales son la imitación y la acción. Estas se vinculan con la idea de catarsis, ya que este teatro propone “la formación o reafirmación de una cohesión social mediante el teatro, de una comunidad que integra escena y público de manera emocional y mentalmente” (Lehmann, 2013: 36). Este entramado -imitación, representación, acción, catarsis- construye una “maquinaria ilusionista” en la cual

¹⁷ “Bertolt Brecht escogió la expresión teatro dramático para designar la tradición a la que debía poner fin su teatro de la época científica” (Lehmann, 2013:35).

Se pretendía erigir un *cosmos ficticio* y presentar *las tablas*, que *significan el mundo* como representado, abstraído pero establecido de modo que la fantasía y la empatía de los espectadores contribuyeran a una *ilusión* para la que no son imprescindibles ni la integridad ni la continuidad de la representación, sino el principio de que lo percibido hace referencia a un *mundo*, a una totalidad. La globalidad, la ilusión, la representación del mundo son inherentes al modelo del *drama* y, a la inversa, el teatro dramático constata, mediante su forma, la totalidad como *modelo* de lo real (Lehmann, 2013:37).

La teatralidad de representación se funda sobre la modalidad del teatro dramático, dentro del cual hay otra serie de elementos centrales, el de personaje, así como el de la conmensurabilidad de la acción relatada. El personaje es, tal como afirma Joseph Danan (2016), el que posibilita la idea de mimesis, que se pretende narrable, recordable, acotada en el tiempo, posible de ser organizada y sistematizada. En este sentido, la teatralidad de representación, en su búsqueda de dar cuenta de la totalidad del mundo a partir del recorte hecho por ese cosmos ficticio, se organiza según claros fundamentos aristotélicos: el bello animal con formas perfectas y medibles.

R. Abirached amplía el concepto de mimesis, afirmando que “por mimesis no entiendo solamente la representación e imitación de la realidad, sino el conjunto de leyes que rigen su ejercicio en el teatro” (2011:16). En su estudio sobre el personaje, Abirached parte de un análisis de la mimesis, a la cual entiende desde esa perspectiva, como marco regulatorio de la práctica teatral por lo menos hasta el siglo XX, suponiendo un “conjunto de reglas específicas” que tienen por objetivo describir ese mundo con el cual el arte se relaciona. Si el teatro plantea una relación con lo real, la mimesis es esa organización descriptiva de ese real:

...es constante que el teatro represente las acciones de los hombres en su ejemplaridad, que se sitúe a distancia de lo real, pero siempre en referencia a él; que no produzca imágenes sin significación, sino siempre llamadas, de diversas maneras, a modificar la mirada de los espectadores sobre la vida, las cosas y la gente; que el papel preexista al actor que lo encarna, y que la

interpretación del actor se despliegue siempre en un espacio más o menos metafórico y en una temporalidad más o menos arbitraria (2011:16).

Desde esta perspectiva, la mimesis siempre plantea una distancia con lo real, así como una mediación de imágenes, ya que es esta distancia, esta mediación, la que nos permitiría dominar lo real (2011:24). Esto plantea un juego en el que el intercambio entre lo real y lo imaginario es permanente y R. Abirached afirma que este juego “no es gratuito”, sino que su finalidad es generar sentido, proveer el placer específico que otorga la “elucidación de la significación” (2011:29). Como sostiene Aristóteles, la mimesis es una actividad placentera porque nos permite conocer (y domesticar, quizás) algo del orden del mundo.

En el fondo de esta concepción, subyace la histórica tensión entre arte y vida. La condena platónica de la mimesis, por ende de la representación, divide tajantemente la relación entre arte y vida, al considerar que el arte es falso, en todo opuesto al conocimiento verdadero. Por lo tanto, si el arte mimético no genera conocimiento, el artista debe ser expulsado, en defensa del orden moral y racional del bien común, de la vida pública. El orden de la ficción debe ser desterrado porque genera un conocimiento que no es verdadero, que se opone a la idea esencial (y real) del mundo. Esta condena platónica ha encontrado importantes ecos en diversos momentos de la historia, “en todos los teóricos que conciben el teatro desde el punto de vista moralista” (Naugrette, 2004:50). Es el caso de Rousseau en el siglo XVIII, en cuya *Carta a D'Alembert* sobre los espectáculos, rechaza públicamente la instalación de un teatro en Ginebra¹⁸, proponiendo “un arte sin representación, el arte que separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva. Oponer al público de los teatros el pueblo en acto, la fiesta cívica en la que la ciudad se presenta a sí misma” (Rancière, 2010:57). En la fiesta popular se resolvería el conflicto entre arte y vida, según esta línea antimimética. También ésta es la idea de las vanguardias históricas, la de regresar el arte a la vida, vincular esas dos dimensiones. Si atendemos a la historia de este vínculo, podremos ver que las diferentes corrientes estéticas lo siguen refundando, rechazando o problematizando, de allí su centralidad en una reflexión sobre el arte contemporáneo,

¹⁸ “...no adoptemos esos espectáculos exclusivos que encierran tristemente a un reducido número de gente en un antro oscuro, que la mantienen temerosa, inmóvil, en silencio e inactiva, que no ofrecen a los ojos sino paredes, puntas de hierro, soldados e imágenes aflictivas de la servidumbre y la desigualdad. No, pueblos felices, éstas no son vuestras fiestas. Al aire libre, bajo el cielo, es dónde tenéis que reunirlos y entregarlos al dulce sentimiento de la felicidad” (Rousseau, 1994: 156).

que tanto lo ha cuestionado. Así, la crítica de la representación siempre supone una crítica a la “obra de arte”.

2.2. La teatralidad de performance

Como hemos señalado, desde las vanguardias históricas comienza una intensa ruptura del paradigma mimético, y ya en la década del 60 podemos hablar de la centralidad del paradigma performático, “como una de las dimensiones definitorias del arte occidental” (Cornago, 2005:22).

El concepto de performance alberga en su interior prácticas que tienen diversos enfoques. Patrice Pavis (2016) señala dos tendencias centrales, *art performance* y *performance art*. La primera -art performance- es aquella que proviene de las artes plásticas, de la cual el *action painting*, el *happening*, *body art*, son algunas de sus manifestaciones más importantes. Estas se caracterizan por definirse como “una acción física, una huella cuyo origen es trazo originado por una acción, un acontecimiento y el resultado de un flujo. De ahí el rechazo a la especificidad de un medio, y el deseo de salir del marco de un género, de dejar entrar otras prácticas artísticas” (Pavis, 2016:227). La segunda tendencia -*performance art*- es la tendencia que discute fundamentalmente con el teatro de texto, así como con las puestas en escena poco innovadoras (Pavis, 2016:228). Sobre esta tendencia, que es la que nos interesa, Hans-Thies Lehmann afirma que ha sido definida como una “estética integradora de lo vivo” (Barck), siendo uno de sus principales rasgos “lo que Gumbrecht denomina una producción de presencia, la intensidad de una comunicación cara a cara que no puede ser sustituida por los más avanzados procesos de comunicación transmitidos por una interfaz” (2013:240). La experiencia de lo real, tal como la denomina este autor, es una de las principales búsquedas de este tipo de prácticas, que se traduce en una irrupción de la presencia en escena, una relación provocadora con el espectador, así como una emancipación del texto como garante previo de sentido.

En el estudio *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*, Joseph Danan (2016) analiza estas dos modalidades de manera muy precisa. J. Danan señala que la cristalización del término se da efectivamente entre los años 1960 y 1970, “reivindicada por los artistas surgidos de las artes plásticas” (2016:8) y que, más allá de la diversidad de formas que esta categoría contiene, su utilización tiene como punto en común el

referirse a la “producción de un acto vivo” (2016:9), frente a un estado del arte que puede pensarse como museificado. Frente a esta diversidad de experiencias performáticas, J. Danan propone pensar dos usos del término, a los cuales denomina “performance en sentido amplio” y “performance en sentido restringido”. En su estudio, el autor no plantea resolver las diferencias -fluctuación dice J. Danan- entre estas dos modalidades, sino profundizar los sentidos que ellas proponen, “cruzarlos, hacerlos jugar el uno con el otro” (2016:9).

Para desarrollar la categoría “performance en sentido ampliada”, J. Danan toma dos casos que denomina como “acontecimientos notables”. El primero es la publicación, en el año 1966, de la obra *Insultos al público*, del dramaturgo alemán Peter Handke. J. Danan señala cómo esta pieza cuestiona todos los fundamentos del acto teatral, a saber: la fábula, la ilusión, pero también su contrario, el distanciamiento brechtiano, la identificación y, por último, la mimesis, es decir, todo aquello que puede ser formulado como drama aristotélico (2016: 11, 12)¹⁹. El segundo acontecimiento tiene lugar en 1975, con la puesta en escena de *Catherine*, un espectáculo basado en la novela de Louis Aragon *Les Cloches de Bâle*, dirigido por Antoine Vitez. Según J. Danan, este caso es el que inauguró lo que se da a conocer como teatro-relato²⁰. En ambos casos, el autor afirma que se concreta un “gesto”, entendiendo por esto “un acto escénico afirmativo que se impone en tanto que tal y que no reproduce ningún gesto anterior, que no es reproducible, y que tiene una fuerza, de alguna manera, medible o mensurable que excede lo ordinario” (2016:15). De esta manera, ellos abren el camino a un teatro de performance, o “performance teatral” (2016: 25) en el cual se fisura la tradición teatral imperante hasta el momento, desandando los elementos del drama, desarmando el concepto de representación, y proponiendo la creación de un “acto teatral vivo”.

¹⁹ Uno de los fragmentos de la obra de Peter Handke que Danan cita en su estudio es clave:

Lo que van a ver ustedes no es un espectáculo.
Se arriesgan a no ver suficientemente saciado su apetito.
Lo que ustedes van a ver no es una pieza de teatro.
Esta noche no se actúa.

Se les va a mostrar un espectáculo en el que no hay nada que ver (Handke, P, “Insulto al público, citado por Danan, J, Entre teatro y performance, 2016)

²⁰ En la obra, los comediantes “se sitúan alrededor de una gran mesa y comen. Comen realmente, y esta acción de comer se sitúa en primer lugar... Los comediantes tienen con ellos, por otra parte, la novela de Aragon, el libro en su forma material, que se pasan de mano en mano. Leen algunos pasajes, se levantan, circulan dando vueltas alrededor de la mesa” (Danan, 2016:14).

Para abordar la categoría “performance en sentido restringido”, J. Danan toma como ejemplos clave algunas producciones de los/as performers Marina Abramovic²¹, Joseph Beuys²² y Chris Burden²³. A partir de estas experiencias, enumera una serie de criterios fundamentales propios de esta modalidad: la puesta en juego del propio artista, la no separación entre el arte y la vida, la importancia primordial del cuerpo, la unicidad del acontecimiento, el rol de lo imprevisto, la vivencia de una experiencia compartida, entre otros (2016:21). Todos estos criterios comparten un objetivo que los unifica, que es provocar una “acción real sin mimesis” (2016:22). A diferencia de la otra modalidad, que apunta a la producción de un acto vivo, aquí es la ruptura de la mimesis la que organiza el concepto de performance. Sin embargo, más allá de esta división, el autor sostiene que estas dos modalidades se contagian, se cruzan, y que podría pensarse que el teatro contemporáneo se ve atravesado por un “estado de espíritu performativo” (2016:26). Éste estado es el que permite que se siga sosteniendo la categoría teatro, ya que se “trata del teatro pero atravesado por la performance” (2016:55). A pesar de la manifiesta ruptura con la teatralidad de representación, J. Danan decide llamar a estas experiencias como “teatro de performance”, considerando que, a pesar de todas las experimentaciones que proponen creadores como Romeo Castellucci, Angelica Liddell²⁴, etc., sus producciones siguen perteneciendo a la categoría “teatro”. El panorama del teatro de performance es muy rico, diverso, y no se restringe a las experiencias europeas mencionadas por J. Danan, lógicamente.

Para J. Danan, así para como H.T. Lehmann (2013) y O. Cornago (2005), el panorama escénico contemporáneo da cuenta de una superposición, convivencia, cruce, de elementos de la teatralidad de representación y la teatralidad de performance. Señala Hans-Thies Lehmann al respecto que “es necesario, por tanto, aceptar la coexistencia de

²¹ Performer yugoslava (1946). Comienza su carrera a mediados de los años 60, siendo una referente indiscutible del arte de performance.

²² Escultor, dibujante, performer, activista político y docente alemán (1912 – 1986).

²³ Artista performer, (1946-2015), norteamericano, considerado como uno de los pioneros del arte de performance. También formó parte del movimiento de body-art. Entre algunos de sus principales trabajos podemos mencionar *Shoot* (1971), *Five days locker piece* (1971), *Deadman* (1972).

²⁴ Angélica Liddell, seudónimo de Angélica González (Figueres, 1966), es actriz, directora y dramaturga. Su trabajo incluye prosa, poesía, instalaciones y obras de teatro. Tras cursar estudios de Psicología y Arte Dramático, en 1993 funda la compañía Atra Bilis, llevando a escena los espectáculos *El jardín de las Mandrágoras* (1993), *Dolorosa* (1994), *Frankenstein* (1998), *La falsa suicida* (2000), *El matrimonio Palavrakis* (2001). Ha ganado numerosos premios, entre ellos, el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por la obra *La casa de la fuerza*, Premio de Dramaturgia Innovadora Casa de América (2003), Accésit del Premio Lope de Vega (2007), Premio Valle-Inclán (2008), Premio Nacional de Literatura Dramática (2012). Entre sus producciones, además de las obras realizadas junto a Atra Bilis, podemos mencionar *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), *Y cómo no se pudo...* *Blancanieves* (2005), *El año de Ricardo* (2005), entre otras. En el año 2018 estrena su última producción, *Trilogía del infinito* (<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/angelica-liddell>).

conceptos teatrales divergentes que no pueden subordinarse bajo la preponderancia de un paradigma único” (2013:34). Tanto en una como en otra modalidad, el rechazo a la perspectiva textocentrista es neurálgico. En esta teatralidad, el texto teatral no es un punto de partida, la escena no se configura como la “traducción” del texto escrito, sino todo lo contrario. Afirma Lehmann: “Mientras que, debido a buenas razones, ninguna poética dramática ha abandonado jamás el concepto de acción como objeto de la mimesis, la realidad del nuevo teatro comienza precisamente con la desaparición de la trinidad del drama, la imitación y la acción” (2015:65). Éste quizás sea una de las cuestiones que más discusiones ha provocado en el campo teatral, porque el texto, para una teatralidad de representación, es un elemento sustancial, la estructura que organiza la construcción mimética, tanto de la puesta en escena, como de la actuación, y del rol del público. Al mismo tiempo, esa distancia esencial de la operación mimética que señala R. Abirached, busca ser anulada en las teatralidades de performance, o, cuando menos, minimizada. Es por esto que los conceptos del paradigma mimético son puestos en discusión, ya que lo que se juega es el vínculo con lo real, sus posibles modos de nombrarlo, conocerlo, experienciarlo. Dentro de ese panorama complejo, que alberga tendencias tradicionales al mismo tiempo que las rompe, la categoría Teatros de la experiencia propone una variación particular. Creemos que una parte del teatro contemporáneo, minoritaria pero potente en su indagación escénica, apunta a provocar experiencia, potenciarla, poniendo en discusión la lógica centrada en el teatro como representación.

3. Los Teatros de la experiencia

Óscar Cornago desarrolla esta categoría en dos estudios publicados en diferentes momentos. La primera y mayor referencia la encontramos en *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (2005), en el cual aborda algunas prácticas artísticas contemporáneas bajo la luz de su resistencia a los modelos dominantes, dedicándole a los teatros de la experiencia una concisa conceptualización. La otra referencia la encontramos en *Teatro de la experiencia* (2006), artículo que reflexiona sobre la programación de obras y talleres del II Festival de Creación escénica Invertebrados, organizado por Casa de América, en enero del año 2005, en Madrid. En el escrito se describen las actividades allí efectuadas, pero también

se avanza sobre ciertos aspectos de la creación escénica contemporánea, ocupando esta categoría -como el título indica- un lugar central. Para O. Cornago los Teatros de la experiencia ofrecen “un mayor despojamiento formal y con menor grado de estilización, a la construcción de un mundo ficcional” (2005:201), siendo el cuerpo del actor/actriz lo que se pone en primer plano. Es interesante esta distinción, ya que, justamente, muchas de las creaciones escénicas que Hans-Thies Lehmann toma como ejemplo para dar cuenta de la categoría de teatro posdramático, son producciones de alto impacto visual, a veces con imponentes diseños escenográficos, así como un gran despliegue de recursos, no por eso de carácter representacional²⁵. A diferencia de esta espectacularización, los Teatros de la experiencia se presentan como una modalidad despojada, minimalista, de pocos recursos escénicos.

A partir de la lectura de ambos textos, proponemos una sistematización de los rasgos centrales de esta categoría, tomando como punto de partida la que consideramos la definición central del autor, desarrollada en *Resistir en la era de los medios*:

Este tipo de teatro, para el que podemos recuperar la denominación de 'teatro de la experiencia', teatro de las ideas y el cuerpo, enfatiza la presencia inmediata, real y física del actor, que enfrentado al público, desde un espacio vacío, se dirige a él a título casi personal. Es característica la recurrencia a la narración de historias, historias paradójicas que terminan llevando la lógica y el sentido común a esa especie de límite contra el que choca el pensamiento y la representación, iluminando a partir de ahí un nuevo espacio de intensidades acentuado con la expresión física, con frecuencia de tono violento. El cuerpo -performativo- se hace más visible en la medida en que escapa a los sentidos lógicos impuestos desde los diálogos y la situación dramática, que se construye sobre la situación real de la comunicación escénica con el público. Los frecuentes ejercicios físicos extremos contrastan con otros momentos emocionales de intimidad poética; tanto en unas acciones como en otras el cuerpo y por tanto también la mente es llevada hacia sus zonas marginales de desestabilización, mientras que el espectáculo se mueve sobre estos espacios liminales (2005: 201).

²⁵ Como ejemplos, podemos mencionar las producciones de Bob Wilson, Romeo Castellucci, Needcompany, Pina Bausch, entre otros.

Tanto la idea de presencia como la de narración reconfiguran, en cierto sentido, el vínculo con el espectador, ya que las dos situaciones apuntan a señalar, ostentar, acentuar el carácter efímero del hecho teatral, ese “aquí y ahora” que lo define. En esta reconfiguración de la relación con el público, O. Cornago rescata el carácter convivial de los Teatros de la experiencia:

...otro de los elementos claves de este teatro de la experiencia y el pensamiento: el encuentro de varias personas -el hecho del convivio (Dubatti 2003)-, el encuentro entre los actores, y de estos con los espectadores, el acto de juntarse para ocupar un lugar durante un tiempo determinado, confrontar unas experiencias, abrir los sentidos, compartir el espacio. A través de este laboratorio de percepciones, a veces aceleradas, otras veces detenidas, deformadas, mediatizadas u obstruidas, la presencia del espectador ocupando un lugar contiguo al del actor, se acentúa. Esta ha sido, sin duda, una característica esencial de la escena a lo largo de toda su historia; el teatro de la experiencia la recupera para situarla en primer plano como un modo de resistencia ante una sociedad descorporeizada, llena de realidades virtuales y sistemas de comunicación que no requieren la presencia física. [...] Ese tipo de teatro implica, por último, un modelo de recepción diversa (2005: 208).

En el artículo *Teatros de la experiencia* (2006) Cornago amplía esas características, incorporando su naturaleza procesual, el sentido político del encuentro que se lleva a cabo, el trabajo sobre lo desconocido, el compromiso biográfico de los actores que participan.

Podemos delinear las características de los Teatros de la experiencia en torno a tres modalidades claves: corporal / performática, procesual, estética. *Corporal / performática*, porque acentúa la dimensión concreta de la presencia, de la materialidad de la escena; *procesual*, porque no se piensan como obras cerradas, sino que se asumen como producciones en proceso, en transformación, experiencias “de laboratorio”; *estética*, en el mismo sentido que el anterior, pero además, cuestionando los poderes de la fábula (personajes, diálogo, etc.) y proponiendo pensar un/a espectador/a como sujeto activo, en transformación. Desarrollamos brevemente cada uno de estos aspectos.

3.1. Dimensión corporal / performática

O. Cornago señala, reiteradamente, que desde la actuación se acentúa el cuerpo “performativo” del actor / actriz, así como su presencia, a la cual entiende como categoría estética, ya que “los personajes y objetos solo existen en la medida en que están ahí, ocupando un espacio convertidos en presencias, no tienen una existencia previa ni posterior al instante de su actuar en escena” (2005: 203). La escena se convierte en un espacio de fundación de mundos singulares, sin un pasado que los defina o los recorte (como sí pueden tenerlo los personajes de obras como *Edipo*, *Hamlet*, *Fedra*). Pero O. Cornago vincula el trabajo sobre la presencia con la idea de narración, recuperando para esto la figura del *rapsoda*²⁶. El actor / actriz deja de estar “contenido/a” por la estructura dramática tradicional, para apoyarse en el relato como operación escénica:

...la escena moderna redescubre el escenario como un espacio para la narración, el relato y la reflexión; pero una narración entendida como un acto realizado desde el aquí y el ahora, acto performativo por excelencia, situado ya en los orígenes del teatro y la literatura en general a través de la figura del rapsoda (2005:201).

En este tipo de teatro, los/as actores / actrices comprometen su subjetividad biográfica:

El público no mira un espectáculo ajeno, una historia que le están contando, sino que está-ahí, formando parte de ese acontecimiento, sintiéndolo con todo su cuerpo.... Este teatro debe crecer forzosamente desde dentro, desde la subjetividad de cada actor, desde sus emociones y experiencias, desde su historia personal (2006:100).

²⁶ Concepto que es desarrollado el capítulo V de la Parte II de esta investigación.

La incorporación de lo biográfico es una de las claves para pensar la experiencia teatral, en el sentido que no es un *otro* el que se representa, sino que es en la exposición y asunción del actor/ actriz en esa instancia de encuentro donde se ejecuta el nivel experiencial, al asumir la situación de representación, visibilizando el pacto escénico. De esta manera, O. Cornago traza una relación entre narración / presencia / cuerpo performático que señala cómo la experiencia, desde la óptica exclusivamente actoral, ocurre a través de la *fuga* de la ficción. Al abandonar el concepto de personaje, el actor / actriz opera a partir de la producción de presencia, para lo cual el acto de narrar es fundamental.

3.2. Dimensión procesual

Cuando O. Cornago presenta la idea de proceso en relación a esta categoría, en primer lugar explicita ciertas reflexiones de Federico León, dramaturgo y director argentino, quien manifiesta que la identidad de una obra se debe deducir de su proceso, nunca de una identidad previa, fijada de antemano, ya sea un texto, una idea de dirección, un estilo de actuación, etc.: “En una sociedad que produce y exige resultados parece sensato que el teatro encuentre su sentido acentuando su condición esencial de proceso” (2006: 98). Pero, señala el autor, no es suficiente manifestar que el teatro es proceso, sino que este carácter debe *verse* en el hecho escénico. Para esto, la apertura al azar, a la inestabilidad del acontecimiento teatral es necesaria, por fuera de la configuración de un producto cerrado, definitivo.

Es importante, en el sentido del teatro como proceso, poder ver “los azares de la interpretación, a las fuerzas vivas de que se compone, a la presencia de los cuerpos, a sus emociones y reacciones, y sobre todo el hecho siempre inestable del encuentro con el público” (2006:98). Pensar el teatro como proceso por encima de la idea de producto estable, cerrado, se vincula, a su vez, con la idea de rentabilidad. El ya consabido carácter efímero del hecho teatral es llevado al extremo en los Teatros de la experiencia y, “no lo podemos conservar para su rentabilización posterior” (Cornago, 2006:99), no puede ser comercializado, guardado, repetido. Sucede en el instante en que se produce, y su consumo se agota en la experiencia vivida allí mismo. Cuando la práctica teatral se define, piensa, compone bajo el paradigma performático esto se radicaliza, se convierte en principio ideológico, compositivo, estético.

Para O. Cornago, este tipo de teatralidad no se define como una práctica en la cual “se iluminan las oscuridades de un texto, dramático o de otro género” (2006:101), no es un espacio de esclarecimiento, de confirmación de certezas, sino un espacio de potenciación de aquello que se desconoce: ya sea los sentidos propuestos por el texto con el que se va a trabajar, las formas de actuación del elenco, las conductas del público, el azar de cada función. En todo caso, apunta, abordar el teatro como práctica iluminadora lo empobrecería, perdería su riqueza. En cierta medida, el autor revisita la dimensión religiosa que se encuentra en las bases de la experiencia teatral, el *religare*, esa “necesidad de contacto con ese más allá de que nos hablan los cuerpos y las imágenes” (2006:101). Entonces el proceso de creación intenta representar lo que se escapa, aquello que, paradójicamente, no puede representar, por desconocido. En la práctica material y concreta, sin vocación metafísica ni religiosa, ese desconocimiento es también potencial de trabajo: no conocemos de antemano las respuestas de los espectadores, ni las posibilidades creativas de un actor, actriz o de un director/a. Lo desconocido, como zona exploratoria de trabajo, donde las certezas son erradicadas (porque tienden a la configuración de la obra en tanto estructura cerrada, fija), es uno de los caracteres más fuertes de la experiencia escénica.

3.3. Dimensión estética

Para pensar la dimensión estética de esta categoría, O. Cornago aborda varias cuestiones, referidas a la dramaturgia, así como a la relación con el espectador.

En relación al primer tema, el autor señala que en los Teatros de la experiencia las textualidades no se organizan bajo las situaciones dramáticas clásicas, así como también escapan a los diálogos, estructura fundamental del drama, por esto la dimensión posdramática es fundamental en el análisis de esta categoría. Hans-Thies Lehmann afirma que ya no se puede sostener la categoría del drama: “el adjetivo posdramático designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama (2015:44)”²⁷. Para pensar el teatro

²⁷ Peter Szondi (1994), en *Teoría del drama moderno*, da cuenta de los elementos centrales en la configuración del drama clásico, postulando la crisis del mismo ante la irrupción del drama moderno, de la mano de autores como Ibsen, Strindberg, Chejov, Camus, Sartre, entre otros. Este ensayo deviene

posterior a los años 70, se puede hablar de teatro posdramático, sin postular ni pensar en un teatro posmoderno. “El teatro posdramático es un *teatro del presente*” (2015:253 con el cual Lehmann se propone desarrollar una “*lógica estética del nuevo teatro*” (2015:31). El autor postula que la descripción de estas formas pretende ser útil en varios sentidos: analizar el desarrollo del teatro del siglo XX y, por otro lado, posibilitar “*la comprensión conceptual y la verbalización de la experiencia de este teatro contemporáneo, a menudo difícil, y contribuir así a su percepción y discusión*” (2015:32). Para Lehmann, uno de las problemáticas que aquejan el abordaje teórico de las prácticas escénicas contemporáneas, es que estas son definidas por su negatividad, es decir, por lo que son. Desde esta perspectiva, su estudio apunta a construir una definición y descripción positivas de estas prácticas que “amplíen nuestro *consenso* sobre lo que el teatro es o debería ser” (2015:33). La categoría posdramático permite pensar teatralidades no dramáticas, así como no – europeas²⁸, es por esto que es una categoría que permite abordar diversas modalidades teatrales. Así, logra dar cuenta de un estado de situación de la escena contemporánea, pero también de la cultura, en la cual el modo de percepción ha sido desplazada: “la visión simultánea y multi-perspectivista reemplaza a la sucesiva y lineal” (2015:27). En este marco, el teatro y la literatura pasan a ser prácticas minoritarias. Las nuevas tecnologías y medios de comunicación son cada vez más inmateriales, pero el teatro es el lugar de los “cuerpos pesados”, de la “conurrencia real”, donde emisión y recepción de los signos ocurren simultáneamente, ya que no hay una emisión diferida y a la distancia. El texto teatral deja de ser dramático, desaparecen los principios de narración y figuración, así como la fábula, para estallar en formas escriturales que nada tienen que ver con el diálogo, o la unidad de acción aristotélica. El teatro posdramático se caracteriza por hacer uso de estilos heterogéneos, por el collage, la importancia de la imagen, la utilización de nuevas tecnologías, con la dimensión virtual que esto le impone a la escena. Posdrama implica una superación del drama como unidad totalizante, por ende, la historia narrada queda relegada. El teatro posdramático es una de las principales formas de la teatralidad de performance, poseyendo varias de sus características: la *presencia*, antes que la

central en cuanto a la caracterización llevada adelante del drama clásico, que puede definirse por: a) el drama es absoluto; b) el autor está excluido del drama; c) La relación con el espectador también es absoluta: se mantiene apartado del drama; d) se privilegia la escena frontal, favoreciendo la separación entre escena y sala; e) el tiempo mostrado siempre es el presente (Lavatelli, 2009:66). Frente a esto, el drama moderno da cuenta de una crisis del modelo, evidenciada a través de diferentes procedimientos.

²⁸ Sobre todo, si tenemos en cuenta, como referimos en la nota al pie anterior, que el “teatro dramático” es una categoría de teatro europeo fundamentalmente.

representación; la experiencia *compartida*, antes que la experiencia *transmitida*; la priorización del *proceso* creativo, antes que el *resultado* de la creación; la *manifestación*, antes que *significación*; el *impulso* energético, antes que la *información*. Es así que la dimensión posdramática es central en los Teatros de la experiencia, al abandonar la estructura dramática, radicalizando esa experiencia del presente, que se da a través de actuaciones performáticas.

En cuanto a la relación con el espectador/a, O. Cornago coloca en un lugar privilegiado el encuentro que implica el acontecimiento experiencial, que si bien no es privativo de esta variante singular (toda la tradición teatral se sustenta en el encuentro entre actores y espectadores) aquí se convierte en un “laboratorio”, a través del cual se apunta a una “recepción diversa”. Así, los Teatros de la experiencia también indagan sobre la expectativa, el trabajo activo y compositivo del público. En segundo lugar, recupera el sentido político no sólo de esta categoría, sino del teatro en sí mismo, a través del *encuentro* que significa. Es justamente ese “sentido de encuentro que adquiere el acontecimiento teatral” (2006:107) el que lo define: público, colectivo, que implica presencia en un tiempo inmediato. La vinculación entre encuentro y presencia, radica en la sensación de estar-ahí que, para el autor, deviene de los Teatros de la experiencia. Es una presencia no sólo intelectual, en la que el espectador/a se compromete racionalmente con la obra, sino que es una actividad perceptiva en su totalidad. En este sentido existe una restauración del lugar del cuerpo del espectador/a, quien no sólo es alguien que está vedado a la mirada del actor/ actriz, sino que está incorporado a la composición del espectáculo. De aquí la importancia del encuentro: el público no sólo va a *mirar* la obra, sino que será afectado, movilizado, inclusive físicamente:

...en la percepción del teatro no participan únicamente los ojos o la mente, sino todo el cuerpo, con el desplazamiento del público de un espacio a otro, ya desde su ingreso en la sala, con el acomodarse junto a los demás, con el mirar aquí y allá, con el centrar la atención en este detalle o en este actor, para elegir luego otro punto, otro instante, e ir así construyendo cada momento, sintiéndolo en su transcurrir temporal. Ese encuentro define un acontecimiento más dentro de ese paisaje de acontecimientos que es la escena (2006:100).

Así, el espectador/a crea el espectáculo, realiza operaciones reales, concretas, físicas y sensibles. Es importante destacar el vínculo que el autor define entre este tipo de prácticas y la sociedad de consumo y espectacularizada en la cual vivimos, afirmando que nuestra sociedad se ha convertido, en las últimas décadas, en una gran zona mediática, de actuación, donde “nadie mira, nadie escucha, todos actúan, tratando de llamar la atención” (2006:106). En un mundo en el que todo se expone, se representa, donde los *mass media* anulan la posibilidad de intimidad y de encuentro, los Teatros de la experiencia vuelven sobre la dimensión lúdica y colectiva del hecho teatral. Allí radica su sentido más político. Si nadie mira, nadie escucha, el teatro abre la posibilidad de la experiencia poética.

3.4. Otros aportes.

En el análisis que Norbert Servos desarrolla sobre Pina Bausch, encontramos una aproximación sintética a esta categoría. Servos afirma que

El punto de partida es la experiencia auténtica, subjetiva de los actores, que a su vez se le exige al espectador. De esta forma queda descartada una mera recepción pasiva de sus piezas. El teatro de la experiencia moviliza los afectos y emociones porque trata de energías íntegras. No actúa, no hace como si, sino que es. Y en la medida en que el espectador se ve arrastrado por esta apasionante autenticidad de los sentimientos, desconcertante a la mente y a los sentidos, debe también decidirse y aclarar su propia posición. Hace tiempo que ha dejado de ser el consumidor pasivo de una construcción sin consecuencias o el testigo de una interpretación de la realidad. Se ve incorporado a una experiencia global, que le permite experimentar la realidad en una efervescencia de los sentidos (Servos, en De Naverán y Écija, 2013: 148).

Por su parte, J. Danan, en su análisis sobre la teatralidad de performance, sugiere una probable definición, sosteniendo que “es quizás así como podría definirse un teatro de la experiencia: que exige ser vivido en el presente, pero cuyo valor se mide por la huella que deja” (2016:37). Si bien breves, estas afirmaciones coinciden en varios

puntos, permitiéndonos afirmar que los Teatros de la experiencia proponen cruces entre representación y performance que nos parece interesante desentrañar, porque proponen variaciones particulares, singulares, difíciles de catalogar.

En este contexto, entendemos que toda experiencia siempre es una experiencia situada, en su relación con la tradición, con el conocimiento adquirido, pero también con aquello que irrumpe, tiene lugar en un espacio-tiempo determinado. Por esto nuestra investigación está claramente situada en un campo teatral determinado, acotado en el tiempo, ya que la experiencia que proponen las obras abordadas dialogan con las redes de percepciones, tradiciones, estéticas, poéticas, modos de hacer, trayectorias, de una época determinada, aunque son el resultado de una tradición teatral también.

Los casos de análisis *-Audiotour ficcional* (Bineural Monokultur), *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (Camila Sosa Villada, María Palacios), *Lomodrama. Butoh criollo* (Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Oscar Rojo) nos permiten repensar los Teatros de la experiencia delineados por Cornago, no ya como una categoría rígida, sino como el resultado de modalidades de creación y producción en las que la búsqueda está vinculada a la recuperación de la experiencia y a la producción de variaciones singulares.

2. Apartado contextual

Una investigación situada: el teatro independiente de Córdoba

El campo teatral independiente de la ciudad de Córdoba es, actualmente, uno de los polos teatrales de mayor producción y experimentación del país. A pesar de que las lógicas legitimadoras centralistas sistemáticamente hacen de CABA el polo de experimentación y riesgo, lo cierto es que a lo largo del país, se generan teatralidades de búsqueda que investigan, cuestionan, discuten la herencia teatral²⁹.

²⁹ En el año 2017, cuando se conocieron los resultados del Festival Internacional de Buenos Aires, diversos creadores nacionales manifestaron su descontento, ya que la gran mayoría de las obras seleccionadas dentro de la llamada “Convocatoria nacional”, eran de CABA, y en su mayoría dirigidas por hombres. En una entrevista realizada por Alejandro Cruz, para el diario La Nación (29/07/2017), frente a la pregunta del periodista, relativa a la selección de obras estrenadas hace varios años, poca presencia de directoras mujeres, y ninguna producción de provincias, Federico Irazábal –director del FIBA- respondió “Entiendo los cuestionamientos, pero son criterios. Y no hay montajes del interior porque le pedí al comité curatorial que eligiera lo mejor”. Esta respuesta desató una polémica que tuvo como consecuencias manifestaciones públicas a lo largo del país, en repudio. Si bien no podemos depositar exclusivamente en los dichos de F. Irazábal una larga historia de desestimación del teatro de provincias, sí es importante señalar que esta cuestión se efectiviza a través de operaciones concretas de

El teatro independiente cordobés está atravesado -todavía- por la considerable herencia de la creación colectiva, la presencia fuerte de tres espacios de formación específica³⁰, una tradición importante de Festivales internacionales como espacios de cruce, diferentes modos de abordar la práctica dramática, grupos de larga historia, configurándose un mapa complejo, intenso, con una multiplicidad de poéticas que conviven en su interior. Esta diversidad poética lo convierte en un campo difícil de sistematizar, por lo que esta investigación no pretende abordar esa complejidad, pero sí contextualizar las experiencias escénicas que son nuestro objeto de estudio, y forman parte del circuito de teatro independiente³¹.

Si bien el teatro independiente cordobés convive con las producciones del elenco oficial de la Provincia de Córdoba -la Comedia Cordobesa, con 60 años de existencia³²-, y con algunas experiencias de teatro comercial, podemos afirmar que el foco teatral en esta ciudad deviene de las prácticas independientes.

En ese campo existe una fuerte tendencia a la creación experimental, arraigada en la creación colectiva de los años 70. Grupos como Libre teatro Libre³³ y La Chispa³⁴,

selección, legitimación, circulación, de cierto tipo de teatro, regido por ideas europeizantes de lo que es “teatro de calidad”. En la selección actual del FIBA –a realizarse en enero del 2019- esta situación se revirtió, observándose una mayor presencia de teatralidades de provincias.

³⁰ En la ciudad de Córdoba encontramos tres instituciones de formación teatral. La Licenciatura de Teatro, que se dicta en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, el Profesorado de Teatro, que se dicta en la Escuela Integral de Teatro Roberto Arlt, y la carrera de actuación, que se desarrolla en el Seminario Jolie Libois.

³¹ Históricamente, éste ha estado bajo el signo de la experimentación escénica, de la ruptura con los modelos de producción comerciales, de su libertad poética y estética.

³² En 1955 se crea el Seminario de Teatro de la Provincia, espacio oficial de formación actoral que luego será quien nutra los elencos de la Comedia Cordobesa fundada en 1959 (Merlo, 2017). La Comedia Cordobesa es el elenco estable de la Provincia de Córdoba, que tiene su sede de trabajo en el Teatro Real. Fue creada en 1959, por Ley N° 4587. Comenzó sus actividades con la dirección de Eugenio Filipelli y luego de la inscripción y selección de aspirantes se conformó el elenco integrado por Hugo Andrada, César Carducci, Azucena Carmona, Clara de la Cruz, Hugo Espinosa, Sonia Fuchs, Mariel Jaime Mazza, Osvaldo Lemos, Ricardo Luján, Manuel Mercado, Déborah Mittmann, Alcides Orozco y Jorge Pinus, entre otros. El elenco tuvo presentaciones en el extranjero: Paraguay (1967), Festival Internacional en Nancy, Francia (1968), Festival Latino en Nueva York (1994) y en 1995 en Barcelona. Creadores como Jorge Aznar Campos, Lisandro Selva, Carlos Giménez, Claudio Hochman, Jorge Díaz, Andrés Bazzalo, Santángelo, Kantuka Fernández, Oscar Barney Finn, Jorge Petraglia, Daniel Suarez Marsal, Luciano Delprato, Rubén Szuchmacher, Jorge Villegas, Rodrigo Cuesta, entre otros han dirigido al Elenco, que tiene programación regular en la sala del Teatro (<http://www.cba.gov.ar/comedia-cordobesa/>). El 26 de septiembre de 1975 se crea la Comedia Infante Juvenil, con el objetivo de montar obras para niños y jóvenes y llevar el teatro a escuelas, clubes y centros vecinales de la ciudad y el interior. El primer elenco se formó con Estrella Rohrsstock, Paco Giménez, Rogelio Pizzi, Manuel Jaime Maza, Héctor Flores, Mario Lugones y Silvia Doña, quienes, dirigidos por Paco Giménez, estrenaron Corazón de Bizcochuelo, de Enrique Pinti, el 20 de diciembre de 1975. En la actualidad el elenco está integrado por Matías Etchezar, Graciela Fogliatti, Martín Gaetán, Eugenia Hadandoniou y Nancy Rodríguez (<http://www.cba.gov.ar/comedia-infante-juvenil/>), y el Elenco estable de títeres.

³³ Libre Teatro Libre (LTL) estaba conformado por María Escudero, Graciela Ferrari, Lindor Bressán, Cristina Castrillo, Oscar Rodríguez, Roberto Videla, Susana Pautasso, Luisa Núñez, Susana Rueda y Pepe Robledo. El grupo tiene su origen en la Universidad Nacional de Córdoba, y nace del encuentro de María

fueron generadores de metodologías y prácticas colaborativas que cuestionaron firmemente los roles hegemónicos de la dirección y la dramaturgia. Estos grupos se caracterizaron, a grandes rasgos, por la eliminación de las figuras “despóticas” dentro del proceso creativo, lo cual indujo a descartar la figura del director, así como la del autor, en busca de una horizontalidad a nivel de creación escénica. En ese sentido, la implementación de la improvisación como principio metodológico fue fundamental. Era frecuente no sólo la observación de la realidad política y social, sino en una fuerte búsqueda documental para la elaboración de espectáculos, y en algunos casos (LTL, por ejemplo), al finalizar cada función, se convocaba al debate con el público. El resultado de estos debates, que era estrictamente registrado, servía como material para reformular

Escudero con los alumnos del primer año de la Licenciatura en Interpretación Teatral. Escudero era profesora de Práctica Escénica de ese primer año, y sus estudiantes -altamente receptivos a sus propuestas- deciden seguirla, cuando al año siguiente la echan de la universidad. A partir de ese momento, los LTL comienzan a juntarse y a ensayar sistemáticamente, llegando a profesionalizarse y a viajar por América Latina, conformando de este modo una fuerte identidad de grupo. Si bien María Escudero en un primer momento se presentó como la figura alrededor de la cual se armó el grupo, luego deja ese rol para integrarse al grupo como una más. De este modo, el grupo elaboró un tipo de dinámica de dirección y creación colectiva: todos eran los creadores de las producciones que presentaban. Su producción teatral fue amplia y variada: desde espectáculos de café concert y teatro para niños, hasta obras de fuerte contenido político (*Éramos multifacéticos: humor, café concert, militancia...* -Lindor Bressán-). Pero, si bien realizaron espectáculos de todo tipo, su producción más conocida -y por la cual han quedado signados- es la de carácter documental, obras surgidas de un enorme compromiso político con la realidad nacional y provincial. Éstos son los casos de *El asesinato de X* (1970, premio Casa de las Américas), *Contratanto* (1972) y *El fin del camino* (1974). En la primera, el tema fue la problemática sindical y la represión, tomando como material el Cordobazo, así como una lectura de *El asesinato de Malcolm X*. *Contratanto* sigue la línea documental, pero aquí la problemática es la educación. Esta obra fue presentada (y realizada) con el gremio docente en la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba. Finalmente, para la realización de *El fin del camino* (la última obra del grupo), los LTL, a mediados de 1973, se instalan en Tucumán, donde estuvieron trabajando, recopilando material documental, observando la realidad de la ciudad, actividades que decantaron en el armado de la obra mencionada. En el año 1975, realizando una gira por Caracas, frente al avance de la Triple A, y dada su militancia política, los y las integrantes del grupo deciden no regresar a Córdoba, Argentina. Conocen a Eugenio Barba y organizan su viaje por Europa. El grupo se desintegra, y, por un tiempo, sólo lo continúan Roberto Videla, Graciela Ferrari y Pepe Robledo, hasta su posterior disolución.

³⁴ La Chispa se conforma en el año 1971 con el objetivo de “tomar el teatro como instrumento cuestionador de la realidad, reflejando la problemática de (la) sociedad en todos sus aspectos. Un teatro ‘del’ pueblo y no ‘para’ el pueblo” (entrevista a Galia Kohan y Artemia Barrionuevo, en *Las lunas del teatro*, pág. 123). Los integrantes se conocían previamente, todos militaban, y se unen con la idea de realizar un teatro de “agitación y propaganda”. A diferencia de los LTL, no tenían una previa formación teatral. Es esta circunstancia la que los lleva a buscar un coordinador, con la intención de adentrarse en el manejo de un lenguaje teatral específico. El grupo estaba conformado por Galia Kohan, Graciela Mengarelli, Susana Rivero, Estrella Rohrstock, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Mery Blunno, Horacio Acosta, Héctor Beacon, Shuto Díaz, Jorge Diez, Paco Giménez, Gato González, Carlitos Klaschkin, Toto López, Jorge Luján, Antonio Muñoz, Hugo Rodríguez, Juan Carlos Lancestremere. Para algunos espectáculos, incorporaron la figura del *coordinador*, entre quienes se cuentan María Escudero, Luisa Núñez, Susana Pautasso, Héctor Grillo, y Paco Giménez que, desde su incorporación al grupo, trabaja con ellos hasta cerca de su fin. En 1971 La Chispa, bajo la coordinación de María Escudero, produce la obra *Huelga en las salinas*, basada principalmente en La cantata de Santa María de Iquique. A este material le van agregando otras ideas. A *Huelga en las salinas*, le siguieron *El perchero*, (1973); *Feliz Brasil para todos* (1974); *El petirilio*, de Laura Devetach y *Vecinos y amigos*, de Alberto Adelach (1976). En 1976, algunos integrantes de La Chispa parten a México, desmembrándose el núcleo original.

la obra presentada, con lo cual desarrollaron, a través de esta metodología, espectáculos abiertos, continuamente modificados y reestructurados. Su intención era insertar espacios de reflexión y crítica que consideraban necesarios para que el cambio fuera posible, dando lugar a la necesaria aparición de la voz del público.

Directoras y actrices como Myrna Brandan, del TEUC,³⁵ y Chete Cavagliato, del Teatro Goethe³⁶ son creadoras-referentes, que también debieron exiliarse, dejando un vacío importante en la escena local.

Teatristas como José Luis Arce³⁷, Miguel Iriarte³⁸, Jorge Pinus³⁹, entre otros, habían logrado -en condiciones bastante problemáticas- seguir desarrollando líneas de

³⁵ Myrna Brandán, es actriz, directora, docente. Fue una de las docentes que impulsó la reapertura del Departamento de Teatro, dado su histórico vínculo con esta institución, desde su ingreso como estudiante en 1964. Egresó del Departamento de Arte Escénico en 1969, donde ejerce como docente de 1970 a 1975. Se desempeña como directora del TEUC (1970-1973), participando también como actriz. En 1985 es reincorporada como docente hasta que se jubila. Sigue trabajando en la producción teatral independiente de la ciudad de Córdoba (Zaga, N [et al.], 2017).

³⁶ Chete Cavagliatto. Directora, reggiseur, profesora. Se exilia en 1976 en los países de Alemania y España. Es una de las referentes del teatro cordobés. Es profesora de alemán, estudió teatro y continuó su formación en Alemania. En 1968 fundó el Teatro Goethe. Desde 1968 hasta la fecha dirigió y puso en escena más de cuarenta obras de teatro en nuestro país, Venezuela y Alemania, entre las que se destaca *La divina comedia* de Dante Alighieri. Llevó a escena las óperas *El mundo de la Luna* de Haydn, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach, *L'Orontea* de Cesti, *La flauta mágica* de Mozart, *Pimpinone* de Telemann, *Aurora* de Panizza, *Dido y Eneas* de Pourcell, *Bastian y Bastiana* de Mozart, el oratorio *Via Crucis* de Listz y *Aida* de Verdi, entre otras. Es socia fundadora de la Escuela de Formación Artística MedidaxMedida y del Centro Cultural del mismo nombre. Dictó conferencias y seminarios sobre teatro en Argentina, Venezuela, Alemania y Egipto. Recibió becas de perfeccionamiento del Instituto Internacional de Teatro en Alemania y participó como directora invitada en diversos festivales nacionales e internacionales. A lo largo de su trayectoria recibió numerosos premios y distinciones. En 1999 fue declarada Ciudadana Ilustre por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Córdoba.

³⁷ José Luis Arce (Córdoba, 1954) es actor, dramaturgo, director, docente de Córdoba. Fundador del TIC, Teatro Independiente de Córdoba, al que dirigió durante veinte años. Ha realizado perfeccionamientos con Carlos Giménez, Jorge Lavelli; en el Eugene O' Neill Theater Center de EE:UU., ARTA, dirigido por Ariane Mnouchkine. Ha ganado numerosos premios y reconocimientos a su trayectoria, en el orden provincial, nacional e internacional. Ha dirigido obras de distintos autores (Arrabal, Genet, Brecht, Pavlovsky), pero se ha dedicado a profundizar la búsqueda de una escritura propia, que lo ha llevado a estrenar casi treinta títulos de su autoría. Parte de su obra fue publicada por la Editorial Colihue, Primer Acto de España, Editorial Arola (Barcelona-España), Leviatán y otros. Ha publicado la novela *El evangelio de María*, y su obra *Jeremías* se publicó en la antología de teatro cordobés publicada por Argentores. Teatro por la Identidad la homenajeó como la primera obra teatral en plantear el caso de los niños apropiados por la dictadura. Ha sido becario del Ministerio de Educación de la Nación, de la Cancillería Argentina, del Ateneo de Caracas, del Fondo Nacional de las Artes. Fue miembro de la mesa de redacción de la revista teatral "El apuntador", que se publica en Córdoba. Coordinó los Foros de Dirección de los Festivales Internacionales del MERCOSUR de Córdoba, así como fue designado COMO parte del equipo de curadores de la edición 2009. Coordina el Proyecto "6X6, Migraciones (In) Migraciones" entre dramaturgos argentinos e ibéricos. Es miembro del IUNA Instituto Universitario Nacional del Arte. Los últimos premios que ha recibido son el Premio Born (España) 2004, Premio Nacional Fondo Nacional de las Artes 2003, Premio Internacional de Ensayo de la Revista Artez 2008 por su obra 'La máquina border'. Actualmente integra y dirige el grupo GREyT, llevando a escena los espectáculos *Cosmos*, *Tango del vacío*, *El sueño de Dios*, *Amurados*, *El examen*, *Pena de fuego*, *El cura*, *Poderte* (<http://www.alternativateatral.com/persona27405-jose-luis-arce>), y material provisto por José Luis Arce, 2018).

³⁸ Miguel Iriarte (Córdoba, 1937- 2015), actor, director y dramaturgo, referente indiscutible del campo teatral cordobés. Comienza su trayectoria junto al Teatro Siripo, en los años 50, y en el año 1957 fundó el

trabajo en Córdoba, sumergidos en la censura, ensayando en departamentos, casas, lugares ocultos. A su vez, el departamento de Teatro de la UNC fue cerrado, con lo cual este importante centro de formación dejó de posibilitar encuentros, reuniones, producción y formación. Como en todo el país, los años de la Dictadura impusieron un silencio atroz sobre las prácticas artísticas, las cuales se desarrollaron en condiciones de resistencia y ocultamiento.

La producción teatral inmediata a la reapertura democrática tiene que ver con el reencuentro entre el cuerpo y su capacidad de afectar en escena, con el cuerpo y sus posibilidades expresivas. Después de los mecanismos de represión, tortura, desaparición, y exilio aplicados sistemáticamente sobre gran parte de la población argentina, el teatro intenta recuperar y mostrar ese cuerpo oculto durante años. Esta es la época en la que se reconfigura, en cierto modo, el campo teatral independiente de Córdoba: vuelven algunos/as creadores/as que estaban en el exilio⁴⁰, y eso, sumado a la producción de aquellos/as que estaban en el país, más la proliferación de colectivos que surgen, hace de la década de los 80 una etapa de fervor y creación incesante.

Los/as integrantes de grupos como el LTL y La Chispa, al volver de sus exilios, encuentran desarticulada la metodología que ellos/as formularon a través de sus espectáculos. Es así como la creación colectiva resurgirá en Córdoba, y recorrerá la columna vertebral de las formas de hacer teatro en nuestra provincia, pero actualizada y renovada. El director Paco Giménez⁴¹ comenta en una entrevista:

Teatro del Boulevard. Estudió en diferentes espacios, como la Escuela Provincial de Bellas Artes, en el Actor's Studio en Nueva York, así como se formó con directores como Lisandro Selva, Alberto Ure, Hedy Crilla, entre otros. Entre sus obras, podemos mencionar *15 caras bonitas*, *Che vos*, *San Vicente Super Star*, *Una familia tipo*, *Por la vuelta*, *Luto fresco*, *Black tango*, *El violinista cantor*, entre otras (Frega, G, en *Dramaturgos de Córdoba y La Rioja*, 2009:399).

³⁹ Jorge Pinus es actor, director, dramaturgo (Córdoba). Fue uno de los fundadores del Teatro Experimental de Córdoba, junto a Victor Moll.

⁴⁰ Los y las integrantes del grupo LTL, La Chispa regresaron de los países en los que se habían exiliado (México, España, Italia, Alemania). También Chete Cavagliatto (Teatro Goethe), Myrna Brandan (TEUC), Nora Zaga (Canto Popular).

⁴¹ Paco Giménez. Actor, director y maestro de teatro, nacido en Cruz del Eje, Córdoba, Paco Giménez se dio a conocer en 1974 como un joven teatrista recién egresado de la Universidad, participando en las puestas del grupo *La Chispa*. Vinculado a la creciente teatralidad cordobesa de los años '70 y a una época de agitación política, Paco Giménez dejó la Argentina en 1976, tras dirigir varias puestas de *La Chispa* y de la *Comedia Infante Juvenil*. Se estableció en México, donde continuó la actividad de *La Chispa* y se vinculó al grupo *Circo*, *Maroma* y *Teatro* dirigiendo *Hijole Mano* en 1979. Trabajó también como actor de variedades en el bar *El Fracaso* de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe. Luego de la nutrida actividad que desarrollara en México durante siete años, regresó a Córdoba en 1983 dando inicio a los talleres de formación e indagación que sentaron base para el Teatro La Cochera. Desde 1984 hasta su último estreno en 2008, Paco Giménez ha sido motor de *La Cochera*, centro de una actividad teatral con presencia internacional. Su labor como formador y como director se extendió a distintas provincias de Argentina, especialmente Buenos Aires, donde dirigió desde 1990 al Grupo *La Noche en Vela* y varios elencos más, que lograron reconocimiento nacional por sus producciones.

Así como en los 70 se trabajaba con el deseo que tenía la gente de cambiar el mundo, en los 80 la expansión tenía que ver con las ansias de hacer más que de decir. Lo que yo hacía era tomar la expresión personal de cada uno y buscarle alguna teatralidad, en contra de cualquier mecanismo formal y codificado del teatro (...) Durante las clases y los ensayos de los espectáculos afloraban la histeria, la locura y lo normal hasta ahora tomado como anormal. La gente quería mostrarse como estaba: desprotegida, falta de horizonte, deprimida. Y eso era precisamente la normalidad: estar 'enfermo' de algo (Motto, Paola, *El caos como principio*, 2001).

Pero también es necesario mencionar que ese campo cultural, el de los inicios de los 80, estaba totalmente desmantelado: muchos artistas e intelectuales estaban exiliados o desaparecidos, los mecanismos de censura aplicados durante la dictadura todavía funcionaban tácitamente en un público débil y asustado, las industrias culturales como los sistemas educativos se encontraban en una profunda situación de decadencia (Maccioni, L, 2000:134). Frente a esta situación, el Estado toma una serie de medidas para reorganizar y estabilizar el sistema cultural de nuestra ciudad. Por ejemplo, el Plan Nacional de Cultura 1984/1989, proponía la elaboración de un paquete de leyes que garantizaran jurídicamente el ejercicio de la actividad cultural, tales como las de Patrimonio Arqueológico, de Promoción del Artesano y las Artesanías, de Fomento de las Artes Visuales, del Libro, de Defensa del Patrimonio Cultural y Nacional, del Disco, del Músico, del Teatro.

Por otro lado, en 1984 se realiza el Primer Festival Latinoamericano de Teatro⁴², con la importante labor en su concreción del director Carlos Giménez⁴³, una figura

Actualmente, además de continuar con su labor de dirección artística del Teatro La Cochera, es profesor titular por concurso de las cátedras Actuación, Integración y Producción de la Licenciatura en Teatro de la Escuela de Artes de Universidad Nacional de Córdoba (http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page_25.html).

⁴² El Festival se desarrolló en la ciudad de Córdoba, desde el 18 al 28 de octubre de 1984, durante la primera gobernación de Eduardo Angeloz. Al respecto, José Luis Arce señala: “A fines mismo del 83, en casa de familiares de Carlos Giménez, se sientan las bases para el Acta de Fundación del Festival Latinoamericano de Teatro, que firman el propio Giménez, Rafael Reyeros, Cristina Morini, Chet Cavagliatto, Jorgelina Lagos, Nora Somavilla, Raul Brambilla, Isabel Brunello, Jorge Arán, el secretario de Cultura de la Provincia, Héctor Rubio y quien suscribe. El gobierno había dado la venia para que Giménez comandara lo que sería sin duda, la fiesta emblemática del regreso a la democracia, el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba y que al año siguiente se complementa con el Festival Nacional de Teatro, en una oscilación bienal que sólo logrará interrumpir posteriormente la crisis económica. Todos estuvieron contestes en proponer a Carlos Giménez, ideólogo de la realización de festivales y a la sazón,

relevante de la teatralidad cordobesa. La recepción masiva que este Festival tiene en Córdoba, termina confundiendo la situación de festival, con festejo por la recuperación de la libertad tanto tiempo censurada. Córdoba recibió, durante diez días, al teatro del mundo. Los efectos de este evento, en la producción local, han sido de una importancia radical y para muchos de los/as creadores/as locales, la posibilidad de asistir a espectáculos de procedencia y estéticas diferentes y variadas, así como la posibilidad de encuentro, intercambio y aprendizaje, fundaron un nuevo modo de entender la creación escénica. Frente a la fuerte respuesta que este evento tuvo, al año siguiente, en el 85, se realizó el Primer Festival Nacional de Teatro, con el objetivo de ver y analizar la producción espectacular argentina de ese momento. Luego de esto, se decidió realizar en años pares el Festival Latinoamericano, y en años impares los Festivales Nacionales.

En términos generales, la década de los '80 se caracterizó -estética y formalmente- por una fuerte indagación en nuevos lenguajes artísticos, así como en su experimentación y cruce. Tanto el teatro de imagen, como el teatro danza, el de objetos, etc., adquirieron contundencia dentro del panorama del momento, con discursos cada vez más fragmentarios y eclécticos. Los Festivales Latinoamericanos (como ya mencionaba anteriormente) generaron en el escenario teatral cordobés el mayor impacto a nivel influencias: muchos de los espectáculos que la generación actual de teatristas cordobeses pudo ver en esos festivales, se han constituido en fuertes referentes. En palabras de Paco Giménez: "... se vieron barbaridades con La Fura Dels Baus y cosas

prestigiado de manera excluyente para tal fin. El valor de tal designación, además, es que se ponía a Córdoba, una vez más, ante el mundo, sin aislamientos embozados o explícitos como podía significar el pasar por el filtro geopolítico-cultural legitimante de Buenos Aires. Los contactos de Giménez eran mundiales y a un simple gesto suyo, necesarios en tanto aún las condiciones económicas no estaban generadas, permiten apersonarse en Córdoba parte de lo más granado del teatro del mundo" (2007).

⁴³ Carlos Giménez (Córdoba, Argentina, 13 de abril de 1946 – 1993, Venezuela) fue un reconocido actor, director, dramaturgo, nacido en Argentina, aunque desde residió en Venezuela desde 1967. Fue el director-fundador del Festival Internacional de Teatro de Caracas, junto con María Teresa Castillo, fundador y director del Grupo Rajatabla, que puso al teatro venezolano en el centro del teatro mundial. Director desde la adolescencia, participa en 1965 en el Primer Festival de Teatro de Nancy con su grupo cordobés El Juglar. Posteriormente viajan a Polonia, donde el grupo comparte la mención de honor con Alemania Oriental en Varsovia y obtiene el primer premio en Cracovia. A su regreso a Argentina se encuentra con la indiferencia del mundo teatral porteño frente a sus logros en Europa. Carlos Giménez crea entonces el Primer Festival Nacional de Teatro, de cuya organización es excluido en el año 1967, al comienzo de la dictadura militar de Onganía, con lo cual decide abandonar su país natal. Dirigió más de sesenta obras de teatro, tuvo inmensos éxitos como *Bolívar*, *Martí*, *la palabra*, *Tu país está feliz*, *El señor Presidente*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El campo*, *La muerte de García Lorca*, *La honesta persona de Sechuán*, *Casas muertas*, entre otras, que le depararon gran cantidad de premios en Venezuela y en el extranjero. Creó muchas de las instituciones más importantes de Venezuela: el Festival Internacional de Teatro de Caracas, el Instituto Universitario de Teatro (Iudet), el Taller Nacional de Teatro, el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela, etc. Dirigió el Festival Internacional de Teatro de Caracas hasta 1992. Regresa a Argentina 1984, invitado para organizar el Primer Festival latinoamericano de Teatro, aunque luego regresa a Venezuela. Fallece en Caracas, en 1993, y allí se decretan dos días de duelo (<http://bravocarlosgimenez.blogspot.com/search/label/BIOGRAF%C3%8DA>)

por el estilo, y los quilombazos que armaban en ese garage, cosas fuertes, que eran de otro tipo, que no eran teatro de representación, tenía que ver con la imagen, con la acción, con el sonido, con performance”⁴⁴. Esta es la época más fuerte de constitución de colectivos teatrales, tales como “Los delincuentes comunes”⁴⁵, “La Cochera”⁴⁶ (los dos, bajo la dirección de Paco Giménez), “La Luna”⁴⁷, “TIC”⁴⁸, “Avevals teatro”⁴⁹, “El

⁴⁴ Entrevista realizada el 06/09/2004, dentro del proyecto de investigación “Recuperación de la memoria de tres referentes del teatro cordobés: Roberto Videla, Graciela Ferrari y Paco Giménez”, ediciones Documenta, Córdoba, 2005.

⁴⁵ Los delincuentes es el primer grupo que Paco Giménez reúne en la ciudad de Córdoba, integrado por Galia Kohan, Beatriz Diebel, Giovanni Quiroga, Estrella Rockstock, Beatriz Gutierrez. Desde 1985 hasta la actualidad, han seguido produciendo colectivamente, llevando a escena, entre otras, las obras: *Delincuentes comunes* (1985), *Uno* (1987), *Choque de cráneos* (1990), *Enfermos del culo* (1994), *Polvo de ladrillos* (1995), *Intimatum* (2002), *Nuestro Vademécum* (2012), *Vals* (2018, dirección de Cristina Gómez Comini).

⁴⁶ Además de Los delincuentes, Paco Giménez dirige el grupo que da nombre a la sala, con integrantes móviles. Paco Giménez, junto a diferentes actores de La Cochera, ha producido espectáculos como *Cielos de agua* (1986), *Los ratones de Alicia* (1987), *Pan pan pan* (1988), *Barriendo la pampa* (1989), *Besos divinos* (1990), *El noche de alegría* (1991), *Una vez cada siete años* (1991), *Hanjolobakantan* (1992), *El ángel de los suburbios* (1993), *Luminarias* (1994), *Arcadia* (1994), *Número vivo* (1995), *Un tranvía llamado deseo* (1996), *Corazón palpitante* (1996), *Bien frappé* (1997), *La intimidación no se improvisa* (1998), *Por piernas y boca* (1999), *Everyman* (1999, 2000), *Sacra fauna* (2000), *Oh!* (2001), *Orto y ocaso* (2003), *La docena* (2004), *La fonda cordoobesa* (2006), *Peligran los vasos* (2009), *La edad de los nunca* (2010), *La fonda patrioootera* (2011), *La mosca loca* (2012), *Montando al Negro Iriarte* (2015), *Mala praxis* (2015), *No se olviden de Sarah, o el arte de morir* (2015), *Tracción a sangre* (2016), *Pinto Sodoma* (2016), *Burlesque sentimental* (2017) (www.teatrolacochera.blogspot.com).

⁴⁷ Teatro La Luna nace de la mano de Graciela Albarenque y Mónica Carbone, quienes cuentan: “Propusimos en 1987 un espacio independiente, donde la experimentación hiciera eje en la búsqueda de un actor disciplinado, es decir un buscador que siguiera las reglas que nos dábamos para crecer en compañía y a la vez con una práctica cotidiana solidaria y de intercambio, alejándonos en lo posible de las modas. La Luna fue creada a partir de ésta y otras necesidades personales, políticas y sociales” (entrevista virtual, 2006). El proyecto, que incluye grupo y sala, es definido como un proyecto artístico cultural independiente, y abre sus puertas, convocando a artistas plásticos, escritores, fotógrafos, etc. La Luna interviene en el barrio Güemes de manera activa, solidaria y comprometida. Desde la organización de un periódico mural (*Luna abierta*), hasta una biblioteca abierta, sopeadas (sopas comunitarias), la recuperación de la Fiesta de San Juan y otras propuestas significativas, La Luna se constituye como un centro de vital importancia, no solamente por su producción teatral sino también por la fuerte huella que dejan en el espacio social. Además de sala, el grupo la Luna ha producido los espectáculos *Siguiendo el hilo* (1987), *La prodigiosa tarde de Baltazar* (1988), *El difunto* (1988), *El impedimento* (1989), *Desespera* (1990), *Animando añicos* (1992), *Los guardianes del fuego* (1995).

⁴⁸ El TIC (Teatro Independiente de Córdoba) fue fundado por José Luis Arce en 1979. Como señala Arce, “desde el inicio se plantea como un grupo heterogéneo que exhibe su conflicto desde su desorientación, rompiendo las cuadrículas uniformantes de un imperativo consecuente con el modelo totalizador de la cultura de confrontación política que había entrado en la clandestinidad (...) El TIC se reivindicaba como grupo de acción, en una dimensión operativa, crítico-imaginativa” (Arce, 2009:27). El TIC tuvo una trayectoria de casi dos décadas, constituyéndose en uno de los grupos referentes de Córdoba, recibiendo premios y distinciones por sus obras. Entre sus producciones, podemos mencionar: *Detrás de la puerta* (de José Luis Arce, 1979), *Víctor o los niños del poder* (de R. Vitrac, 1979), *Y la ciudad alrededor* (de José Luis Arce, 1980), *Extraño juguete* (de Susana Torres Molina, 1981), *El triciclo* (de Fernando Arrabal, 1982), *El retablo del flautista* (de Jordi Teixidor, 1983), *Telarañas* (de Eduardo Pavlovsky, 1984), *Los pájaros se van con la muerte* (de Edilio Peña, 1984), *Jeremías* (de José Luis Arce, 1985), *Bicherío* (1985), *Las criadas* (de J. Genet, 1986), *Estado de familia* (José Luis Arce y el grupo, 1988), *Ella estaba ahí* (de José Luis Arce, 1991), *Maten a Roberto Arlt* (de José Luis Arce, a partir del cuento “Un escritor fracasado”, de Arlt, 1995), *Celestino antes del alba* (versión de la novela de Reinaldo Arenas, 1996), *Sueños de Poupee* (1998), *En un país al viento* (José Luis Arce, 1999), entre otras. En los 20 años de trayectoria, el grupo fue modificando su conformación. J. L. Arce relata que “El Teatro

escupitajo”⁵⁰, “Cirulaxia Contra Ataca”⁵¹, “La banda trama”⁵², “Fra Noi”⁵³, entre otros. Grupos que forman parte del acervo histórico de la memoria teatral cordobesa de los 80,

Nuestra Ciudad fundado por Coco Santillán, en la obra *Detrás de la Puerta*, de mi autoría, deriva en TIC (Año 1979). En esa primera camada estaban Ricardo Ponsati, Juan Carlos Kuszniir, Darío Zanoni, Nora Sommavilla, Roberto Garita-onandía. Ese grupo crece en la obra siguiente (Victor o Los Niños al Poder) por Yolanda Alzualde, Ricardo Bustamante, Susana Skogman, Ricardo Bertone, Diego Balaguer, Eduardo Bernabei, Mirta Lorenzo, Mildred Yedro, Alicia Manzur, Rodolfo Heredia, Andrea Aguirre, Dora Scalambro, Claudia Gómez, Omar Gabiatti, Jorge Montenegro, María Rosa Pfeiffer, Norma Young. Más adelante hay un recambio con Daniel Mucci, Virginia Cardozo, Zulema Barbetti, Marcos Salcedo, Julio Hormeche, Alejandro Mondaíni, Gabriela Macheret, Marcelo Massa, Andrea Lallana, Gabriela Grosso, Remy Fabreguez, Sergio Sánchez, Sandra Daruich, Patricia Hazrún, Nancy Cacciagu, Willy Díaz, Sergio Tosoroni, Myriam Mariojous, entre otros” (entrevista virtual, 2018).

⁴⁹ Avevals fue un grupo fundado por la actriz, directora y dramaturga Graciela Ferrari, en el año 1985. El Avevals Taller de Teatro comienza en ese año una larga trayectoria en cuanto a formación teatral, y creación de espectáculos posteriormente. En el año 1992, el grupo comienza a llamarse Teatro Avevals. En el 86 Graciela Ferrari, con *Ah, Belulah*, retoma y reocupa el espacio de la calle. A esta obra, le siguieron *Acciones de convocatoria* (1986), teatro de calle, *Dientes de ajo* (1988), *Smole* (1988), teatro de calle, *Aradem* (1990), *Remigio, el Auténtico* (1992), *Maia o el vals* (1993), *Madareésh* (1996), *Ágava, la playa* (1998), *Doble es bueno* (2004). Todos los espectáculos del Avevals taller de Teatro y del Teatro Avevals han contado con dramaturgia y dirección de Graciela Ferrari. En 1988 Ferrari inaugura la Casa del Avevals, con espacios para trabajo, sala de espectáculos, dictado de cursos, etc. La Casa del Avevals cierra en el año 1990.

⁵⁰ El escupitajo fue un grupo de cine y teatro fundado en 1986, integrado por Daniel Caccharelli, Daniel Martín, Sergio Osses, Cecilia Exeni, Virginia Cardoso, Ivette Gómez, Hugo Ghiara, Fernando Berretta, Sergio Sánchez, Roberto Alazraky, Edgard Rufinetti, Raúl Reynoso y Pedro Pury. Entre sus producciones escénicas se encuentran *Sumando y restando se nos pasa la vida* (1988), *Sin la espada, con la pluma y la escafandra* (1990), *Detrás de los hombros de Sófocles* (1990), *Navidad en lo de los Ivanovs* (1991), *Rómulo Magno* (1992/ 93), todas bajo la dirección de Sergio Ossés. En cine, producen “Ni” (cortometraje, en super 8, 1986), y *Asesinato en tres variantes, con dos incógnitas y un maniquí* (largometraje, Super 8, 1988) bajo la dirección de Daniel Martín, y *Permiso* (cortometraje en video profesional, 1991), dirigido por Sergio Osses. En 1993 dejan de producir colectivamente (material provisto por Sergio Osses, 2018).

⁵¹ Cirulaxia Contra-Ataca es un colectivo teatral que nace en 1989 como equipo de trabajo permanente, dedicado a las tareas de producción, experimentación y creación. Llevan adelante el proyecto “C:C:C Cirulaxia Contra-Ataca desde Córdoba – Argentina – para Creer, Crear y Crecer” de enlace entre el arte teatral y los jóvenes, participando en más de 1000 instituciones educativas de todo el país. Sus integrantes son José Luis de la Fuente, Elena Cerrada, Carlos Possentini, Adriana García, Víctor Acosta y Gastón Mori, en su mayoría egresados del Seminario de Teatro, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, en las especialidades Actoral y Docente. Han participado en montajes teatrales, espectáculos de títeres y como narradores orales en distintos elencos hasta 1989, año en que deciden fundar el grupo, constituyéndose en equipo de trabajo permanente, dedicado exclusivamente a las tareas de producción, investigación y creación teatral. *Ladran Sancho* (inspirada en “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes Saavedra, 1990), *Fuera de temporada* (inspirada en “Crónicas Marcianas” de Ray Bradbury, 1992), *Jettatore* (Versión libre de la obra homónima de Gregorio deLaferrere, 1993), *Campeando el Cid – Historia de una retaguardia-* (inspirada en el Cantar de Mío Cid, de autor anónimo. 1994), *Ubu* (versión libre de “Ubú rey” de Alfred Jarry, 1998), *Purolope* (inspirada en “Fuenteovejuna” de Lope de Vega, 2000) *Desastres* (inspirada en la vuelta al mundo en ochenta días de Julio Verne, 2001), *A pesar de todo los árboles siguen dando ropa* (2002), *Modestamente con bombos y platillos* (inspirada en “Juan Moreira”, 2006), *Lomenaje* (2007), *Lopatológico* (2010), *Hasta las manos. Encrucijada taoísta* (2016). Con sus espectáculos, el grupo ha tenido circulación tanto nacional como internacional, recibiendo premios, distinciones, reconocimiento de la crítica especializada. Es, dentro del panorama teatral cordobés, junto a Los delincuentes, una de las referencias indiscutibles a nivel escénico (<http://cirulaxiateatro.com.ar/>).

⁵² Ricardo Sued (1958) es director y dramaturgo. Comienza sus estudios en Córdoba, con Lisandro Selva, y desde los 80 en Buenos Aires, con Laura Yussef. Funda el grupo Teatro Hoy. Entre sus obras, podemos mencionar *Hombres palomas* (1980), *Camburí* (1982), *Vamos niño* (1986), *Showquiatricoshock* (1990), *Caramelo de limón* (1992), *El sonido en el espejo* (1994), *La muerte del ángel* (1997). Escribió y dirigió

y que aún -algunos- continúan produciendo. Hasta 1994 continúan los Festivales Latinoamericanos, con el fin del gobierno de Ramón Mestre⁵⁴. Recién en el año 2000 se retoma la idea con la primera edición del Festival Internacional de Teatro Mercosur⁵⁵.

A nivel formación y profesionalización, varias son las instancias que tienen importancia dentro de la configuración del campo. En 1986 se produce la reapertura del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (que había sido cerrado en 1975)⁵⁶ y, en 1989 es aprobado su Plan de estudios. El año 1993 dará a luz los/as primeros/as egresados/as de la Licenciatura en Teatro, con lo cual la actividad empieza lentamente a profesionalizarse. En 1991 queda oficialmente conformada la Escuela

la ópera rock *El espectáculo va a comenzar* (1984), un hito en la historia del teatro cordobés (Yukelson, A, en *Dramaturgos de Córdoba y La Rioja*, 2009:406).

⁵³ Fra Noi se constituye como grupo en el año 1983, en Colonia Caroya, Córdoba. Su particular forma de encarar el hecho teatral a través de la creación colectiva mediante la cual logran aunar la experimentación de vanguardia y lo popular, conforma un estilo que le ha sido reconocido como propio, con el cual hace llegar sus propuestas tanto a importantes escenarios como a barrios, escuelas y parroquias. El grupo se inicia bajo la dirección de Coco Santillán con quien se trabaja sobre obras de texto de reconocidos autores nacionales. En 1986, bajo la dirección de Roberto Videla comienza a conformar un estilo de trabajo y una estética que irá desarrollando hasta hoy. Insertos en una comunidad particular y homogénea, de origen inmigratorio friulano con una fuerte cultura e identidad propia, que es Colonia Caroya, el grupo comienza a indagar en las historias, relatos y anécdotas populares locales, guiados por la necesidad de expresar y volver al arte su rica memoria colectiva. Mediante el método de creación colectiva y el teatro documental y antropológico producen una trilogía de obras: *Años Secos*, *La calle ancha* y *Macadán*. En los 90 y a partir de la puesta de *Pic Nic Blues*, el grupo logra definir una particular línea estética y sensible que aún hoy continúa. Las puestas son mínimas en su escenografía y el acento está puesto en la importancia del actor como eje de comunicación entre la obra y el público. En esta misma línea de trabajo se inscriben dos obras que el grupo realiza, bajo la dirección de Alejandro Romanutti, quien pasa a ser director del grupo desde 1996 hasta la actualidad: *Boda... y comieron perdices*, *La Friche* (2002); *2-4D* (2005). El grupo también ha incursionado en diferentes lenguajes teatrales abordando *La Señorita Julia*, de A. Strindberg, *Contratanto*, la emblemática obra de Creación Colectiva del LTL, *La Morsa*, de Luigi Pirandello; café concert, con la puesta en escena de *La Pipeta* y *Dos a Favor del Mundo*; teatro callejero con *Macadán II: La hora del Lobo*. Los integrantes son Nilda Fantini, Mónica Zaya, Marilina Giorgis, Liliana Lóndero, Samy Flores, Jorge Audi, Andres Kasparian, Alejandro Romanutti, Maria Ardiles, Celeste Petrello, Cecilia Migotti, Laura Migotti, Leny Migotti.

⁵⁴ Ramón Mestre (San Juan, 1937-2003), fue gobernador de Córdoba en el período 1995-1999, por la Unión Cívica Radical.

⁵⁵ El Festival tuvo lugar desde el 20 al 29 de octubre del 2000, en la Ciudad de Córdoba. Fue organizado por la Agencia Córdoba Cultura, presidida por Pablo Canedo en ese momento, y Graciela Ayame como Directora de Promoción cultural, así como Directora general del festival. La coordinación del mismo estuvo a cargo de Raúl Sansica, quien hasta el momento continúa dirigiendo las sucesivas ediciones de este Festival (de realización bianual).

⁵⁶ En relación a la intervención y cierre de las carreras de la Escuela de Artes, Adriana Musitano y Nora Zaga afirman que “En 1975, la intervención (de la Escuela de Artes) trae consecuencias importantes en la vinculación efectiva de las tres esferas en estudio, se rigidizan los nexos entre autoridades, docentes y estudiantes, y las prácticas institucionales establecen una estructura académica jerárquica. La política de derecha excluye con violencia de la vida universitaria el teatro, niega lo hecho antes y propone cambios que no llegan a instalarse en la UNC. En 1975 en la institución universitaria se ejerce la persecución a personas y grupos, que luego se haría extensa. Se destituye la actividad democrática en la UNC, al igual que en otras universidades, y a la intervención civil de la misión Ivanisevich se sumará luego la intervención militar en 1976, produciéndose el cierre en la UNC de los Departamentos de Teatro y de Cine y TV” (Musitano, 2017: 22). En 1983, con el retorno de la democracia, se pudo readequar lentamente los planes de estudio, así como la reapertura de los Departamentos de Cine y Teatro, cerrados desde 1976 (<http://artes.unc.edu.ar/la-facultad/historia/>).

Integral de Teatro Roberto Arlt⁵⁷, dedicada a la formación de profesores/as en la disciplina. Esto, más los seminarios intensivos y workshops a los cuales los/as artistas cordobeses podían acceder en los festivales, constituye un dato importante. A mediados de los 90, y a través de la gestión del director Jorge Díaz⁵⁸ en el Departamento de Teatro de la UNC, se empiezan a generar instancias de formación que son fundamentales para toda una camada de creadores/as, con los cursos dictados por Rubén Szuchmacher⁵⁹, Mariana Percovich⁶⁰, Sergio Blanco⁶¹, Maura Baiocchi⁶², Andrés Pérez Araya⁶³, entre

⁵⁷ En el año 1963 se crea el Seminario de Teatro Infantil conducido por la Lic. Ana María Pelegrin y el Prof. Ernesto Heredia. Los objetivos del seminario se centraron en brindar herramientas a los educadores para la formación integral del niño a través del teatro. Bajo el auspicio del Consejo de Educación y por la resolución 215/1 se otorga un Certificado de Educador en Teatro con puntaje en la junta de Calificaciones de la Provincia, a quienes hubieran cumplimentado con la acreditación correspondiente a dicho Seminario. Por varios años su funcionamiento siguió desarrollándose sin variantes y dentro de la misma jurisdicción. Es a partir de 1969 y hasta el año 1981 que por decisión gubernamental el Seminario pasa a formar parte de la Dirección de Educación Complementaria. Este cambio se centra en una nueva propuesta curricular y se manifiesta en una serie de intervenciones a través de talleres de formación y representaciones teatrales en distintos ámbitos de la Ciudad y la Provincia. En 1991 queda conformada oficialmente la Escuela Integral de Teatro bajo la dependencia del Ministerio de Educación de la Provincia. Luego de dos años cambia el nombre a Escuela Superior de Teatro “Roberto Arlt”. A partir de 2001 a través de una reforma se constituye el “Profesorado de Artes en Teatro”. En 2005 la institución se traslada a Ciudad de las Artes, donde se crean las Tecnicaturas “Métodos Dancísticos” y “Técnicas Teatrales”. En 2008 la Escuela pasa a ser Instituto Superior. En 2010 se implementa un nuevo Plan de Estudios y en 2012 se crea el Profesorado de Danza. En 2014 se aprueban el Plan de la Licenciatura en Composición Coreográfica, y en 2015 las Tecnicaturas Universitarias en Escenografía y en Iluminación de Espectáculos. Hoy, la Escuela forma parte de unos de los 8 Institutos fundantes de la Universidad Provincial de Córdoba (<http://www.upc.edu.ar/fad/escuela-roberto-arlt/>).

⁵⁸ Jorge Díaz (1958-2003), nacido en Mendoza, comenzó su actividad teatral como director y docente en San Luis en los 80' y posteriormente siguió su desarrollo en la ciudad de Córdoba. Fue el propulsor del teatro universitario en la UNSL, universidad en la que también dio clases. Fue docente de las cátedras de Dinámica de grupo I y II de la Licenciatura en Teatro de la UNC desde 1989 hasta 2003 y se desempeñó como Jefe del Departamento de Teatro de esta universidad durante seis años (1995-2001). En 1998 creó Pluja, nombre que dio al espacio de investigación y creación multidisciplinaria del que surgieron las obras dirigidas por él: *Una Lluvia Irlandesa*, de Josep Pere Peyró, *Cara de Cuero* de Helmut Krausser, *Las Ladillas sí sueñan*, de Alejandro Urdapilleta y *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra, entre otros proyectos. Tuvo un rol protagónico en la coordinación de las actividades pedagógicas y el *Foro de Directores* en las ediciones de 2000 y 2002 del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR.

⁵⁹ Rubén Szuchmacher (Buenos Aires, 1951) es actor, director, regisseur, gestor cultural, docente. En el campo de la ópera y el teatro se ha especializado en el repertorio del siglo XX, con una prolífica producción escénica, reconocido tanto nacional como internacionalmente, es una artista fundamental de las artes escénicas contemporáneas.

⁶⁰ Mariana Percovich (Montevideo, Uruguay, 1963), directora, dramaturga, docente, gestora cultural. Sus espectáculos se caracterizan por una permanente investigación sobre la relación del espacio teatral y los espectadores. La autora se define como artista feminista, dando voz a las mujeres en su creación. Se ha dedicado especialmente a crear monólogos y reescrituras de las tragedias griegas desde la voz femenina. Ha dirigido a la Comedia Nacional y elencos independientes desde el año 95 con obras propias y del repertorio nacional y universal. Desde fines de 2007 y hasta el año 2015 integró la Compañía COMLOT junto a Gabriel Calderón, Martín Inthamousú, Sergio Blanco y Ramiro Perdomo (<https://dramaturgiauruguay.uy/mariana-percovich/>).

⁶¹ Sergio Blanco (1971, Montevideo, Uruguay). Dramaturgo, docente, director teatral franco-uruguayo, Sergio Blanco vivió su infancia y su adolescencia en Montevideo y reside actualmente en París. Luego de realizar estudios de filología clásica y de dirección teatral en la Comédie Française, ha decidido dedicarse por entero a la escritura y a la dirección teatral. Desde 2008 integra la Dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMLOT. Entre sus títulos más conocidos se destacan *Slaughter. 45'*, *Kiev*, *Opus Sextum*, *diptiko* (vol. 1 y 2), *Barbarie*, *Kassandra*, *El salto de Darwin*, *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de*

otros/as. Esto, sumado a la avidez con que se receptaron tanto sus espectáculos como sus producciones intelectuales, tuvo una fuerte influencia, tanto a nivel estético como a nivel dramático. Así, los grupos que nacen a mediados de los 90, intentan reformular el modo de trabajo de creación colectiva de la que muchos son herederos, directa o indirectamente. Aparecen entonces “La Resaca”⁶⁴, “Zeppelin Teatro”⁶⁵, “La Gorda”⁶⁶,

Narciso, El bramido de Düsseldorf y Cuando pases sobre mi tumba. Paralelamente a su trabajo de dramaturgo y director, Blanco desempeña una intensa actividad académica que lo ha llevado a dictar seminarios, cursos y conferencias en distintas instituciones universitarias y culturales europeas y latinoamericanas (<https://dramaturgiauruguay.uy/sergio-blanco/>).

⁶² Maura Baiocchi es puestista, actriz, coreógrafa. Creadora del abordaje taanteatro y directora-fundadora de la Compañía Taanteatro. Autora de más de 60 espectáculos presentados en Brasil, Alemania, Argentina, EEUU, Francia, Japón, entre otros países. Inició su carrera en Brasilia, llegando a ser profesora en la Universidad de Brasilia y en la Facultad de Dulcina. Estudió con Kazuo Ohno y Min Tanaka en los años 80 y fue pionera de la danza butoh en Brasil. Maestra en Comunicación y Semiótica por la PUC / SP. La editorial de la UNC editó, en el año 2011, el libro “Taanteatro. Teatro coreográfico de tesiones”, escrito junto al Codirector de su compañía (Baiocchi, M; Pannek, W, 2011).

⁶³ Andrés Pérez Araya (Chile, 1951-2002), director, actor, dramaturgo. Estudió danza y teatro, especializándose en coreografía teatral. En Latinoamérica es reconocido por su trayectoria como director y como pionero del teatro callejero durante los años 80, un teatro de agitación, popular y masivo. Perteneció al Theatre du soleil, dirigido por Arianne Mnouchkine en Francia. En 1988 funda la Compañía Gran Circo teatro, en 1988, cuyo objetivo principal era rescatar la poesía de Roberto Parra. Entre sus espectáculos, podemos mencionar el paradigmático *La negra Ester*, así como *La huída, Época 70: Allende, Popol Vuh, La consagración de la pobreza, Madame de Sade*, entre otros (Festival internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, 2001, catálogo).

⁶⁴ La Compañía LA RESACA fue fundada en 1997 en la Ciudad de Córdoba, con la estructura de funcionamiento y realización de Teatro Independiente. Desde su origen es dirigida por Marcelo Massa e integrada por reconocidos artistas del medio local. Realizó co- producciones con el Instituto Goethe Inter Naciones, el Centro Cultural España Córdoba y con la Secretaría de Extensión Universitaria de la U.N.C. La resaca estuvo integrada en su fundación por Waldemar Diaz, Jorge Montenegro y Marcelo Massa, dirigidos por este último. Desde el año 1998, el grupo se integró con Ariel Odasso, Adrián Andrada, Carlos Lima y se sumaron Carina Bustamante y Luciana Acuña- dirigidos por Massa. En el año 2000 se suma Florencia Pereyra. A partir del año 2002 se comienza a invitar actores, bailarines (Gustavo Almada/Carolina Vicente/ Victoria Centeno/ Josefina Assuma/ Javier Aguirre/ Juan Debatisti/Viviana Taddey/ Virginia Patroni/Dina Bermúdez/ Analía Juan/ Valeria Urigu/ Florencia Remonda/ Tomás Alzogaray/ Melina Passadore/ Jorge Monteagudo/ Rafael Rodriguez/ Ulrico Eguizabal/ Natalia Arrascaeta/ Mateo Pendini/ Rakhal Herrero/ Sandra Criolani) y músicos, artistas plásticos para proyectos específicos, entre ellos (Néstor Alderete/ Carola Reboledo/ Guillermo Senn/ Soledad Sánchez Goldar/ Mariel Boff/ Jaime Servent/ Diego Pignini/ Carolina Vicente/ Andres Oddone/ Rafael Caivano). Entre sus obras, podemos mencionar *Tres tristes teatreros* (1997), *Guernica* (1999), *Las Fieras* (2001), *Cabeza Quemada* (2002), *La sangre es dulce que la sangre* (2003), *El gigante de Alberti* (2003), *El pan de cada día* (2004), *Dale, Dale, Dalí* (2004), *Tres* (2005), *Naranja* (2006), *Corre* (2006), *Destercerizando el hogar. Personas en hoteles de mierda* (2008), *Íntima, un solo sola* (2010) (Material provisto por Marcelo Massa, 2018).

⁶⁵ Zeppelin Teatro desarrolla su actividad en la ciudad de Córdoba desde el año 1995 y lleva montado cerca de veinte obras teatrales. La producción del grupo, inclinada siempre hacia la problematización del binomio arte-política, vinculando hechos sociales, hechos políticos con dramaturgia y puesta en escena, se organiza en los últimos años bajo dos proyectos que contienen una serie de obras. **Proyecto Judiciales**, Poéticas teatrales sobre la actualidad mediática; **Proyecto Patria o Muerte**, Poéticas teatrales sobre la historia argentina. Entre las obras más importantes del grupo se encuentran: *Historia del fuego, Informe mono, La tigresa, Tosco; De Proyecto Judiciales: Retrato de un hombre invisible, KyS; De Proyecto Patria o Muerte, Man in chat, Operativo Pindapoy, Argentina Hurra!* Zeppelin Teatro ha participado con sus obras en reiteradas oportunidades en festivales nacionales e internacionales como Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Festival de Teatro Internacional de Quito, Ecuador, Festival Internacional de Teatro, Asunción, Paraguay, Festival Argentino de Teatro, Festival de Teatro de Rafaela, Festival Teatro al País. La obra del grupo ha sido distinguida en el Premio Provincial de Teatro 2013

“La Negra”⁶⁷, “La Piaf”⁶⁸, “0. Ellas”⁶⁹, “Organización Q”⁷⁰, “Bacalao”⁷¹, “Mandinga Teatro”⁷², “NS/NC”⁷³, “Teatro Minúsculo de Cámara”⁷⁴, por mencionar algunos.

como mejor obra (*Operativo Pindapoy*), mejor actor (Rubén Gattino), mejor dramaturgia (Jorge Villegas). En los premios FEATEC 2013, mejor obra (*Argentina Hurra!*), mejor dramaturgia (Jorge Villegas), mejor diseño sonoro (Cruz Zorrilla), mención especial a la actuación de Matías Unsain por *Argentina Hurra!* y mención especial al vestuario de Edgar Tula por la misma obra. Jorge Villegas ganó el Premio Podestá 2017 a la Trayectoria Honorable, premio que el Senado de la Nación entrega anualmente junto a la Asociación Argentina de Actores.

⁶⁶ La Gorda Teatro nace a partir de un taller impartido en el colegio Manuel Belgrano en 1994 por Cipriano Argüello Pitt (actor, director, dramaturgo, docente). A pedido de ex alumnos del taller se realizó otro, independiente, en el barrio de Alto Verde. Comenta C. Argüello Pitt “El nombre surge justamente a partir de los pocos integrantes que éramos y la necesidad de invitar a otros para poder pagar el alquiler” (2018, entrevista personal). Las tres personas iniciales del proyecto fueron Senon Sosa, Magdalena Arias y Clarisa Cabrera. Con la apertura de la sala El Cuenco en 1996, se abre una convocatoria a alumnos para el taller. En 1997, se conforma el grupo que da lugar al colectivo de la Gorda: Gabriel Muzzio, Rafael Rodríguez, Soledad Oviedo, Rubén Gutiérrez, Melina Passadore, Magdalena Arias, Mateo Argüello Pitt, y, luego, Marcelo Arbach. El grupo puso en escena los siguientes espectáculos: *La ratonera* (sobre Hamlet, 1998), *Silencio* (sobre textos de Beckett, 1998), *Cadáver Exquisito* (1999), *Sol Negro* (2000), *Tanta Alegría* (2001/2002). En 2004 se siguió utilizando el nombre pero solo con la participación de Rafael Rodríguez y Soledad Oviedo en la obra *Belleza (en partes)*. Luego, el grupo se disuelve (material provisto por Cipriano Argüello Pitt, 2018).

⁶⁷ La negra, grupo Teatral Independiente de la Ciudad de Córdoba, se conforma en el año 1996, integrado por Natalia Álvarez, Liliana Angelini, Ma. Sol Pereyra, egresadas de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba y Victoria Centeno, egresada de la Escuela Provincial de Teatro “Roberto Arlt”. La mayoría de sus puestas se han caracterizado por presentarse en espacios diferentes, no siempre convencionales (como Salas de Teatro), se han presentado también en plazas, bares, discotecas, pubs, etc. Las características generales de las formas de creación del grupo son: La creación colectiva, la multiplicidad de roles que cumplen sus integrantes, el uso de espacios no convencionales, la introducción de la música y el “Humor”. El humor ha sido una constante en sus trabajos que se ha convertido en un sello del grupo, procedimiento que las define como actrices, directoras, escritoras y realizadoras, dentro del ámbito teatral independiente en Córdoba y dentro del ámbito académico y de producción en la universidad. Entre sus obras, podemos mencionar *Ensalada de mujeres* (1996), *Amarillo y sencillo, el conventillo* (1997), *A troche y moche* (1998), *Histeria inofensiva* (1999), *Órale... y también el amor* (2000), *La extravagancia*, de Rafael Spregelburd, *U tembleque* (201-2004), *A la mojiganga* (2003), *Las rimas de betty* (2006) (material provisto por Victoria Centeno, 2018).

⁶⁸ La Piaf teatro es un grupo conformado en Córdoba, en 1999, con estudiantes de la Licenciatura de Teatro de la UNC, Renata Gatica, Carolina Cismondi, Rakhil Herrero, Damian Cortes, Ana Balliano, y luego se incorpora Jazmín Sequeira. El grupo ha indagado en la búsqueda de nuevos lenguajes, en diálogo, a veces, con textos de autor. Entre sus producciones, podemos mencionar *Godot* (Fragmento teatral con textos de Samuel Beckett, 1999), *Miasma* (Versión libre de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, 1999), *K.A.L.V.A.* (versión libre de *La cantante calva* de Eugene Ionesco, 2000), *K.U.B.O.* (versión libre de *El Malentendido* de Albert Camus, 2001), *K.A.O.S.* (Fragmento teatral con textos de Rafael Spregelburd, 2001), *Destino de dos kosas o de tres* (reescritura de la obra homónima de Rafael Spregelburd, 2002), *Soap Opera* (sobre textos de Leo Maslíah, coordinada por Jorge Monteagudo con asesoramiento de Roberto Videla, 2004), todas obras dirigidas por Renata Gatica. *Mujeres detrás de la noche* (Dirección y dramaturgia Ana Balliano, Carolina Cismondi y Jazmín Sequeira. Trabajo Final de la Lic. en Teatro de la UNC, Asesores Cipriano Argüello Pitt y Ana Yukelson, 2007), *Amor, un manifiesto equívoco* (dirección Renata Gatica, Asistencia de dirección y dramaturgia: Jazmín Sequeira y Martín Suárez, Producción General: Carolina Cismondi, 2007). De 2002 a 2005 desarrollan *Talleres de Niños, Adolescentes y Adultos*, en Sala K, espacio de Formación del Grupo. Llevaron a cabo performances en espacios públicos, bares, barrios, así como tuvieron a cargo el acto de apertura del Festival Internacional de Teatro Mercosur, edición 2003 (material provisto por Carolina Cismondi, 2018).

⁶⁹ 0.ELLAS (Cero Punto Ellas) se conforma como grupo de formación, investigación y producción teatral con alumnas del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 1998. La conformación del grupo fue variando a lo largo de los años, siendo Victoria Roland, Florencia Bergallo, Natalia Di Cienzo, Julia Perette, Luciano Delprato, sus integrantes en diferentes momentos. En 0.Ellas la actuación, la dirección y la escritura son campos de investigación constante. Dentro del trabajo del grupo puede distinguirse una fuerte tensión entre el interés por la puesta en escena de textos teatrales

contemporáneos, y la construcción de espectáculos donde el actor se instala como productor autónomo de sentido. Dicha tensión se manifiesta tanto en una forma muy particular de habitar actoralmente dramaturgias autorales, como en un gran interés por el desarrollo de estructuras compositivas de la llamada “dramaturgia de escena”. Entre sus obras se encuentran: *Ofelia* (1999/ 2000), *Bacantes Veintiuno* (2001), *Yo maté a Mozart?*, de Gonzalo Marull (2001/ 2002), *La historia de llorar por él*, de Ignacio Apolo (2002), *La terrible opresión de los gestos magnánimos* de Daniel Veronese (2002/ 2003), *Pegarle a la bolsa*, dirigida por Constanza Macras. (2004), *YESTERDEI. Cosas que se pierden a la siesta*, de Luciano Delprato, Florencia Bergallo y Victoria Roland. Dirigida por Luciano Delprato (2004), *Bahía buen suceso* (2006), *La noche falsa*, dirigida por Luciano Delprato (2006) (Material provisto por Victoria Roland, 2018).

⁷⁰ La Organización Q es un grupo de teatro formado a fines del año 1998 en la ciudad de Córdoba por estudiantes de la escuela de Bellas artes de la UNC: Luciano Delprato, Aníbal Arce, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres, María Paula Delprato. En sus inicios, el grupo se inclina especialmente por el teatro de imagen, la performance y el teatro de objetos, generando una estética basada en el impacto visual y el cruce de disciplinas. En acuerdo con esta búsqueda realizan sus primeras obras e intervenciones teatrales, entre las que podemos destacar las obras: *Carnaval Q* (1999), *Velázquez y Farándula de Charlatanes* (1999 y 2000) homenajes a los pintores españoles Diego Velázquez y Francisco de Goya realizados en conjunto con el Centro Cultural España-Córdoba y *Móvil* (2001). En los últimos años, el grupo ha incorporado a su trabajo sobre muñecos de mesa un interés por el texto dramático y las tensiones que lo performático y lo narrativo despliegan sobre los cuerpos de los actores/manipuladores. Al día del hoy, el grupo continúa en actividad habiendo sumado entre sus integrantes a Rafael Rodríguez y Pablo Cécere. Entre sus producciones más importantes se destacan: *Aleeegría, Número 8, Edipo R., Número 9, El Barroco Caos, E.I.H.D.Q.D.L.M. de Miguel de Cervantes* (Adaptación del Quijote producida por el Centro Cultural España- Córdoba, 2003) (material provisto por María Paula Delprato, 2018).

⁷¹ El grupo se inicia en 1987, en Montevideo, Uruguay siendo un grupo de integrantes fluctuantes según el proyecto y la etapa atravesada. En 1998 Jorge Monteagudo y Cristhiano Castro comienza a desarrollar actividad en Córdoba donde la poética del *concepto bacalao* se establece con mayor claridad. Los orígenes rioplatenses, la cultura afrouruguaya y la tradición musical despliegan en sus obras los múltiples juegos del lenguaje y la palabra abordada desde su sonoridad. BACALAO centra su estética en la relación del actor con el objeto y su sonoridad. Ha generado una poética propia y particular de atmósferas extrañadas y en su práctica, recupera y exhibe cada detalle surgido en la escena a través de técnicas de improvisación que valoran el tiempo presente del actor en escena. Abordar la creación desde la continuidad lleva a que el sonido sea una prolongación del silencio, la música del sonido, la oscuridad de la luz, el movimiento de la quietud, el tiempo de la atemporalidad. El objeto funciona como elemento sonoro y convocante, y el sonido como una red que todo lo envuelve y contiene. En Córdoba han presentado: *Vieja del Agua* (2007), *Sueñoluegovuelo* (2006), *Lágrimas de Dormidera* (2006), *Púrpura* (2004), *Nada* (2003), *Bacalao Se Manifiesta* (2001), *Cabecita de Novia* (2001), *Son de Juguete* (2000), *Dejà Vú* (1999) y numerosas intervenciones y performances. (información provista por Jorge Monteagudo, para esta investigación) (Material provisto por Jorge Monteagudo, 2018).

⁷² Mandinga Teatro cuenta se caracteriza por la investigación expresiva y creativa a través del arte. Desarrolla espectáculos teatrales para público en general, escuelas centro culturales, sala independientes de teatro y teatros oficiales. Diseña espectáculos teatrales con propuestas pedagógicas para escuelas. Participa de festivales de teatro provincial, Nacional e Internacional. Cuenta con su propio centro cultural y su sala de teatro independiente, La Parisina. Mandinga Teatro está conformado por actores y docentes formados en el Profesorado Provincial de teatro Roberto Arlt y de la Universidad Nacional de Córdoba. Cada integrante ha trabajado en diferentes puestas, obteniendo reconocimiento a nivel provincial y nacional: *Caramelo de limón*, *La risa del pueblo*, *Go y Fli*, *Las nubes*, *Cyrano (el hijo de la luna)*, *Los árboles mueren de pie*, *El herrero del diablo*, *Pred na hubre*, *WOYZECK*. El objetivo principal del grupo es la creación de hechos artísticos con una mirada propia y orientada al público general, revalorizando los textos de autores nacionales (información extraída de la página de Facebook del grupo, 2018).

⁷³ Ver capítulo 1 de la Parte I de esta investigación.

⁷⁴ El Teatro Minúsculo inicia actividad en el año 2001 en la ciudad de Córdoba, Argentina. Comienza como un ciclo de obras teatrales de breve formato basadas en la improvisación pero luego se establece como un colectivo de producción teatral. Centra su trabajo en la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales y aspectos creativos ligados a la improvisación. Sus diversas producciones se caracterizan por su particular sello personal determinado por el cruce de estéticas y lenguajes escénicos. Son pioneros en Córdoba de la improvisación teatral utilizándola como creadora de mundos y lenguajes y no como una mera exhibición de la técnica. Desde sus inicios presentan el ciclo *Minúsculo Night Club* que consiste en breves piezas teatrales donde abundan personajes extravagantes insertos en situaciones absurdas y disparatadas. Las

El inicio de este nuevo siglo trajo aparejada la producción de dramaturgias locales. Uno de sus impulsores fue el fallecido director Jorge Díaz que, desde su Proyecto Pluja⁷⁵, se proponía la investigación y puesta en escena de textos contemporáneos, con una paralela formación en la práctica de la dramaturgia. De esta manera, el campo de la dramaturgia ha crecido notablemente en las dos últimas décadas en la ciudad de Córdoba. Gonzalo Marull⁷⁶, Ariel Dávila⁷⁷, Rodrigo Cuesta⁷⁸, Soledad

historias son variadas y habitualmente tratan sobre temas políticamente incorrectos pero con una mirada satírica. Desde 2004 se vincula al Cineclub Municipal Hugo del Carril – espacio de prolífica actividad y múltiples propuestas culturales- y presenta el ciclo el clásico *Minúsculo Night Club* y además el formato *Teatro Minúsculo Cinematográfico*. Han producido piezas teatrales para espacios alternativos “Cámara Kirlian” espectáculo sobre los mitos de la ciudad de Córdoba (Casona Municipal, 2005) y dentro del Festival Pensar con Humor: *Liga Mixta* – un match futbolístico ficcional en Club Barrio Maipú (2018), *El Eslabón Perdido*, visita guiada al Museo de Ciencias Naturales (2017) y *La Tragedia de Martín Ferreyra, Príncipe de Nueva Córdoba* (Palacio Ferrerya, 2015). El Teatro Minúsculo es el creador del formato *sitcom teatral* que experimenta con los lenguajes televisivos y teatrales: *Maldita Afrodita* (2006 y 2007) y *Corazón de Vinilo* (2008 y 2009). En 2010, el grupo se asocia a un equipo de realizadores audiovisuales y desarrollan el proyecto televisivo *Corazón de Vinilo*, adaptando su serie teatral. De esta forma obtuvieron el primer lugar en los *Concursos Series de Ficciones Federales 2010*, impulsados por el Ministerio de Planificación Federal, el Consejo Asesor para la implementación de la TV Digital Terrestre y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, con el objetivo de generar contenidos para la nueva Televisión Digital en Argentina. Actualmente el Teatro Minúsculo está conformado por: Carolina Aguerri, Liliana Angelini, Ana Balliano, Enrico Barbizi, Xavier del Barco, Leopoldo Cáceres, Marcos Cáceres, Lorena Cavicchia, Valentina Calvimonte, Jorge Monteagudo y Mariel Soria (material provisto por Jorge Monteagudo para esta investigación, 2018) (Material provisto por Jorge Monteagudo, 2018).

⁷⁵ Proyecto Pluja fue un espacio para la investigación y la creación interdisciplinaria, fundado por Jorge Díaz en 1998. Como equipo interdisciplinario, llevaron adelante varias puestas en escena, tales como *Cara de cuero* (de Helmut Krausser, 2000), *Las ladillas sí sueñan* (de Alejandro Urdapilleta, 2001), *La lluvia irlandesa* (de Josep Pere Peyró, 2000) *El lector por horas* (de José Sanchis Sinisterra, 2002). Al fallecer Jorge Díaz, se llevaron adelante 4 ediciones del “Encuentro Internacional Jorge Díaz de Jóvenes dramaturgos/ Confluencias”, entre los años 2004 y 2008, en Unquillo, Córdoba. El material allí producido fue publicado por la Editorial del Instituto Nacional de Teatro con el nombre *Confluencias: dramaturgias serranas* (2013).

⁷⁶ Gonzalo Marull (1975) es dramaturgo y director de teatro, egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, con el título de Licenciado en teatro. Autor y director de *Yo maté a Mozart?*, *Quinotos al Rhum*, *Pelotero*, *W invasión extraterrestre*, *Medieval*, *Comedia Cordobesa*, entre otras. Dramaturgista de *Fahrenheit 05*, versión libre de la novela “*Fahrenheit 451*” de Ray Bradbury y co-autor de la sitcom teatral *Maldita Afrodita*. Estudió con Mauricio Kartún, Marco Antonio De La Parra, José Sanchis Sinisterra, Sergio Blanco, Vivi Tellas, Lautaro Vilo, Sergi Belbel, Suzanne Lebeau. Es profesor de las cátedras de Guión y Dirección de actores en la Licenciatura en Comunicación audiovisual de la Universidad Blas Pascal (Córdoba). En el 2015 estrena *Ex, que revienten los actores*, del dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón y recibe el Premio provincial a Mejor director y Mejor obra. En el 2017 estrena *Clase* del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. La obra es elegida para participar de la Fiesta Nacional del Teatro del INT y recibe el Premio provincial a Mejor obra (material provisto por Gonzalo Marull, 2018).

⁷⁷ En el capítulo I de la Primera Parte se aborda la trayectoria de Ariel Dávila.

⁷⁸ Rodrigo Cuesta (Salta, 1975). Director, dramaturgo y docente teatral, su trabajo se caracteriza por la exploración de las posibilidades del lenguaje cinematográfico dentro del teatro. Entre sus trabajos más destacados se encuentran: Trilogía la Desconfianza (*La Desconfianza 1*, *La Desconfianza 2 –El Tamaño del Miedo*, *La Desconfianza 3-Matar al Otro*), *Por Accidente-Los cerdos tendrán su parte*, *Por Capricho*, *La Virgencita del Mal Paso*, *N/NARCO*, *La Calderilla*, *De Sopotón!*, *FUNERAL (o época de cáncer)*. *Volver a Madryn*, *V.O.S.* Sus trabajos han participado de diversos festivales nacionales e internacionales dentro y fuera del país, recibiendo premios y reconocimientos por su trabajo como director y dramaturgo. Es socio fundador del grupo y el centro de producción artística El Cuenco Teatro. Se desempeña como docente de dirección, dramaturgia y actuación de forma privada, y de forma académica en la Universidad

González⁷⁹, Eduardo Rivetto⁸⁰, Sonia Daniel⁸¹, Jorge Villegas⁸², Ricardo Ryser⁸³, Gustavo Kreiman⁸⁴, Jesica Orellana⁸⁵, Maximiliano Gallo⁸⁶, María Belén Pistone⁸⁷,

Nacional de Córdoba y en la Universidad Provincial de Córdoba (material provisto por Rodrigo Cuesta, 2018).

⁷⁹ Soledad González (Córdoba, 1970). Dramaturga, directora, performer. Anima talleres de actuación y escritura. Estudió dirección, actuación y dramaturgia con Graciela Ferrari, Paco Giménez, Rubén Szuchmacher, Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Adriana Barenstein, Clelia Romanutti y Alejandro Finzi. En la Universidad Nacional de Córdoba da clases en la Facultad de Artes, es investigadora en la Facultad de Filosofía y coordinó el Programa de Posgrado en Dramaturgia (2009 y 2010). Su trabajo teatral ha sido apoyado y reconocido a través de becas de la Sociedad de Autores de México, Ministerio de Cultura de Francia, Secretaría de Cultura Argentina, Instituto Nacional del Teatro, Fundación Antorchas y Fondo Nacional de las Artes. Como directora escénica se destacan sus puestas: *Humus*, *SESC*, *Latinidades* 2003, *San Pablo*, *Sarco* (2005), *El Ciervo Rojo* (premio provincial, 2004), *Aire Líquido* (premio provincial, 2008), *Noche Blanca*, *Melodrama* (premio municipal Featec, 2014), *Los hijos de... (un drama social)* (premio provincial y Premio municipal Teatros 2016), *Yo estaba en casa y esperaba que llegar la lluvia* (premio municipal Featec, 2016). Estrenó el documental de creación *Cartografías de la escena. Voces cardinales del teatro de Córdoba* (2016). Autora de obras dramáticas como: *Gilde*, (Tablado Iberoamericano, México, 2001); *Ana María, estuve pensando a pesar mío* (Premio del Concurso de monólogos “Solos y solas” del Centro Cultural España-Córdoba); *La luna* (Premio del Concurso Versiones. Ed. Libros del Rojas, 2005), *La balsa de la Medusa* (Ed. Del Cíclope, 2005), *Sarco* (Argentores, 2009), *Proyecto Baron Biza* (Recovecos, 2010), *Carne Argentina* (Biental Premio Federal, CFI, 2012). El Instituto Nacional del Teatro ha editado 9 obras bajo el título de *Obras reunidas 2000-2014* (2017). La colección Altas llantas, editorial Pánico el pánico, editó *Epidramas* (2016). Editora de la revista de artes escénicas *El Apuntador*; gestora de la Coordinadora del arte teatral independiente de Córdoba y de la fundación el Cíclope (2000-2003). Tradujo y adaptó textos dramáticos contemporáneos como *El pasillo*, de Philippe Minyana (Eduvim, 2015) y otros textos del mismo autor llevados a escena por Daniel Veronese en el Festival Tintas Frescas 2004, *Naufragios* de Guillermo Heras, semimontado en el Festival del Mercosur 2007. Participó del evento “Textos no dramáticos de Dramaturgos”, Festival del Rojas, UBA, 2002. En 2009, publica su libro de poesías *Cavilaciones puercas* (Ed. Recovecos). Dirigió la colección Teatro europeo contemporáneo en la editorial Eduvim, y colaboró en la colección universitaria Papeles Teatrales, entre 2012 y 2015 (<http://www.soledadgonzalez.com/bio/index.html>).

⁸⁰ Eduardo Rivetto (1961) es actor y dramaturgo. Comienza su formación actoral en los años 80-90 de la mano de Graciela Ferrari, Roberto Videla, Cheté Cavagliato, Alejandro Robino y Bernardo Cappa (entre otros). Se desempeña como actor en teatro, cine y televisión. A finales de los años 90 se involucra de manera ininterrumpida en el ámbito Teatral Independiente de Córdoba, desarrollando proyectos propios así como participando de otros en diversos espacios teatrales del medio y con varios directores. En teatro se destacan las siguientes participaciones: *Adefesio* (Santiago Loza); *Cuerpo de princesa yace en Aeropuerto* (Jorge Villegas); *Rodeo* (Sergio Osses); *Simulacro* y *Fin y Hoy no voy a nombrarte* (Maximiliano Gallo); *Funera* (Rodrigo Cuesta); *Atravesar la noche*, *Perros que ladran por costumbre*, *Después del estruendo* (Las últimas tres, obras de su autoría dirigidas por Sergio Osses). Como dramaturgo, aborda la escritura dramática a fines de los 90, cursando instancias de formación con Luis Cano, Mauricio Kartún, Santiago Loza, Marco Antonio de la Parra, Sergio Blanco, entre otros. Además ha participado en encuentros y debates de dramaturgia y del Ciclo “6x6 Migraciones” (Teatro Real, 2010 con la obra *Atravesar la Noche*). Su obra ha obtenido las siguientes distinciones: *Remoto Control*. Ganadora del IV Concurso Nacional de Dramaturgia INT (2001); *Las hienas no logran olvidarse de sus crías*, Primera Mención en el Concurso Nacional de Dramaturgia Nexo Producciones (2004), *La influencia del clima en los violines*, mención de Honor del Jurado en el Concurso Provincial de Dramaturgia de la Agencia Córdoba Cultura (2006); *Descendencia y caída*, Premio para la Producción de la Secretaría de Cultura de la Provincia (En Co-autoría con Soledad González y Diego López (2008), *Atravesar la Noche*, Nominación Mejor Dramaturgia en el Premio Provincial de Teatro (2013), *Perros que ladran por costumbre*. Premio Fondo Estímulo a la actividad Teatral. Municipalidad de Córdoba (2014), *Después del estruendo*, Premio Fondo Estímulo a la actividad Teatral. Municipalidad de Córdoba (2017). Varias de ellas han sido publicadas y representadas tanto en el país como en el exterior además de haber participado en diversos Festivales Nacionales e Internacionales (Mercosur). Actualmente, *Atravesar la noche* (ya traducida al portugués) se encuentra en proceso de pre producción por Cesar B. Maier para Na Cia. dos Homens (San Pablo, Brasil) (material provisto por Eduardo Rivetto, 2018).

⁸¹ Sonia Daniel (1966) es actriz, dramaturga, docente y gestora cultural. Se formó en el Seminario de Teatro Jolie Libois (Complementación Educativa). Está Diplomada en Producción y Gestión Cultural en

la Universidad Blas Pascal. En 1995 fundó en Córdoba, junto a Leo Rey, el Centro Cultural Independiente María Castaña y la Agrupación Teatral del mismo nombre. Su labor como docente de teatro para niños y adolescentes desde 1990 ha sido semillero de teatristas. Se ha desempeñado como Capacitadora Docente, Jurado en Ligas Estudiantiles y Concursos regionales además de ser Representante de Salas en el Consejo Provincial del Instituto Nacional del Teatro. Ha recibido múltiples premios como actriz, docente, escritora teatral y gestora cultural. Como dramaturga ha sido representada en numerosas oportunidades, se destacan sus textos *Qual piuma al vento*, *El gran deporte nacional*, *Herida absurda*, *Mala Muerte*, *El Juego de las Palomas*, *Anticomics*, *desconstruyendo super héroes*, entre otros. Ha sido galardonada en Córdoba con el Primer Premio Dramaturgia Provincial 2005 por *El juego de las palomas* y en 2015 *Entre mis piernas*. En 2012 obtuvo una Mención Especial de Argentores, SAGAI y el Ministerio de Desarrollo Social por su obra breve *Boca de Lobo*, en el concurso Aplausos por la Inclusión. Además es seleccionada para representar la lengua española con su texto *El Ratón de Micaela*, por el WLPG Sparks (Linz) – Catalysts for Discovery como parte de ASSITEJ International Meeting en International Theater Festival SCHÄXPIR in Linz, Austria. En 2014 es galardonada por su obra *Herida Absurda* como el mejor texto de la Fiesta Provincial de teatro de Formosa y es invitada a formar parte del Ciclo Autoras Argentinas en el Teatro Nacional Cervantes donde se estrena *Pequeña Melodía para piano* y *Ella* con dirección de Cristina Merelli. Su obra ha sido publicada y traducida en varios idiomas. Sus textos se representan habitualmente tanto en Córdoba su ciudad natal en Argentina como en el resto del territorio nacional y países como España, Bolivia, México, Uruguay, Brasil y Venezuela. En 2015 fue la invitada especial por Argentina al “Encuentro: La mujer en la escena teatral latinoamericana de cara al siglo XXI” realizado en Merida, México. Entre 2016 y 2017 fue jurado de “Patios de Recreo” Concurso Iberoamericano de textos teatrales para jóvenes audiencias, organizado por Atina y Assitej Internacional. En Febrero de 2018 dictó talleres de microdramaturgias en el Teatro Commune, San Pablo, Brasil (<https://soniadaniel.wordpress.com/>).

⁸² Jorge Villegas (Córdoba, 1966) es director, dramaturgo, docente. Ha creado numerosos proyectos artísticos, entre ellos, funda el grupo Zeppelin Teatro en 1995, grupo con el que ha producido una gran cantidad de espectáculos. También ha llevado a escena obras tales como *El contrabajo*, *Sin testigos*, *Slaughter* (de Sergio Blanco, año, junto al Elenco Universitario, UNC). Lleva adelante el ciclo *Obra en (de)construcción*, desmontaje informal de obras teatrales, creó el Festival 100 horas de Teatro independiente, conjuntamente con la Municipalidad de Córdoba. Con el equipo del Archivo Provincial de la Memoria lleva adelante, desde el año 2008, Escena y memoria, teatro, poesía y derechos humanos. Sus obras han circulado por diferentes festivales nacionales como internacionales, recibiendo premios y distinciones en diferentes rubros (Villegas, J, *Incompleto. Obra teatral 2007/2013*, 2013).

⁸³ Ricardo Ryser (Córdoba, 1985) es Licenciado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (2013), dramaturgo, director, docente. Realizó talleres de teatro desde 1996 y seminarios de dramaturgia con autores locales e internacionales (Dávila, Marull, González, Tantanian, Kartun, Apolo, Blanco, Alvim). Participó de producciones cinematográficas y televisivas como actor y director de actores desde el 2005 a la fecha (*Salsipuedes*, 2010, Tesis de Lic. En Cine y Televisión, *El Dedo*, 2011, coach de actores, *Eden*, 2011, director de actores, *Otra Madre*, 2016, *Mochila de plomo*, 2017, ambos largometrajes INCAA). Desde 1996 ha actuado en obras del grupo del Centro Cultural de Villa Allende, con el grupo "Chupate esa mandarina!" donde además colabora en la dramaturgia. Durante el 2009 realizó la dramaturgia del ciclo de café concert *Café con borra no es concert*. Entre las obras en las que ha participado como dramaturgo y/o director, podemos mencionar *Quien quiera que creas ser* (escrita en el 2007, 3° puesto en el Premio provincial “Estimulo jóvenes creadores 2007”, en el rubro dramaturgia puesta en escena en 2010), *Lo imprudente de pronosticar* (2008), *Santo Ortega* (2011, dirección de Guillermo Baldo, Festival de teatro “El galpón” Santa Fe, Fiesta Regional de teatro y Fiesta provincial de teatro 2012 del INT obteniendo una mención a dramaturgia por parte del jurado), *Le podría estar robando (o negro se nace)* (2013, dramaturgia), *Oscar salvaje* (tesis de licenciatura, junto a Paula Romero, dramaturgia y dirección, 2013), *Mi propio jardín de flores rojas* (2014, dirección de Guillermo Baldo), *Cerdas. La cuarta casita* (2014, dirección de Guillermo Baldo, mención a la dramaturgia, Fiesta Provincial INT), *Nadie nunca murió de amor, excepto alguien alguna vez* (dramaturgia, Premio Nacional del INT, 2015), *Las hermanas (como piensan las tortugas)* (2018, mención en el Concurso Provincial de dramaturgia). En 2011 participa en el Festival del Mercosur en la performance “10 dramaturgos a la plaza pública”. En 2012 dirige la tesis de Lic. en Teatro de Valentina Marelló. En el 2014 participa del seminario intensivo de dramaturgia “Panorama Sur” donde es seleccionado con otros 19 dramaturgos iberoamericanos. Desde 2012 gestiona la sala de teatro independiente “El Mandarino espacio teatral” de la ciudad de Villa Allende como programador y responsable técnico, en la misma ciudad se desempeña como consejero electo del consejo municipal de cultura en el periodo 2016-2017.

⁸⁴ Gustavo Kreiman (Córdoba, 1991). Actor, director y dramaturgo. Estudiante de la Licenciatura en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba. Se formó en actuación con docentes como Cipriano

Argüello Pitt, Oscar Rojo, Claudia Cantero, Alejandro Catalán, Diego Aramburo, Daniela Martín, entre otros. Se formó en dramaturgia con los docentes Gonzalo Marull, Sergio Blanco, Ariel Dávila, Mauricio Kartún, Daniela Martín, entre otros. Se formó en dirección con los docentes Cipriano Argüello Pitt y Gonzalo Marull. Fue Asistente de Dirección en las obras *Black Dreams* (Cipriano Argüello Pitt, 2010), *Sparring* (Luis Ramírez, 2012), *Vínculos* (Walter Cammertoni, Apertura del Festival Internacioanl de Teatro Mercosur, 2014), *Número 7* (dirección Walter Cammertini, grupo Organización Q, 2017). Actuó en las obras *Fahrenheit '05* (Marull / Monteagudo, 2005) y *Fahrenheit* (Luciano Delprato, 2010), *El trastorno de los pulpos* (Cipriano Argüello Pitt, 2008), *Como tantos otros* (Diana Lerma, 2010), *Esperando a los santos inocentes* (Rodrigo Cuesta, 2010), *Abel, beautiful boy* (Luis Quinteros, 2013), *La fatalidad de los detalles* (dramaturgia de Gustavo Kreiman, dirección Daniela Martín, 2015). Además, protagonizó el largometraje *El espacio entre los dos* de Nadir Medina, estrenado mundialmente en el BAFICI 2012 y premiado en el FICIC de ese mismo año. Director además de las Aperturas de los Festivales Internacionales de Cortometrajes Cortópolis en los años 2010 y 2012, con su grupo el Izquierdo teatro estrena este año *Si no fueras tan común*, su primera obra como director y dramaturgo, grupo con el que además lleva a escena las obras *Siembran* (2014), *El hostel* (2015), *La casa de las luces que estallan* (2017), *El rinoceronte negro por ejemplo - Unipersonal para Julieta Capuleto en el Confesionario de Gran Hermano* (2018), todas ellas con su dirección y dramaturgia.

⁸⁵ Jessica Lourdes Orellana (Córdoba, 1981) es Licenciada en Teatro por la UNC, Profesora Universitaria Universidad Provincial de Córdoba y tesista del Doctorado en Artes (U.N.C). En sus investigaciones se ha especializado en el cruce interdisciplinar entre circo y arte popular. Actualmente es integrante del equipo de investigación “Poder, prácticas políticas y educativas” (Secyt-UNC). Es docente titular de la cátedra Investigación en Artes y Poéticas teatrales (U.P.C). Es dramaturga, actriz y directora, ganó premios provinciales y municipales en la Ciudad de Córdoba, participando con sus obras en diferentes festivales y fiestas (INT, Festival Mercosur, entre otros). Es autora de las obras *La señorita con la bolsa en la cabeza*, *Relatos de un cielito lindo*, *La mujer errada*, *Una voz degenerada*, *Fábula inmoral* (1er Premio en Concurso Provincial de Dramaturgia, Córdoba 2017).

⁸⁶ Maximiliano Gallo (Córdoba, 1981). Actor, director y dramaturgo. Desde 1998 realiza estudios de actuación, tanto en ámbitos independientes (en El cuenco teatro), hasta en ámbitos académicos (Licenciatura en Teatro de la UNC). Desde el 2001 se desempeña como actor, y en el 2005 comienza su carrera como director y dramaturgo. Actualmente forma parte de la compañía “El Cuenco teatro”. Entre las obras en las que ha participado como actor, pueden destacarse *El preciso instante para no ser amado* (de Diego Aramburo), *Slaughter* (de Sergio Blanco), *Matar Cansa* (de Santiago Loza), *Al final de todas las cosas* (de Daniela Martín), *Matar al otro* (de Rodrigo Cuesta). Como director y dramaturgo llevo a escena *La sexualidad de Sandra* (2005), *Prima Fílmica* (2007), *Simulacro y fin* (2010), *Hoy no voy a nombrarte* (2013), todas de su autoría, y *Todo verde*, de Santiago Loza (2016). Recibió algunas distinciones por su labor, entre las que pueden mencionarse: Nominación a Mejor actor, Premio Provincial de Teatro, por la obra *Funeral* de Rodrigo Cuesta (2016) y *Si vis Pacem*, de Cristian Palacios (2015), Nominación a Mejor Actor protagónico por el Largometraje *Adagio* (dirección Rafael Escolar, en el “Queens World Festival” New York, 2009), Mejor actor, por la obra *Al final de todas las cosas* (FEATEC, Municipalidad de Córdoba, 2007), Primer premio, rubro Dirección teatral, por la obra *La Sexualidad de Sandra* (Premio Estímulo, Jóvenes creadores, Secretaría de Cultura de la provincia de Córdoba). En cine puede destacarse su labor como actor en *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2006), *Uomo y Adagio* (Rafael Escolar, 2012/2014), *El Colchón* (María Eugenia Verón, 2014). En 2014 participó de la selección de cuentos del Audiolibro dirigido por Lucrecia Martel y producido por la Secretaria de cultura de la Nación. En cine dirigió el cortometraje *Mi tristeza no es mía* (2016), ganando los premios a “Mejor dirección” y “Mejor interpretación” en el Festival “Primeiro Plano” de Juiz de Fora, Brasil en el 2017.

⁸⁷ María Belén Pistone (Córdoba, 1983) es Licenciada en Teatro de la UNC, integrante oficial del grupo y sala El Cuenco Teatro. Ha participado en reiteradas obras en carácter de actriz como así también y desde hace ya algunos años se desempeña como directora en el marco de su propia investigación escénica sobre espectáculos abocados a técnicas de narración oral. Para este fin se ha formado con narradoras orales como Ana Maria Bovo y Paula Broner (Bs As), y directores como Rodrigo Cuesta y Sergio Blanco. Como directora, ha contado entre sus actores a personalidades del teatro y el cine cordobés y nacional: Eva Bianco, Mario Mezzacapo y Maximiliano Gallo, así como también ella misma ha protagonizado sus propios espectáculos. Sus trabajos han sido siempre respaldados, sin excepción, por el INT y en diferentes oportunidades tanto por la Secretaria de Cultura de la Provincia como por la Municipalidad de Córdoba. Ha sido protagonista en varias ediciones de la Fiesta Nacional del Teatro (INT), Festival de Teatro del Mercosur, 100Horas de Teatro y otros. Como directora llevó adelante un espectáculo íntegramente en

Eugenia Hadandoniou⁸⁸, Luciano Delprato⁸⁹, Jazmín Sequeira⁹⁰, Cipriano Argüello Pitt⁹¹, Mauro Alegret⁹², se constituyen en algunos/as de los/as referentes en dramaturgia

Piamontés, girando por el norte de Italia con la Compañía teatral de la Familia Piamontesa de San Francisco.

⁸⁸ Eugenia Hadandoniou (San Luis, 1980) es actriz, productora, dramaturga y directora de teatro, desde hace más de quince años, que también ha incursionado en varios trabajos audiovisuales y cinematográficos. Ha desarrollado su tarea como actriz desde el año 2005 en el elenco oficial de la Provincia de Córdoba, Argentina, Comedia infanto Juvenil, donde todavía trabaja. En el camino de la dramaturgia estrenó su primer obra en el año 2007 *Así, al final del día*, y al siguiente año además de escribir, dirige su primer espectáculo *Ocho espasmos, musical siniestro para despertar*, y desde ese momento a la actualidad ha escrito y dirigido ininterrumpidamente obras propias y convocada por distintos grupos y artistas a producir y dirigir teatro. Entre sus obras, podemos mencionar: *Año seco* (2012), *Alfa y Omega* (2013), *Ser o no Ser Hamlet* (2014), *El limonero* (2015), *Adiós* (2016), *Inside me* (2017). Desde el 2008 al 2012 forma parte de la productora artística independiente: Sr. Barbijo Presenta, con la que pone en escena cinco espectáculos musicales alternativos, con roles rotativos, dirigiendo, actuando, produciendo y escribiendo. Se destacan las obras: *King Kong Palace* (2010) y *El preciso instante para no ser amado* (2011), dirigida por Diego Aramburo. Con integrantes del grupo Sr. Barbijo administran durante dos años una casa cultural alternativa: Casa B donde se desarrollan diversas actividades culturales, puestas en escena y dictado de talleres en la ciudad de Córdoba. En el año 2012, junto a la colectiva de directoras Liberata Antonia, dirigió *Rumor*, una intervención en Casa B, sobre textos de “Yerma” de Federico García Lorca. En el año 2012 Tanja Watoro, actriz alemana la contrata para dirigirla en la obra “Matando horas” de Rodrigo García, con la que viaja a Bolivia y se estrena en suere en Febrero de 2013, y luego en Berlín en Septiembre de 2014 en alemán.

⁸⁹ Luciano Delprato (Córdoba, 1978) es director de teatro, docente. Desarrolla su actividad desde el año 1998. Integrante fundador de los grupos Organización Q. Integrante del staff y Jefe Técnico del Centro de Documentación y Producción Teatral DocumentA/Escénicas. Ha sido galardonado con el premio Estímulo a los Jóvenes Creadores 2006, otorgado por la Provincia de Cba, categoría dirección teatral, y el Premio Cabeza de Vaca 2006, junto al grupo Ceropuntoellas, otorgado por el Centro Cultural España Córdoba, categoría artes escénicas. Dentro de su producción se destacan las obras *El Barroco Caos* (IV Festival internacional de teatro MERCOSUR, N° 9 (Premio FEATEC mejor obra 2004) *Yesterdei, cosas que se pierden a la siesta* (V Festival internacional de Teatro MERCOSUR, XX Fiesta Nacional de teatro), *La Noche Falsa* (Premio FEATEC mejor actuación femenina, Fiesta Regional de teatro, VI Festival internacional de Teatro MERCOSUR) *Maldita Afrodita* y *Corazón de Vinilo* (comedias de situaciones, divididas en capítulos), *El Público*, de F. García Lorca, dirigiendo a la Comedia Cordobesa, *EDIPO R.* (XXII Fiesta Nacional de Teatro, Resistencia, Chaco, 2009). Sus últimas producciones son *El Jardín de los Cerezos*, de Anton Chejov, nuevamente al frente del elenco oficial de la provincia de Córdoba, *La Muerte de Danton* de Georg Büchner, con el elenco de la Comedia de la Universidad Nacional del Litoral, en la ciudad de Santa Fe. En el año 2010 monta, adapta y dirige una versión teatral de la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, *Fahrenheit*, en el Cine Club Municipal Hugo del Carril, con un elenco de más de 80 actores. Durante el 2011 se dedica a escribir, dirigir, y montar la serie de TV *Corazón de Vinilo*, que ya ha sido transmitida en diferentes canales de TV de toda la República Argentina. Paralelamente desarrolla una intensa práctica como docente de dirección teatral dictando talleres intensivos y clínicas en distintas provincias del País. Junto al Teatro Minúsculo, desde hace más de 10 años, indaga sobre la problemática de la improvisación escénica. En 2013 estrena *Número 8* junto a Organización Q, obra seleccionada para participar del Festival Internacional del MERCOSUR en 2013, y en la Fiesta Nacional del Teatro 2014. En 2015 estrena el espectáculo *Bufón*, junto a la actriz Julieta Daga, seleccionado para participar de la Fiesta Nacional del Teatro 2016, entre otros, así como y es ganador de los premios a mejor escenografía y mejor actuación en el marco del Festival de Estrenos de la Municipalidad de Córdoba (material provisto por María Paula Delprato, 2018).

⁹⁰ Jazmín Sequeira (1981, Córdoba). Se dedica a la dirección, dramaturgia investigación y docencia en artes escénicas. Radica su trabajo principalmente en DocumentA/Escénicas y en la Universidad Nacional de Córdoba. Dentro de sus últimas producciones se encuentran: *La verdad de los pies* (dirección y co-dramaturgia, 2015), *Hacia el borde* (dirección y co-dramaturgia, 2017) con el elenco de danza-teatro de la Municipalidad de Córdoba, *#workingtitleantígona* (co-autora, 2016) escrita y producida en Zagreb, Croacia junto a la compañía ZeKaeM, con dirección de Renata Carola Gatica, *Un hombre justo* (dirección y dramaturgia, 2011), en co-producción con DocumentA/Escénicas, *Rumor* (2011, Dirección y dramaturgia, versión libre de *Yerma* de García Lorca, dirigida colectivamente con Daniela Martín, Eugenia Hadandoniou y María Palacio), dirección de la acción teatral titulada *Adentro*, en el Archivo

local, muchos/as de los/as cuales también dirigen sus obras y, en algunos casos (E. Rivetto, E. Hadandoniou, M. Gallo, G. Kreiman, M. Alegret), también se dedican a la actuación. En la ciudad de Córdoba, la modalidad de llevar adelante conjuntamente la dramaturgia y dirección de espectáculos, es muy frecuente.

Como mencionamos, desde el 2001 en adelante, el panorama teatral comienza a modificarse lentamente, en particular con las producciones de elencos concertados⁹³,

Provincial de la Memoria, en el marco del evento *Afuera!*, organizado por el Centro Cultural España Córdoba y Proyecto Demolición/Construcción (2010), *Los güérfanos* (dirección y dramaturgia, coproducción con DocumentA/Escénicas, 2009), *Amor. Un manifiesto equívoco* (dramaturgia y asistencia de dirección. Producido por La Piaf Teatro, 2007), *Mujeres detrás de la noche* (dramaturgia Ana Balliano, Carolina Cismondi y Jazmín Sequeira,. Trabajo Final de la Lic. en Teatro de la UNC, asesores Cipriano Argüello Pitt y Ana Yukelson, 2007), *La noche de los extraviados* (dirección y dramaturgia, Trabajo Final de la Lic. en Teatro de la UNC de Jazmín Sequeira, asesorado por la Prof. Lic. Ana Yukelson, 2006). Ha escrito las obras “*Čuj HAMLET Čuj*”, versión libre de Hamlet de W. Shakespeare, texto traducido al Croata, y puesto en escena por la directora Renata Carola Gatica, en el Teatar ITD de Zagreb, Croacia. Con financiamiento del Ministerio de Cultura de Zagreb, Croacia. Su producción emerge de un diálogo continuo entre teoría y experimentación escénica, investigando en las metodologías grupales de creación y la vinculación entre poética y política. Ha publicado textos teóricos en libros y en revistas especializadas, como también dramaturgia y poesía. Es profesora titular de la cátedra *Dinámica de Grupos II* y profesora asistente de la cátedra *Taller de composición y producción escénica*, de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes (UNC). Dicta talleres de formación actoral y de creación escénica en DocumentA/Escénicas, desde el año 2005.

⁹¹ Cipriano Argüello Pitt (Córdoba, 1969). Director, docente e investigador teatral. Magister en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo. Profesor titular, por concurso público, de Texto teatral y Semiótica Aplicada de la UNC. En 2003 funda con Gabriela Halac el espacio teatral independiente DocumentA/Escénicas, en Córdoba. Desde 1995 se desempeña como director, centrándose en la problemática de la dramaturgia y la escena contemporáneas. Entre sus puestas, podemos mencionar *Esto debería llamarse elogio del amor* (de G. Marull, 2018), *La tiranía de los secretos* (de David Gaitán, 2017), *Dos hermanos, un biodrama del futuro* (Proyecto Iberescena, de Denis Smith), *Kassandra* (de Sergio Blanco), Roberto Zucco (de B. M. Koltés), *No mover* (de Em. Darley), *Tantalegría* (de G. Marull), *Salsipuedes*, *Black Dreams*, *Belleza (en partes)*, *Sol negro*, *Cadáver exquisito*, *La ratonera*, *Silencio*, de dramaturgia propia, entre otras. Es autor de los libros “Nuevas tendencias escénicas: teatralidad y cuerpo en el teatro de paco Giménez” (Ediciones Documenta, 2006), “Dramaturgia escénica” (ediciones Documenta, 2005), compilador de “Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento teatral” (Alción /DocumentAEscénicas, 2013), libro resultado del trabajo del Grupo de Investigación en artes escénicas. De manera permanente, escribe artículos de teoría teatral, dictando seminarios en diferentes Universidades nacionales e internacionales (Argüello Pitt, 2015, actualizado para esta investigación).

⁹² Mauro Alegret (1981) es Licenciado en Teatro y Doctor en Estudios Sociales de América Latina (CEA-UNC) (especializado en la historia del teatro de Córdoba). Se desempeña como profesor de las cátedras Teatro Latinoamericano y Teatro Argentino, en el Departamento de Teatro, Facultad de Artes de la UNC; y es profesor adjunto en la cátedra Técnicas de Actuación, en la carrera de Producción Audiovisual (UNVM). Ha trabajado y estudiado actuación y dramaturgia con diversos teatristas del medio local, como Cipriano Argüello Pitt, Marcelo Arbach, Oscar Rojo, Gonzalo Marull, Elena Cerrada, Julieta Daga, entre otros; y también del ámbito nacional, como Rubén Szuchmacher, Rafael Spregelburd, Alejandro Catalán, Mauricio Kartún, Guillermo Cacace y Rubén Segal, entre los más destacados. Como actor ha participado en más de 20 obras, con las cuales ha recorrido festivales provinciales y nacionales, así como también internacionales, destacándose las obras: *Griegos*, *Los hermanos Poulet*, *Aquel bosque comienza a moverse*, *No muy vian* y *Recetaria*. Como director ha estrenado *Fracaso Amor* (premio a la Creación y Producción Teatral, Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, 2014) y *Llegando a Ningún Lugar* (2015). Como dramaturgo ganó el Primer Premio de Dramaturgia de la Provincia de Córdoba, con la obra *El revólver se usa en la mano derecha* (2013).

⁹³ Es el caso de directores como Sergio Osses, por ejemplo, que luego de la disolución del grupo El escupitajo, siguió produciendo intensamente, pero ya bajo esta modalidad. Cipriano Argüello Pitt, al disolverse el grupo La Gorda, continúa produciendo en modalidad elenco concertado, pero desde el

con lo cual la tradición de grupos pierde su centralidad. Sin embargo, en la última década se renueva con el nacimiento vigoroso de varios grupos, tales como “GREY T”⁹⁴, “Ficciones rosas”⁹⁵, “Ocho ojos”⁹⁶, “Rey Marciali”⁹⁷, “Centralia”⁹⁸, “La Mucca”⁹⁹,

espacio DocumentA/Escénicas (del cual es fundador). Marcelo Massa también produce actualmente de esta manera, luego de la separación del grupo La Resaca.

⁹⁴ GREY T es un grupo dirigido por José Luis Arce, quien dirigió diversos grupos a lo largo de su trayectoria, en particular el TIC (Teatro Independiente de Córdoba), pero era imperioso adaptar la densidad y pesadez de los formatos del viejo grupo fijo y exclusivista, a la levedad que, tal como lo dice Italo Calvino en “Seis propuestas para el nuevo milenio”, se impone como condición que aligere las mochilas dogmáticas y conceptuales que dominaron discursivamente otros tiempos. GREY T pretende dar respuestas prácticas no sólo al hacer del artista sino también a las condiciones físicas y materiales que hacen a optimizar las aptitudes creativas de hacedores que en no pocos casos, y por imperio de las nuevas realidades de estos tiempos, comparten un hacer múltiple y diversificado. GREY T, finalmente, pretende ser un territorio de pensamiento, entendiendo al mismo no como un ejercicio logocéntrico, sino como un precipitado que rezuma de la propia acción artística, donde se aboga más por el paradigma de ‘cuerpo pensante’, ‘práctica pensante’, y se procura atender a sus particularidades cotidianas. Entre sus obras, podemos mencionar: *Piltracha, rey de la hilacha*, texto y Dirección de José Luis Arce, *El trino del diablo* (espectáculo semimontado), basado en la novela homónima de Daniel Moyano, con versión y Dirección de José Luis Arce, *Cosmos*, basado en la novela homónima de Witold Gombrowicz, versión y Dirección de José Luis Arce, *Tango del vacío*, dirección y dramaturgia de José Luis Arce, *El sueño de Dios, Amurados*, dramaturgia de José Luis Arce, basada en testimonios de presos políticos, *El examen*, de Carlos Rehermann, *Pena de fuego* (de Roxana Aramburú), *El cura*, dramaturgia de José Luis Arce y dirección coral de José Halac, *Poderte*, de José Luis Arce (material provisto por José Luis Arce, 2018).

⁹⁵ Ficciones Rosas es un grupo teatral que comienza en 2011 como elenco concertado y que ya a principios de 2012 empieza a delinear una propuesta plurisémica de importante sello de equipo colaborativo, colectivo, coinventivo. Desde el humor irónico y crítico, “Ficciones” apuesta a la construcción de un código escénico particular estableciendo un diálogo constante entre la dramaturgia del texto y la dramaturgia escenográfica, lumínica, sonora y actoral. Constituido en pocos años como un espacio que tiene su sello particular en el teatro de Córdoba, “Ficciones” nos muestra su impronta a través de un trabajo que busca la creación de artefactos escénicos que, llevados al extremo en su funcionamiento, construyen un mecanismo teatral viviente. En el marco del proyecto “Ficciones Rosas” se desarrollaron, entre el 2011 y el 2014 dos propuestas teatrales: *Saldos, Brotes de Corín Tellado* (2013) y *Liberadas: Road Scene - Corin II, la precuela* (2014). En junio del 2016 estrenan *ROIDA. El suicidio de la casona paraíso*. En la actualidad participan de la propuesta Natacha Chauderlot, Belén Castillo, Martín Gaetán, Diego Haas, Daniela Maluf, Cubano Moreno, Silvana Nafría, Soledad Pérez, Vanesa Salazar, Luciana Sgró Ruata, Federico Tapia, Lucía Tapia, Daniel Trakál. Asimismo, se convoca a diferentes hacedores/as del quehacer local para la participación puntual en diferentes roles (actuación, asesoramiento escénico-técnico) de la producción teatral (material provisto por Soledad Pérez, 2018).

⁹⁶ Ocho Ojos es un grupo de teatro independiente de la Ciudad de Córdoba Capital, fundado en el año 2013 por Fabio Miglierini, Fabricio Carnero, Emmanuel Hoet, Lucas Barbagallo y Joaquín Rodríguez. Ese mismo año se suma Flavia Berbel. En el año 2014 se integra al grupo Agustina Blanc. Todos/as son egresados de la Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”, actualmente Universidad provincial de Córdoba. El grupo está vigente y en constante actividad en el medio artístico. Posee una búsqueda y experimentación propia en diferentes estéticas teatrales contemporáneas (Absurdo, comedia, teatro de objetos). En la actualidad lo llevan adelante Joaquín Rodríguez, Emmanuel Hoet y Fabricio Carnero. Entre sus producciones podemos mencionar *Menú pa' chuparse los ojos* (Creación colectiva, 2013), *Paralelepípedo: almuerzo ilustrado* (escrita por Lucas Barbagallo y dirigida por Joaquín Rodríguez, 2014), *HUMANOS: Poemática del desconsuelo* (Co Producción con La Chacarita, escrita y dirigida por Fernando Airaldo, 2017), *En Ámbar: Fantomática de Objetos* (Teatro de Objetos / Co - Producción con La Chacarita, escrita y dirigida por Fernando Airaldo, 2018).

⁹⁷ Rey Marciali Producciones es un elenco concertado formado desde en 2013. Su primera propuesta fue una versión libre de *Las Tres Hermanas*, de Antón Chéjov. Sus integrantes, egresados de la Universidad Nacional de Córdoba, de la Escuela de Teatro Roberto Arlt y del Seminario de Teatro Jolie Libois, son profesionales que han recibido numerosos premios, distinciones y reconocimientos por sus trabajos en teatro, como así también en proyectos audiovisuales. En mayo del 2018 estrena su segunda propuesta *Las de Naidas - Estampa Gaucha*, versión libre de “Las de Barranco”, de Gregorio de Laferrère. Integran

“Episodio 11”¹⁰⁰, “La volacera”¹⁰¹, “Brodda Teatro”¹⁰², “El izquierdo Teatro”¹⁰³, “Anacleas Teatro”¹⁰⁴, “Convención Teatro”¹⁰⁵, “Lo culinario”¹⁰⁶, “Isotropía / teatro de

el grupo Luciana Sgro Ruata, Analia Juan, Estefanía Moyano, Alicia Vissani, Nelson Balmaceda, Diego Haas, Ariel Merlo, Horacio Fierro, David Piccotto

⁹⁸ Centralia Teatro surgió en el año 2012 en la ciudad de Córdoba. En sus comienzos funcionó como laboratorio escénico con el propósito de incursionar en nuevas metodologías de actuación, dirección y dramaturgia. A partir de su primera producción *Tú sonrisa en la nieve*, se conforma el grupo. El mismo está constituido por profesionales egresados de las principales Instituciones Teatrales de Córdoba, lo que genera la confluencia de diversas formaciones. Centralia lleva a cabo sus proyectos realizando la producción de sus obras de manera colectiva, las cuales cuentan con la participación de invitados en diferentes roles. Hacia el 2013 surge la posibilidad de trabajar en conjunto con la Biblioteca Popular Vélez Sarsfield, donde además se estrenan años posteriores las obras *Fuera del Sendero*, *Thánatos*, *Cheese Cheese la ruta del queso*, *Bajorrelieve* y *Bosquejos*. Centralia continúa indagando en diferentes proyectos artísticos recursos y metodologías potenciando el desarrollo creativo y profesional. Sus integrantes son Paula Avendaño, Pablo Martella, Daniela Maluf, Juan José Gagliesi, Romina Ise, María Victoria Steffolani, Agustín Balbi Gotusso (<http://www.centraliateatro.com/>).

⁹⁹ La Mucca Teatro, con la dirección de Guillermo Baldo, reúne para cada proyecto en particular a diferentes hacedores, artistas y agentes culturales con el propósito de enriquecer el trabajo de sus producciones y diversificar miradas sobre la escena. Entre sus producciones se encuentran: *Santo Ortega* (Dramaturgia de Ricardo Ryser, 2011), *Mi Propio Jardín de Flores Rojas* (Dramaturgia de Ricardo Ryser y Guillermo Baldo, 2014), *CERDAS. La cuarta casita* (Dramaturgia de Ricardo Ryser y Guillermo Baldo, 2014), *Sensación cuarteto* (Dramaturgia de María Belén Pistone, 2017), *Nunca nadie murió de amor excepto alguien alguna vez* (Dramaturgia de Ricardo Ryser, 2018), texto ganador del Primer Premio Nacional de Dramaturgia del INT. Con sus obras, La Mucca ha participado en festivales nacionales e internacionales, recibiendo varias distinciones (material provisto por Guillermo Baldo, 2018)

¹⁰⁰ Episodio11 fue conformado en el año 2007 como espacio de búsqueda de nuevos lenguajes escénicos. La impronta del grupo radica en la integración de diferentes disciplinas escénicas con un fuerte acento en la imagen y el hallazgo de estéticas identitarias como nuevas formas de abordajes dramáticos creaciones escénicas y montaje de la maquinaria teatral. Se trata de un grupo que surge en el seno de la universidad y emerge hacia el campo del teatro independiente mediante su incansable producción e investigación, llevando impreso todos los conocimientos que se generan en el marco académico, y la formación profesional que sus jóvenes miembros emprenden desde hace ya casi 10 años. Entre sus producciones, podemos mencionar *Sueños de una Noche, perversión libre sobre Shakespeare* (2013), *Ludovico. Método de reprogramación impetuoso* (2012), *Sin Becuadros* (2011), *Vaticinio. Por debajo del umbral de la conciencia* (2009), *Allegro. Comedia Siniestra* (2009/2010), *El grito del reloj* (2007). Sus integrantes son Julio César Bazán, Pamela Fernández, César de Medeiros, Sofía Lanaro, y Simón Garita Onandia (material provisto por Julio Bazán, 2018).

¹⁰¹ La Volacera está integrada por teatristas del medio teatral cordobés, principalmente docentes y egresados de la Licenciatura en Teatro de la UNC. Sus integrantes son Verónica Aguada Berteau, Henry Mainardi, Chili Peralta Vissani, Yohana Mores. La compañía se destaca por el trabajo con textos nacionales y por el hecho de que todas sus producciones parten de una investigación en la práctica de procedimientos de producción. La investigación para la práctica se vuelve un aspecto desafiante para el grupo ya que genera espectáculos diversos y de gran potencial artístico. El trabajo experimental del grupo se sitúa en las búsquedas artísticas contemporáneas de la performatividad (procurando la construcción de la presencia escénica), y busca transpolar conceptos teóricos a procedimientos actorales de producción escénica. Dichos procedimientos configuran una tensión entre lo representativo (texto dramático- mito) y lo performativo (corporalidad- rito), en el intento de construir una otredad que para existir, depende de nuestro cuerpo como espacio para la producción poética. Entre sus obras se encuentran *Desahucia* (2011), *Personen ao koshtadong du monde* (2012), *Para vos, Apolo* (2016), *Aquel recuerdo del fuego* (2017) (<https://verodaguada.wixsite.com>).

¹⁰² Brodda Teatro producciones se consolida como grupo independiente en diciembre de 2013, por iniciativa de los hacedores Rodrigo Brunelli y Celeste Colella. El grupo lleva adelante diferentes proyectos, apostando a convocar invitados para distintas obras, como forma de integración de las artes escénicas en la ciudad de Córdoba, conformándose como productora de experiencias autodidactas y creativas en el medio teatral. Además, realiza tareas de difusión y distribución de espectáculos teatrales diversos para otros grupos. Las obras del grupo son: *Ser de Vino y no Vinagre* (2014– Co-Producción con Anacleas Teatro), *Perdón, es que te amo* (2016), *Clase B: el efecto secundario* (2016), *Esperando la Carroza* (2017). (material provisto por Celeste Colella, 2018).

impulso”¹⁰⁷, “Labauce Teatro”¹⁰⁸, “Banquete escénico”¹⁰⁹, “Compañía Blick”¹¹⁰, “Fulanas y manganas”¹¹¹, entre otros. Se organiza el colectivo Jóvenes Teatristas de

¹⁰³ el Izquierdo | teatro es un grupo independiente de producción e investigación teatral, iniciado por Gustavo Kreiman en el año 2014, y conformado por jóvenes hacedores teatrales que impulsan diversos proyectos de arte escénico, y que cuenta con la participación eventual de artistas de otros grupos, áreas o disciplinas que aportan sus poéticas en propuestas específicas del grupo. Particularmente interesados en la actuación y la dramaturgia, el grupo siente y comprende la práctica artística como una práctica de transformación social y cultural, y al teatro como un espacio de encuentro en el que diversas subjetividades pueden compartir una instancia de diálogo para construir sentido de manera colectiva. Entre sus obras, podemos mencionar *Si no fueras tan común* (2014), primera obra del grupo y ópera prima del director y dramaturgo, Gustavo Kreiman, con actuación de Daniela Valdez, *Siembran* (2014), *El hostel* (2015), *La casa de las luces que estallan* (2017), *El rinoceronte negro por ejemplo - Unipersonal para Julieta Capuleto en el Confesionario de Gran Hermano* (2018), todas ellas con dirección y dramaturgia de Gustavo Kreiman. El 24 de marzo de 2015 el grupo estrenó la obra auditiva en formato de Radioteatro "Por donde pasa el aire, el agua y la comida", basado en la historia de vida de una ex presa política de la última dictadura militar argentina. La ficción auditiva fue fruto de una investigación dramaturgía de Gustavo Kreiman y Carolina Baitella, contando con la dirección de éste (material provisto por Gustavo Kreiman, 2018).

¹⁰⁴ Anacletas Teatro se conforma como grupo en agosto de 2013, por iniciativa de las actrices Milagros Bupo, Rosario Villarreal, Mariana Santillán y Vanesa Martínez Miño para un trabajo de la cátedra Producción III de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus producciones podemos mencionar *Ser de vino y no vinagre*, adaptación libre de la obra "La edad de la ciruela" de Arístides Vargas, *Mientras TÉ espero* (2016, dramaturgia grupal), *Paganas* (dramaturgia grupal, 2017), *Simbiosis en resonancia* (dramaturgia grupal, 2018) (material provisto por Rosario Villarreal, 2018).

¹⁰⁵ Convención Teatro es un grupo de creación escénica cuyo objetivo primordial es intervenir dramaturgía y escénicamente textos que forman parte de la tradición teatral. Se funda en el año 2007. Sus integrantes estables son Daniela Martín, Mauro Alegret, Maura Sajeve, aunque para cada proyecto se suman diferentes actores / actrices del medio. Tanto artística como metodológicamente, La Convención Teatro trabaja sobre dos principios. El primero, es entender las prácticas dramaturgias de versión / adaptación / apropiación como espacios de contagio y de encuentro cultural / ideológico / artístico. El segundo, es pensar las relaciones y modos de creación grupales como zonas experimentales, en donde el resultado final deviene de la interacción de las visiones particulares de los integrantes del equipo. Entre sus producciones se encuentran *Griegos* (2007), *Al final de todas las cosas* (2008), y *Con la sangre de todos nosotros* (2009), pertenecientes al proyecto de versión libre de *La orestíada*, de Esquilo, *Quienquiera que seas*, inspirada en personajes de Tennessee Williams (2010), *Debajo del silencio*, sobre *Antígona* de Sófocles, y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo (2011), *Aquel bosque comienza a moverse (resonancias macbeth)* (2012), *IDIOTA. Una obra enferma*, a partir de la novela *El idiota*, de F. Dostoievski (2013), *BILIS NEGRA. Teatro de autopsia* (2015), *La fatalidad de los detalles (esto es no ficción)*, sobre la novela *A sangre fría*, de Truman Capote (2015), *Un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje* (2015), *Mapa del tiempo* (2016, de Cristian Palacios), *Mundo abuelo* (2018), *Recetaria. Estados en ebullición* (2018). Todas las obras han sido dirigidas por quien realiza esta investigación.

¹⁰⁶ Lo Culinario Teatro es un colectivo de hacedores del teatro independiente cordobés, que se nuclean como grupo en 2014, en el marco de los ensayos de un trabajo final de licenciatura en teatro de la UNC. Actualmente, sus integrantes han egresado de la misma. Desde roles diferenciados (actuar, dirigir, iluminar, escenografiar, escribir) han puesto en escena los espectáculos *Reverso. Una historia de amor desde el ojo del verdulero* (2014), *Negramarga, espera rancia en tono de comedia* (2015), *Ypacará, escenas para deshilvanar los trapos del amor* (2017). El equipo es amplio, y está compuesto por las personas que han ido participando de las diferentes obras. Actuaron: Celeste Simoncelli, Victoria Garay, Mauro Mondaca, Paula Salanova, Camila Murias, Joaquín Piumetti, Santiago Moroni, Day Yevara; iluminaron: Daniela Abayay y Javier Guevara; producción: Mamina Andrada; dirección y dramaturgia: Fwala-lo Marin, escenografía: Magdalena Sánchez (material provisto por Fwala-lo Marin, 2018).

¹⁰⁷ Isótropa / teatro de impulso es un elenco concertado y un espacio de producción, creación, y experimentación teatral. El equipo se conforma en el año 2012, indagando en las posibilidades estéticas que posibilitan el entrecruzamiento de los diferentes lenguajes artísticos (el teatro, la plástica, el video, la escenografía, la danza y las nuevas tecnologías), reuniéndolos en una misma escena con el objeto de permitir, en la fusión de dichas expresiones, la generación del hecho teatral. Entre sus producciones,

podemos mencionar Descartes (2016), La ruta de los elefantes (2014), Crève (2013). Su director es Germán Falfán González (<http://isotropia.wixsite.com>).

¹⁰⁸ Labauce Teatro, funcionó en la ciudad de Córdoba durante los años 2002 a 2008, constituyéndose en el año 2002. La mayoría de sus integrantes eran estudiantes avanzados y egresados de las Licenciaturas en Teatro y en Cine de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Esta iniciativa surgió a partir de la necesidad de constituir un equipo de trabajo dedicado a la investigación y producción artística, intentando crear un puente de articulación entre la teoría y la práctica en las disciplinas teatro y cine. Entre sus producciones podemos mencionar *Rew*, (en el marco de la cátedra Producción III de la Lic. en Teatro, con la coordinación de Roberto Videla, 2002), *Faros de Color* (de Javier Daulte, 2004. En cine, en el año 2004, produjo el cortometraje *Conejo miró la ruta eligió cruzar*. En el terreno de la reflexión, Labauce Teatro llevó a cabo en el 2004 y 2005 la organización de la primera y segunda ediciones de “La Juguera. Encuentro de reflexión y debate en torno a la problemática de la formación teatral en Córdoba”, con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro. Estas jornadas reunieron a directores, estudiantes, profesores y egresados del Departamento de Teatro de la UNC, de la Escuela Roberto Arlt y del Seminario Jolie Libois en torno a mesas de debate, muestras de producciones de los estudiantes y desmontajes escénicos con los realizadores. En el año 2005, La Juguera participó en el 5° Festival Internacional de Teatro Mercosur, organizando foros de reflexión acerca del rol de las instituciones de formación teatral y de los estudiantes en el Festival. En el mismo año editó y publicó con ayuda de la Agencia Córdoba Cultura S.E el libro *La Juguera. 2° Encuentro de reflexión y debate en torno a la problemática de la formación teatral en Córdoba*. La última producción teatral que abordaron grupalmente fue la obra *La noche de los extraviados*, dirigida por Jazmín Sequeira, en el 2006. En el año 2007 participaron como productora asociada de la realización del largometraje experimental “08/07 campo”, estrenado en Córdoba en el Cineclub Municipal Hugo del Carril, dirigido por Rodrigo Guerrero (material provisto por Jazmín Sequeira y Paula Lussi, 2018).

¹⁰⁹ Las referencias sobre Banquete Escénico se desarrollan en el capítulo dedicado al análisis de la obra *Carnes toledas. Retrato escénico de un travesti*.

¹¹⁰ La Compañía Blick se crea en el año 2005 en la ciudad de Córdoba, Argentina. Su objetivo es la investigación en el lenguaje del movimiento y su fusión con otros lenguajes escénicos. Realizan obras para sala, performances e intervenciones urbanas como marco de búsqueda e investigación a través de la danza contemporánea y el teatro. Integrada en su totalidad por actores y bailarines, lo cual define claramente su búsqueda estética y su propósito como colectivo artístico que participa y es parte de una ciudad y su ritmo. Han participados de numerosos festivales, provinciales, nacionales e internacionales, obteniendo premios, becas y menciones para producción, investigación e intercambio artístico. En la actualidad desarrollan un fuerte trabajo de producción, investigación y formación en danza contemporánea. Sus integrantes son Adrián Andrada, Facundo Domínguez, y Luis Ramírez. En el año 2017 abren Espacio Blick. Dictan numerosos Workshops de formación técnica, improvisación y composición en danza contemporánea y teatro. Desarrollan proyectos colaborativos de extensión, desarrollo, estimulación y producción en danza contemporánea, como así también estrategias y políticas de economía y mercado para la danza contemporánea en la ciudad de Córdoba. Entre sus producciones e intervenciones, podemos mencionar *Unocomaseisientosdiesiocho* (2005), *Blue* (2006), *7 maneras de estar en el mar* (2007), *Experiencias personales* (2007), *Instantes*, *Palíndromo*, *BUA*, *Paisaje*, *Figura fondo*, *Lleno vacío* (2008), *La procesión va por dentro* (2008-2012), *El amor* (primera parte, 2009), *Geográfico (pedacitos bailados)* (2009), *I'm looking* (2010), *Nocturno* (2010), *Impúdico (puzzle escénico)* (2010), *Tè bailo?* (2011), *Cae la noche en Okinawa* (2012), *Noviembre "la delicadeza de lo torpe y la belleza de lo que se pudre"* (2013), *Proyecto Ludomatix (episodios danzados)* (2014), *Bosgo* (2016), *Quien está ahí?* (2017) (material cedido por Adrián Andrada, 2018).

¹¹¹ Fulanas y Menganas estrena su primer espectáculo, *Apología de la cochinateda*, en el año 2000. En aquel momento, el grupo estaba conformado por Elina Martinelli, Pablo Gonzalez y Silvia Nataloni. En los años siguientes estrenó *Apología de una república*, que contó con otros artistas invitados, *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina, *4 Mil Clowns*, espectáculo que dió origen al espacio cultural Bataclana, *Panfletarias*, espectáculo que aún sigue en escena. En la actualidad el grupo está dividido en dos perfiles. “Fulanas y Menganas Teatro”, conformado por Elina Martinelli y Julia Giletta, y “Fulanas y Menganas Circo”, conformado por Pablo González y artistas invitados (material provisto por Elina Martinelli, 2018).

Córdoba¹¹², que reúne a creadores/as que aún están estudiando, pero también produciendo. Los espacios alternativos Casa Laberinto¹¹³, República¹¹⁴, así como la movida generada por uno de los equipos que ocuparon la Cantina del Teatro La Luna¹¹⁵, generan desde hace unos años modalidades particulares, que cruzan eventos teatrales, musicales, narrativos, habilitando formas teatrales liminales, periféricas, con una gran convocatoria de público.

Otro fenómeno interesante de la escena cordobesa de la última década es el desarrollo del movimiento clown, que encuentran en el evento *Medianoches payasas* una modalidad de encuentro, producción y formación colectiva muy interesante, a través del grupo Payasos autoconvocados¹¹⁶. Grupos como Impresentables¹¹⁷, Los

¹¹² Jóvenes Teatristas de Córdoba es una organización sin fines de lucro constituida por jóvenes (de entre 18 y 35 años y con un máximo de 8 años de trayectoria en el medio teatral) cuya labor en el proceso artístico en función a un hecho teatral puede o no tener relación directa con el público al momento del acontecimiento. Es un espacio creado con la intención de fomentar y apoyar el desarrollo de las artes escénicas realizadas por jóvenes; generar mecanismos, herramientas y métodos de prensa y difusión de sus producciones teatrales; crear espacios de intercambio social, cultural, educativo e intelectual entre sus representados; brindar acceso, colaboración, ayuda de entendimiento y acompañamiento en el marco legal, jurídico, administrativo y laboral para la creación y/o producción de artes escénicas y contribuir a la consolidación de los grupos y/o artistas jóvenes en el ámbito teatral. La agrupación posee un representante: Agustín Bazán y una secretaria: Celeste Colella. El colectivo nació en julio de este 2017, luego de una reunión convocada por el INT en el marco del X Festival de las 100 horas de Teatro Independiente (m.me/JovenesTeatristasCordoba, página de Facebook, 2018)

¹¹³ Casa Laberinto es un espacio cultural llevado adelante por teatristas jóvenes: Antonella Rimoldi, María José Ugrin, Fiorella Boratto, Gustavo Kreiman, Javier Guevara, Day Yevara, Gaby Visintin, Henry Mainardi, Delfina Díaz Gavier. Se han llevado a cabo allí talleres, encuentros de dramaturgia, lecturas, obras de teatro, recitales, etc. Por otro lado, el espacio se propone como cantina, bar, restaurante.

¹¹⁴ Republico es otro centro cultural, que “nace como sitio nexa entre creadores, productores, hacedores del arte, el diseño y la cultura. Para relacionarse con la comunidad abrir la puerta y permitirse un aprendizaje constante y horizontal (...) Estamos formados por tres plataformas: - Cafe y lectura - Estudios de producción -Talleres, seminarios y clínicas” (www. <https://republicocba.wixsite.com>). Nace en el año 2017, y está llevado adelante por Noelia Chirino, Victoria Russo y Pablo Campetella.

¹¹⁵ La Cantina del Teatro La Luna siempre ha tenido un movimiento de público interesante, pero aquí nos referimos al equipo que desde el año 2015 al 2017 ocupó el bar, integrado por Coko Albarracín, Lola Nieva, Samuel Silva, Luis Ramírez, Hernán Danza, Pablo Huespe, muchos de ellos vinculados a la sala de teatro El Cuenco, quienes gestaron y programaron ciclos como Cuentos a la luz de la luna (junto a quien escribe), Velar la voz, Monstruos, entre otros.

¹¹⁶ Payasos Autoconvocados es un colectivo de hacedores teatrales y músicos cordobeses, que desde hace 12 años se encuentra realizando un ciclo de "improvisaciones clown", llamado MediasNoches Payasas. Participan grupos de teatro independiente (Los solitarios banda de teatro, Ulularia teatro, Impresentables grupo), y artistas independientes. Gran parte de la agrupación son egresados de la Escuela Integral de Teatro Roberto Arlt y del conservatorio de música Felix Garzon. Se perfeccionaron en clown e improvisación con personalidades del país y el exterior como Mariel Lewitan (clown), Lila Monti(impro-clown), Leticia Gonzales (impro), Gabriel Chamme (Clown), Ricardo Beherens (Impro), Dario Levin (clown), Enrique Federman, Jesús Jara (clown), Eric de Bont (impro clown), Marcelo Katz. Está integrado por los clows y músicos Mariana Roldan, Lucía Miani, Pablos Farías, Guille Villanueva, Miguel González, Jorge Fernández, Julieta Daga, Laura Ortiz, David Piccotto, Héctor Lujan, Lucía Miani, Rodrigo Fonseca, María Laura Primo, entre otros (material provisto por David Piccotto, 2018).

¹¹⁷ Impresentables grupo está conformado desde el 2002 por actores-docentes que realizaron sus estudios en la Escuela Integral de Teatro Roberto Arlt, la Escuela de Culturas y Lenguas Aborígenes, y la Universidad Nacional de Cuyo, licenciatura de Gestión y Producción Teatral. Sus puestas pueden ser representadas en lugares convencionales y no convencionales. Integró la agrupación Señores Niños al

solitarios¹¹⁸, Las Pérez Correa¹¹⁹, Cortocircuito clown¹²⁰ además de sus producciones grupales, se constituyen como formadores de la técnica, al mismo tiempo que permanentemente convocan formadores de otras provincias para seguir pensando la actuación desde ese abordaje particular.

Los grupos de teatro para niños y niñas no sólo llevan adelante una intensa producción, sino que también son gestores y organizadores de festivales y circuitos de amplio alcance, como el Festival ¡Sres Niños al teatro!¹²¹ El Chonchon¹²², Ulularia

Teatro, organizaron el 1º festival paisao en Córdoba, junto al Centro Cultural España Córdoba (2010). Desde el 2006, forma parte de la organización del ciclo de improvisación clown *Medianoches Payasas*. Entre sus producciones podemos mencionar *Caperucita Nariz Roja*, *Amores Gauchos en el Campo y en la ciudad*, *Se nos voló*, *Calixto y Rita, una historia que no está escrita*, *Payasos en familia*. Sus integrantes son Julieta Daga, Carla Giordanengo, Laura Ortiz, David Piccotto, aunque siempre invitan a actores, actrices y directores y directoras a sus proyectos. Desde el 2017 el grupo no está produciendo ni haciendo funciones (material provisto por David Piccotto, 2018).

¹¹⁸ Los solitarios banda de teatro es un grupo independiente de teatro, originario de la Ciudad de Córdoba. Actualmente, está conformado por María Laura Primo y Rodrigo Fonseca, actores y profesores de teatro egresados del Profesorado de Teatro Roberto Arlt, y del Seminario Provincial de Teatro Jolie Libois. Durante muchos años, Julieta Daga también integró el grupo. Su labor se desarrolla desde el año 1998 con propuestas variadas que surgen del trabajo creativo del mismo, mezclando la dramaturgia de autor con la de actor. Forman parte de la Agrupación Sres. Niños al teatro. Organizaron, junto a otros grupos independientes, el Festival Clandestino de Teatro Independiente de Córdoba, durante los años 2000, 2004, 2005, 2006, 2007 y 2008. El grupo es integrante del colectivo Payasos Autoconvocados, que organiza el ciclo Mediasnoches payasas. Entre sus obras, podemos mencionar *Proyecto Mundo*, *Kahlo payaso*, *La fragata del capitán Escarlata*, *Parabellum*, *el lugar equivocado*, *La oscilación de todos ellos*, entre otras (<http://lossolitariosteatro.blogspot.com/2009/08/biografia-del-grupo.html>).

¹¹⁹ Las Pérez Correa está integrado por las actrices Julieta Daga y Laura Ortiz, el grupo se conforma en el año 2010. Ambas iniciaron su carrera junto al profesor, actor y director Lisandro Selva en el año 1992. Desde entonces han realizado espectáculos y participado de distintas proyectos artísticos en forma conjunta e individualmente. Son egresadas del Profesorado de Teatro Roberto Arlt y de la Escuela de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires. Las Pérez Correa forman parte del colectivo payaso Payasos Autoconvocados organizadores del ciclo de impro-clown Mediasnoches Payasas. Laura Ortiz y Julieta Daga se desempeñan como actrices, son docentes de teatro en los tres niveles del Sistema Educativo y dictan talleres privados de teatro, clown y bufón. Algunas de sus producciones son *Suena Tremendo* (2010), *Paloma Sin Vacilo* (2011), *La Pérez Correa. Humor a dúo y vuelo sincronizado*, *Correa Argentino. Payaso Musical*, *Las Pérez Correa. Rockan Roll Presidencial* (2015), *Cabaret de Verano. La Revista de Las Pérez Correa*, *Carnaval Nacional*, *La Revista de Las Pérez Correa*, *Picante de Tuna* (2018) (material provisto por Laura Ortiz, 2018).

¹²⁰ Cortocircuito es un grupo de actrices y actores entrenados principalmente en el arte payaso, conformado en el 2009. Sus integrantes también tienen formación en actuación, improvisación, bufón, mimo y danza con referentes como Julieta Daga, Gabriel Chame Buendía, Toto Castiñeiras, Rodrigo Fonseca, María Laura Primo, Walter Velázquez entre otros. En forma grupal han llevado a cabo producciones teatrales, variedades, eventos, números de clown, dictado de talleres y han participado en diversos festivales. A su vez, varios de los integrantes de Cortocircuito llevan a cabo sus unipersonales payasos. Entre sus producciones, podemos nombrar *Los López Los García* (versión payasa de “La Cantante Calva”, de Ionesco, con dirección de Chino Castillo, 2011), *La Vestido Verde* (versión payasa de “La casa de Bernarda Alba”, de F.G. Lorca, dirección de Julieta Daga, 2014), *Payaso de Laboratorio* (actuación de Claudio Chino Castillo, dirección de Walter Velázquez, 2017), *Un plan infalible* (actuación de Laura Bringas y Mariana Mansilla, dirección de W. Velázquez y asistencia de dirección de Valentina Marelló, 2017) (material provisto por Laura Bringas, 2018).

¹²¹ Señores Niños ¡Al teatro! es un colectivo de trabajo formado por grupos de teatro independientes de la ciudad de Córdoba Tres Tigres Teatro y Ulularia Teatro. Nace en el año 2001, integrado, además, por los grupos La Chacarita Teatro, Los solitarios, Impresentables. Su objetivo es la realización de festivales y ciclos de teatro para la infancia y la juventud que incluyan espacios para la programación de funciones, la

Teatro¹²³, Tres tigres Teatro¹²⁴, Chíngaras¹²⁵, son algunos de los grupos referentes en Córdoba y Argentina al respecto.

reflexión, la capacitación y el intercambio en la provincia de Córdoba. Llevan adelante el Festival con el mismo nombre de este colectivo (<http://xn--seoresnios-u9ag.com.ar/historia/>).

¹²² El Chonchón, un grupo casi mítico entre los titiriteros de Hispanoamérica, tiene su origen en 1967, cuando la familia Oyarzún -Manuel, Roberto y Miguel- comenzó a experimentar con títeres de guante en su ciudad de origen, Concepción de Chile. En 1976, el trabajo se profesionalizó. Y en 1979, Miguel Oyarzún fundó el grupo Pirulín Pirulero, que trabajaba con muñecos de guante. Radicado en Córdoba, hacia 1987 se incorpora al grupo Carlos Piñero, nacido en Córdoba y criado en Carlos Paz. Para la misma época se suma Laura Ferro. En 1989 cambian el nombre y surge El Chonchón. Sus obras -la mayoría basadas en textos clásicos de la literatura- viajan por las sierras de la provincia y por el mundo, con gran acogida del público de todas las edades. Es uno de los grupos referentes en títeres, habiendo llevado a escena espectáculos de dramaturgia propia, como de dramaturgos especializados en títeres, como Javier Villafaña, Roberto Espina, Oto Freytas, Federico García Lorca. Entre sus espectáculos, podemos mencionar *JuanRomeo* y *JulietaMaría*, *Los bufos de la matiné*, *El caso del queso*, *Los cómicos del novecientos*, *Los beateres*,

¹²³ Ulularia Teatro es un grupo de teatro independiente que tiene su impronta en producciones colectivas de dramaturgia fabular, en las que conviven diferentes lenguajes como el clown, la animación de muñecos y objetos, la narración oral escénica y la improvisación. Su actividad está encaminada hacia la jerarquización y difusión del teatro para niños, niñas y jóvenes, en la sociedad en general y en el ámbito educativo en particular. El grupo se forma en el año 1997, dedicándose a la investigación del teatro para niños y jóvenes. Paralelamente se aboca a la producción de un espectáculo infantil incursionando en técnicas de destreza y acrobacia corporal. Entre sus producciones podemos mencionar *Dicen que dicen...* (1998), *Floripéndula* (1999, adaptación del cuento, “Floripéndula, Ataúlfo y el dragón”, de Ema Wolf), *Suerte Grela* (2002), *Clap Clap, Clown* (2003), *Pica –Pica al 700* (2004), *Hilo Soltando* (2006), L.P (2007, con autoría de Héctor O. Luján y Mariana Roldán), *En burrito a la escuela* (2007, dramaturgia de Carlos Piñero), *Vaquitas en la cabeza* (2010, versión del cuento “Una vaca en la cabeza “ de Silvina Reinaudi), *Oh! Celo* (2012, versión en clave de Clown, de Otelo), *Plis, Plis, Plis* (2013, dramaturgia de Lucía Miani), *Una vuelta más* (2015, coproducción junto a Tres Tigres Teatro), *Mariposa sobre luna* (2015, dramaturgia de Héctor Omar Luján), *En una canasta* (2016, dramaturgia de María Laura Gallo e inspirada en el cuento “Una niña” de Carlos Grassa Toro), *Viento cuento* (2018, Kamishibai, con cuentos de Laura Devetach y Graciela Montes). Desde el año 2000, pertenece a la agrupación “Señores niños: al teatro” con la cual organiza dos festivales anuales y talleres de perfeccionamiento. Sus integrantes son María Laura Gallo, Marcela Albrieu, Héctor Lucho Luján, Lucía Miani, Rodrigo Gagliardino (material provisto por María Laura Gallo, 2018).

¹²⁴ El grupo Tres Tigres Teatro nació en la ciudad de Córdoba en el año 1995 y sus integrantes son María Nella Ferrez, Carolina Vaca Narvaja, Jorge “Pico” Fernández y Delia Perotti. Se han formado en el Seminario Provincial de Arte Dramático “Jolie Libois”, en la Escuela Provincial de Teatro “Roberto Arlt” y en el Taller Uruguayo de Música Popular. Se desempeñan como docentes de teatro, música y murga desde el año 1991. En escuelas comunes y especiales, en talleres independientes y de ONG trabajando con niños, jóvenes y adultos. El grupo piensa al teatro “como un arte que refleja y/o transforma la realidad”, organizando su producción desde la creación colectiva, “buscando mantener un trabajo teatral apoyado en temáticas e historias relacionadas con la realidad de la gente y lugares donde vivimos, porque creemos importante buscar, encontrar, reconocer y renovar nuestra realidad e identidad, y como parte de ellas las formas de nuestro teatro” (web de Tres Tigres). Por esto, plantean sus propuestas en espacios no convencionales, en plazas, calles, escuelas, pero también salas convencionales. Entre sus obras se encuentran: *Libros en la mira* (2018), *Una vuelta más* (2015), co-producción con grupo Ulularia, *Esta noche hay corso* (2013), de Jorge Fernandez, María Nella Ferrez y Carolina Vaca Narvaja, *Serenatas embichadas* (2013), creación colectiva, *Trazos Cruzados* (2011), *La Caperucita* (2009), de Ernesto Suárez, Versión en títeres de María Nella Ferrez, *El Club de los Recordadores Anónimos* (2009), *Pájaros Prohibidos* (2008), de Delia Perotti y María Nella Ferrez, *Tributo a los caídos en Iquique* (2007, Coproducción con el grupo El Chon chon, Chachacun), *Murga en carie menor* (2006), *Che Chínchero* (2006), *Vecinas a poner la mesa* (2005), *De oficio: serenateros!!*, (2006), *...Parece una Postal* (2005), *Listo pa’ sembrar* (2004), *Los Sueños de Trucas* (2003), *Clap Clap Clown* (2003), *La gente del humo* (2002), *Serenatas con sanata* (2001), *Dónde estarán los cuentos...?* (1998), *Tres Tigres nada Tristes* (1995), *Los tres tigres no están tan tristes* (1995) (material provisto por Nella Ferrez, 2018).

¹²⁵ Chíngaras Teatro (Córdoba, Argentina) se conformó en marzo del 2012, y está integrado por Ivana Altamirano, Cintia Morales, Valeria Beltramo y Héctor Julián “Giovanni Quiroga”. La formación de sus

Cabe destacar que todas las etapas señaladas van acompañadas por una lenta y progresiva configuración de un mapa de salas en la ciudad de Córdoba. Desde 1983 hasta la fecha, se abrieron más de 30 salas independientes. Si bien varias de estas salas nacieron como espacios para desarrollar y profundizar la producción de grupos ya conformados (como por ejemplo Espacio Cirulaxia, La Cochera, La Luna, El Cíclope¹²⁶, El Cuenco¹²⁷, MxM¹²⁸, La Chacarita¹²⁹, Quinto Deva¹³⁰,

integrantes es diversa, Seminario Jolie Libois (Valeria Beltramo y Cintia Morales), Lic. en Teatro de la FA-UNC (Ivana Altamirano), y La Cochera (Giovanni Quiroga). Entre sus producciones se encuentran *Las hermanas Flores (una espera de Primavera)* (2012), *La Santita de Alberdi* (2013, coproducción con el grupo Circo Davinci), *Pancho y sus Cachivaches* (2013), *¡Splash! Vacaciones al sol* (2015), *Abuela Elcira* (2015) En el 2017 se incorpora al grupo Agustina Márquez y en el 2018 Cintia Brunetti, ambas egresadas de la licenciatura en teatro de la FA, UNC. La búsqueda estética de Chingaras Teatro atravesó distintas facetas, desde la exploración netamente actoral hasta el trabajo con títeres, objetos y narración oral escénica. Las producciones grupales están dirigidas a la infancia y a público familiar. Chingaras Teatro se caracteriza por llevar sus espectáculos principalmente a escuelas, barrios y centros comunitarios, sobre todo en lugares donde el teatro no llega con el interés de acercarse a públicos que no asisten a las salas de teatro (material provisto por Ivana Altamirano, 2018).

¹²⁶ El Cíclope nace en 1999, como un espacio de producción en artes visuales, narrativas y escénicas. Esta particularidad hace que desde varios aspectos -organización, gestión, programación- El Cíclope no pueda delimitarse exclusivamente como sala teatral. En palabras de Pablo Belzagui “No somos una sala de teatro, sino que es un espacio que tenemos a partir de una fundación para poder trabajar allí algunas producciones en espacio propio. Esas producciones pueden ser de tipo visuales, narrativas, escénicas” (entrevista, 2006). Uno de los objetivos de sus fundadores –Soledad González, Pablo Belzagui, Emilio Garbino, Luciana González- fue generar un espacio donde se fomentara la producción, pero con un formato no aplicado en Córdoba, que implica la gestión o cogestión de los recursos necesarios para llevar a cabo los proyectos programados. El espacio cierra en el año 2006.

¹²⁷ El cuenco Teatro como otros, nace de la necesidad de la compañía Las Hermanas -grupo que surge de una producción teatral de cuarto año de la UNC, bajo la coordinación de Roberto Videla- de tener un espacio propio para ensayar. En palabras de Lucía Pihen “Ahí empezó a surgir la necesidad de tener un espacio donde ensayar, porque en ese momento había pocos lugares (esto fue en el ‘95). Y nos pusimos a buscar una sala, como primera idea, para tener un lugar de ensayo. En ese momento éramos Guadalupe Suárez Jofré, María Pessaq, Eva Bianco, Mariel Bof, Lucía Pihen, invitamos a Roberto Videla y a Cipriano Argüello Pitt” (entrevista, 2006). Desde sus inicios la sala estuvo ligada a las producciones realizadas en el Departamento de Teatro de la UNC, perfil que aún mantiene. Sus fundadores son docentes del Departamento, y en el espacio se han llevado a escena muchos trabajos de licenciatura, producciones finales de cátedras y producciones de diversos grupos de teatro independiente de Córdoba, además de la producción del grupo. Actualmente, el grupo y sala están conformados por Rodrigo Cuesta, Ana Ruiz, María Belén Pistone, Samuel Silva, Coko Albarracín, Rodrigo Brunelli, Rodo ramos, Ignacio Tamagno, Eva Bianco, Maximiliano Gallo (Martín, D, 2006). Entre las obras producidas por el grupo, podemos mencionar *La voz humana* (1996), *Ivanov* (1997), *La yegua de la noche* (1997), *La más fuerte* (1998), *Qué tu quieres?* (1999), *Animal triste* (2001), *Perfidia* (2002), *Juventud*, (2002), *Los tres dijeron lo mismo*, *Borde*, Trilogía la Desconfianza (*La Desconfianza 1*, *La Desconfianza 2 –El Tamaño del Miedo*, *La Desconfianza 3-Matar al Otro*), *Por Accidente*, *Los cerdos tendrán su parte*, *El vientre vestido*, *Por Capricho*, *La Virgencita del Mal Paso*, *Sensación Cuarteto*, *Todo verde*, *N/NARCO*, *FUNERAL (o época de cáncer)*, *Volver a Madryn*, *V.O.S.*, entre otras.

¹²⁸ Si bien el centro de producción MxM nace en 1996, en 1998 se establece en la sala ubicada en Vélez Sarsfield 707, de la cual luego se mudan. Los fundadores del espacio fueron Chete Cavagliatto, Santiago Pérez, Hernán Sevilla, Walter Cammertoni, y luego el equipo se fue ampliando. Dice Andrea Musso, una de las productoras del espacio y del grupo: “El proyecto original era hacer algo bastante grande como centro de producción, pero a la vez, como centro de investigación. El objetivo -sobre todo cuando se abrió la sala- no era solamente montar un espacio físico, y presentar espectáculos de otras personas, y los nuestros, sino englobar todo: desde la formación de los artistas, pasando por procesos de investigación, para llegar a la producción de obras” (entrevista, 2006). El grupo Medida x Medida produce (o coproduce) espectáculos que van desde teatro de cámara a óperas y megaeventos. Así se generan equipos

DocumentA/Escénicas¹³¹, Centro Cultural María Castaña¹³², Casa Grote¹³³, Espacio Blick¹³⁴, Bataclana¹³⁵, entre otros), terminan funcionando como espacios de

en los que cada participante asume diferentes roles, dando como resultado un equipo de producción que le da identidad al espacio (y al grupo que produce) (Martín, 2006).

¹²⁹ La Fundación por el Teatro es una asociación civil sin fines de lucro que funciona desde el año 1999 en una antigua y típica casa de Barrio Pueyrredón. Esta vieja casona, cuenta con una sala de teatro no convencional completamente equipada, el Teatro La Chacarita, galería de arte y exposición, taller de realización escenográfica, de utilería y muñecos, sala de ensayos, biblioteca, amplios patios, oficina y dependencias. Su propuesta consiste en crear, mantener y compartir un espacio amplio de cruce de lenguajes escénicos, asumiendo la responsabilidad como artistas de preservar los lugares de la cultura y de nuestra identidad. Desde el año 2005 es miembro de la Red Cultural del MERCOSUR. Además de un espacio, La Chacarita es un grupo, que realiza producciones teatrales propias y co-producciones con otros grupos de artistas proyectándolas en el ámbito provincial, nacional e internacional. También se dedican al diseño y realización de escenografía, utilería y muñecos, contando con un espacio dedicado a Taller de diseño y realización equipado para la elaboración de trabajos plásticos así como vestuarios, escenografías, instalaciones teatrales, entre otros. La constante interrelación con artistas, instituciones educativas y culturales públicas y privadas, organizaciones no gubernamentales, nos ha permitido brindar un amplia oferta de formación en teatro, danza, técnicas de clown, percusión y danza africana, música, expresión corporal, teatro en la educación, dictados por reconocidos artistas del medio e invitados de otras provincias y países tales como Paco Giménez, Jorge Villegas, Reha Bolij, María Teresa Andruetto, Esteban Gutiérrez, Tati Ortiz, Mariel Lewitán entre otros. Como así también la realización de seminarios, jornadas e investigaciones sobre las artes escénicas. Desde el 2000 funciona un Taller Permanente de Capacitación en el Arte de los Muñecos, más un Taller de Técnicas de Circo, ambos anuales y con realización de muestra colectiva año a año. Sus integrantes son Mónica Nazar y Fernando Airaldo (<https://lachacaritateatro.wordpress.com/about/>).

¹³⁰ El espacio Quinto Deva es fundado en 1998, de la mano de Oscar Rojo, caracterizándose por el intercambio con diferentes actores y directores. Las primeras actividades que reunieron al grupo han sido producto de los talleres de formación organizados por la fundación Az-Zabat y la sala Quinto Deva. El primer espectáculo, fue *Sangre en el cuello del gato* de R. W. Fassbinder, presentado en el año 2000 por la incipiente compañía Ruta 9. Aquel elenco estaba conformado por dos de los miembros del actual grupo Quinto Deva: Gustavo Fernández, Mónica García y su director Oscar Rojo, quien coordinó este grupo hasta 2012, año de su fallecimiento. Entre sus otras producciones podemos mencionar *Ni siquiera somos peligrosos*, *Mujeres ladrando a la luna*, *qué ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman*. En el área de la danza, el grupo se propuso en 2011 la realización de una secuencia de *performance* que formaron parte de sucesivas ediciones del festival de danza contemporánea *Pulso Urbano* 2008-2009-2010. Éstas se montaron bajo el nombre de *"El cuerpo habla lo que la boca calla. Las tres obras fueron: La geografía del deseo, La belleza a veces suele ser perturbadora, y Una incierta master class*, que reunió a bailarines cordobeses de importante trayectoria. Todas estas propuestas relacionadas a la danza y el teatro fueron dirigidas conjuntamente entre Oscar Rojo y María José Díaz Cerutti. En el mismo año, se estrenó la obra teatral *A medio camino*, una propuesta de teatro con multimedia surgida de un trabajo de creación colectiva de un grupo de mujeres. En 2012, una vez más el grupo Quinto Deva decide convocar a actores de otras compañías para participar de una nueva propuesta de producción junto al director porteño Román Podolsky. La obra *Martín en mente* es el resultado de dicho proceso. En 2013 se estrenó la obra de danza *Nadie, ni siquiera la lluvia tiene manos tan pequeñas*, por actores que bailan. En 2014 organiza la *performance* *Septiembre deviene Rojo*, un homenaje a su histórico director. En el mismo año, estrena *Acasusso*, texto de Rafael Spregelburd, montaje y dirección de Julieta Lazzarino. Durante 2015 Quinto Deva se dedica a coproducir espectáculos con una fuerte impronta en el movimiento y la danza. En 2016 el grupo monta *Rojo Sangre*, dirigida por Julieta Lazzarino. Esta obra se creó en base a las memorias de *Sangre en el cuello del gato*, en homenaje al director Oscar Rojo (<http://quintodeva.blogspot.com>).

¹³¹ DocumentA/Escénicas nace en el año 2002, a cargo de Cipriano Argüello Pitt y Gabriela Halac, concebido como un lugar de encuentro de teoría y práctica, reflejando esta articulación en su programación. Está dividida en áreas de trabajo que dan cuenta de esta intención: formación, producción, investigación, documentación y edición (Ediciones/DocumentA). Gabriela Halac relata que “cuando diseñamos con Cipriano el proyecto, la idea primigenia fue hacer un espacio en donde pudieran convivir teoría y práctica, y trabajar también lo interdisciplinar. Nos interesaba darle la vuelta al teatro en torno no solamente al hacer sino al pensar, al archivar” (entrevista, 2006). De esta manera, desde el espacio de producen espectáculos propios (dirigidos por Cipriano Argüello Pitt), o en coproducción, se realizan

programación de gran parte de la actividad escénica local. Este crecimiento de las salas (sumada a la cada vez mayor producción), permite continuidad, formación e

eventos musicales, presentaciones de libros, encuentros de reflexión, residencias artísticas, talleres de formación. La editorial tiene un catálogo especializado en prácticas artísticas contemporáneas. Actualmente, el equipo está integrado por C. Argüello Pitt (dirección y programación), G. Halac (dirección y editorial), Lucila Mazzini (producción), Mariela Ceballos, Matías Silverii (coordinadores de sala), Natalia Saldívar (boletería), Marcos Bueno (librería), Indira Montoya (diseño web).

¹³² María Castaña es un centro de producción, promoción y difusión artística y cultural con una trayectoria de trabajo constante. Creado en la ciudad de Córdoba en el año 1995 por los artistas, docentes teatrales y gestores culturales Sonia Daniel y Leo Rey. En el año 2004 se constituyó como organización de la sociedad civil bajo la figura de Fundación. María Castaña alberga a la Agrupación Teatral de idéntico nombre, agrupación que nace en el año 1993, siendo su nombre inicial Crecer, que se modifica con la concreción de un espacio de funcionamiento propio, el Centro Cultural Independiente MARIA CASTAÑA. La Agrupación teatral MARIA CASTAÑA dicta talleres de teatro para niños adolescentes y adultos así como también cursos de capacitación para docentes y grupos teatrales del interior. Participa anualmente con sus producciones de las programaciones de Encuentros provinciales Nacionales e Internacionales de Teatro, programaciones organizadas por la Secretaria de Cultura de la Provincia y también del Municipio de la Ciudad de Córdoba. A través del tiempo ha cosechado premios y distinciones tanto en el ámbito cultural de la Municipalidad, como de la Provincia de Córdoba y a Nivel Nacional. Algunas de sus puestas en escena han sido: *El Clásico Binomio*, *Entretempo*, *Deliciosas Criaturas Perfumadas*, *Cartas a mi muñeca*, *Paseantes*, entre otras. Los miembros de la Agrupación Teatral María Castaña se han especializado además en disciplinas como Producción y Gestión cultural, Realización Técnica, Dirección y Dramaturgia, convirtiéndose en verdaderos referentes de la actividad teatral (<https://teatromariacastana.wordpress.com/>).

¹³³ Casa Grote comienza a funcionar en el año 2002, siendo su fundador Toto López, del grupo Los de la Vuelta. Nace, como en los casos anteriores, de la necesidad de un lugar propio donde ensayar y producir. El espacio alberga producciones teatrales, recitales, encuentros de ONGs, y organiza el Festival Clandestino de Teatro (que lleva cuatro ediciones). Su programación es diversa y apunta a incorporar todo tipo de producciones locales (Martín, D, 2006).

¹³⁴ Espacio Blick -Espacio de formación, investigación, y producción en artes escénicas contemporáneas- es concebido, creado y puesto en funcionamiento por la compañía de artes escénicas contemporáneas Blick, que desde el año 2005 desarrolla una intensa actividad artística-cultural en el campo de las artes escénicas y visuales de la ciudad de Córdoba Capital. De este modo, en el año 2017 se encienden las luces de este espacio cultural acercándole al público una variada y heterodoxa programación, proponiendo una plataforma de formación y de programación que indaguen sobre los modos y lenguajes contemporáneos de la escena, generando un permanente diálogo con las poéticas escénicas del campo cordobés. Espacio Blick propone una mecánica de existencia y sostenibilidad, ligada a proyectos de colaboración y nuevas políticas de economía para las artes escénicas desde vectores de construcción de funcionamiento en red. Por tal motivo alberga tanto desde su área de formación como de programación, seminarios, workshops, laboratorios, clínicas y residencias, no sólo con artistas locales sino nacionales e internacionales, proponiendo también desde este enfoque, encuentros y festivales que acerquen a la comunidad propuestas escénicas que sean de aporte a las estéticas propias y que amplíen las miradas, no tan solo de la comunidad artística local, sino apostando a la formación de un público que pueda agenciarse y ser masa crítica de la producción escénica local (material provisto por Adrián Andrada, 2018).

¹³⁵ Bataclana es un colectivo de artistas que sostiene el espacio cultural con el mismo nombre, en la ciudad de Córdoba, desde el 2007. Este es un espacio independiente que desde su inicio se auto-gestiona con el aporte incansable del grupo y de muchos compañeros, artistas, amigos y familiares. Se realizan talleres anuales, como también seminarios intensivos de diferentes disciplinas artísticas. Los fines de semana el espacio abre sus puertas con espectáculos, varietes y peñas. La historia grupal comienza con la construcción colectiva del espectáculo *4 mil clowns* del grupo Fulanas y Menganas. Es así que, desde el 2007, han impulsado la formación de colectivos multidisciplinarios de intervenciones artísticas de denuncia política y social, como "Artistas sin patrones" en el 2009 y "Musa de Octubre" a fines del 2010; han desarrollado diferentes actividades culturales con el objetivo de posicionarnos críticamente ante la realidad de nuestros días y apoyar las distintas luchas de trabajadores, docentes y estudiantes con nuestro arte y militancia. Integran el Festival Circo en Escena. El equipo está conformado por Martín Aquino, de Tucumpa Candombe, Juliana Chavez, de Circo Enjambre, Julia Giletta, de Panfletarias, Fulanas y Menganas, Elina Martinelli, de Panfletarias, Fulanas y Menganas, Sebastián Schaller, de Panfletarias, y Nicolas Ruciello (<http://bataclanaespaciocultural.blogspot.com>).

investigación permanente de los hacedores teatrales, por fuera de las instituciones académicas.

Ese contexto se enmarca la producción de los tres casos seleccionados para nuestro estudio. Como mencionamos previamente, la descomposición social del año 2001, impulsó otras conformaciones grupales, otras formas de producir, al mismo tiempo que grupos históricos como La Cochera, Los delincuentes, Cirulaxia Contrataca, continúan sus trabajos colectivos. Es interesante, en ese sentido, observar esa reconfiguración del campo, a partir de condiciones claramente socioeconómicas. Fue la ruptura de varios grupos la que posibilitó la actual dinámica de “elencos concertados”, que nuclea a creadores de diferentes procedencias, trayectorias, a trabajar en conjunto para un proyecto en particular. Si bien esta modalidad no apunta a la consolidación de grupos, sí genera contagios estéticos productivos, potentes, interesantes. Las obras que forman parte del corpus de estudio, están enmarcadas en esta doble situación: tienen carácter grupal, pero también devienen de cruces menos organizados, más azarosos.

Podemos afirmar que el teatro independiente cordobés presenta una clara tendencia -por su fuerte carácter experimental- a la variación, a la puesta en fuga de las tradiciones teatrales. Encontramos en la transmisión de la creación colectiva -a pesar de la reformulación permanente de esta modalidad- una huella de esta singularidad poética. En el carácter creador, anti jerárquico, testimonial de la creación colectiva, se vislumbran las bases de un modo particular de abordar la composición escénica.

3. Apartado metodológico

3.1. Estudio de casos

El estudio de casos nos permite observar experiencias escénicas concretas, para abordar la reflexión conceptual sobre la categoría que nos interesa¹³⁶. Las obras que analizaremos, *Audiotour ficcional. Operación 7.02* (2005); *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009) y *Lomodrama. Un butoh criollo* (2010), se caracterizan por ser indagaciones experimentales, con universos poéticos singulares, metodologías

¹³⁶ Dubatti (2012:30) afirma que el/ la investigador de teatro es un investigador/a participativo/a, que interviene en la experiencia escénica. Esto, sumado al camino recorrido como directora, ha implicado asumir como propias las inquietudes que la creación teatral plantea. Tanto las de las obras analizadas, como las propias, particulares, que me atraviesan en el momento de pensar, imaginar, un mundo posible, a ser construido con los diferentes equipos de trabajo.

de trabajo particulares en cada caso, estéticas diversas. Para llevar a cabo la selección del corpus hicimos un recorte temporal, marcado entre los años 2001 y el 2016, cierre de esta investigación¹³⁷. Se toma como año fundamental el 2001 por varios motivos: la profunda crisis socio-económica que tuvo lugar en la Argentina en diciembre de ese año, la crisis de representatividad, con 39 personas asesinadas en las calles por la represión policial de los días 19 y 20 de diciembre, devinieron en un fuerte quiebre de la credibilidad política y representativa de los funcionarios en el poder. Esto produce un impacto decisivo, en todo el campo social, pero también genera líneas poéticas, y varios / as creadores intentan, luego de esa experiencia brutal, desarticular la idea de representación en escena, de ficción, personaje, ligándola a las formas del poder que éstas asumen.

Uno de los casos más renombrados es el *Ciclo Archivos*, de Vivi Tellas. No es casual que la mayoría de estas experiencias anti-representativas se formulen sobre la base de una teatralidad mínima, que cuestiona el lugar de la ficción dentro de la estructura teatral, para reforzar (o buscar) el encuentro personal y cara a cara entre actor y espectador. Al mismo tiempo, en ese año se estrenó en Córdoba *Torero portero*¹³⁸, espectáculo dirigido por Stephan Kaegi, y dramaturgia de Ariel Dávila. En este trabajo, el elenco estaba conformado por no – actores (porteros de edificios), se utilizaba la calle como espacio escénico, mientras el público se encontraba dentro de un edificio, observando el desarrollo de la obra tras una ventana que daba a la calle. Este espectáculo generó una repercusión importante en la ciudad de Córdoba, en cuanto a la búsqueda que propuso y a su cuestionamiento de la ficción.

Audiotour. Operación 7.02 es una producción de BiNeural Monokultur (Ariel Dávila/ Christina Ruf, Córdoba), estrenada en el 2005. En el *Audiotour*, la variación se realiza sobre el espacio escénico convencional. Se “amputa” no sólo el edificio teatral - la sala- sino también al actor, a la actriz. Esta escena experiencial le propone al espectador un trayecto por el microcentro cordobés con una audio-guía dramaturgía que relata el misterio descubierto por el Ingeniero Guedick. Ese enigma, que le será compartido al espectador, implica la revisión de ciertos monumentos, edificios, instituciones, del microcentro de la ciudad de Córdoba. Así, en ese trayecto, se pone en

¹³⁷ Si bien los casos de análisis se dan entre el 2005 y 2010, hemos ido incorporando referencias de obras recientemente estrenadas que han servido para ampliar las problemáticas que esta investigación propone abordar.

¹³⁸ Las referencias sobre *Torero Portero* se desarrollan en el capítulo II de la Parte II de esta investigación.

juego una percepción teatralizante, que moviliza la identificación convencional que tenemos de ese espacio, para generar capas de ficción sobre el mismo.

Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti, fue estrenada en el 2009, como Trabajo Final de Licenciatura en Teatro (UNC) de María Palacios, con la actuación de Camila Sosa Villada, del grupo Banquete escénico. Este espectáculo se presenta como una reutilización del concepto modélico del Biodrama, de Vivi Tellas, tomando para esto como material dramaturgico episodios de la vida de su actriz (Camila Sosa Villada) y de obras de Federico García Lorca. Así, en *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti*, el equipo de trabajo procede a poner en tensión la realidad – ficción, vínculo fundamental de la teoría clásica teatral, a través de la puesta en relación de material dramático de Federico García Lorca y material testimonial de Camila Sosa Villada. Esta operación amputa la unidad lógico causal que implica el orden de esas narrativas – fuente (*La casa de Bernarda Alba, Yerma, Doña Rosita la soltera*, etc.) para construir un testimonio complejo, de identidades múltiples, historias múltiples. Lo que aparece a través de este cruce, es el retrato escénico de un travesti, tal como el nombre indica, pero no como identidad fija, cerrada, catalogable, sino como identidad compuesta por múltiples sujetos. Camila Sosa Villada no es hombre no mujer, sino su resto, lo que no es una cosa ni otra. De este modo, la obra genera espacios de una potente ambigüedad, que trazan límites a las experiencias testimoniales.

Por último, la obra *Lomodrama. Un butoh criollo*, fue estrenada en el 2010, bajo la dirección de Paco Giménez. *Lomodrama* es una de las obras que formaron parte de los festejos por el 25 aniversario del grupo La Cochera. El elenco está conformado por Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, actores y docentes los dos, especializados en formación expresiva. El título ya nos plantea la temática central que atraviesa el espectáculo: el drama del lomo, del cuerpo, así como también sus posibilidades de narración y de representación. En *Lomodrama. Un butoh criollo*, observamos observar cómo, a partir de los saberes y trayectos previos de los/as integrantes del grupo se toma al cuerpo como objeto de indagación. Sus posibilidades expresivas, su experiencia temporal, su tránsito narrativo caótico y sensible. Un cuerpo en devenir, a partir de la recuperación de la lógica del butoh, pero transformado en butoh criollo. La obra propone una indagación sobre la presencia escénica, sobre el estar-ahí, por fuera de la idea de actuación realista. Se construye un paisaje en mutación permanente, cuya única unidad son las problemáticas que atañen al cuerpo: la muerte, la relación con lo animal, la inestabilidad del estar, el encuentro. Si lo pensamos en términos del procedimiento

“amputación”, lo que se sustrae aquí es la lógica de la encarnación como modo de abordar la actuación, para proponer una actuación corporizada.

Cada uno de estos casos ofrece una variación particular a la categoría Teatros de la experiencia. Así, pensar las variaciones es la opción metodológica central a la hora de analizar cada caso. Precisaremos sintéticamente este concepto.

3.2. Pensar en variación

En *Superposiciones* (2003) -uno de los pocos textos en los que Deleuze¹³⁹ reflexiona específicamente sobre teatro- el autor da cuenta de las operaciones de sustracción y amputación que Carmelo Bene realiza sobre la tradición clásica, específicamente, sobre *Ricardo III*, de William Shakespeare. El autor plantea su devenir minoritario a través de tres acciones concretas: “1°) suprimir los elementos estables, 2°) poner todo en variación continua, 3°) transponer todo en *menor*” (2003: 88). Pero, ¿cuáles son los elementos estables dentro del hecho teatral? ¿Y qué implica esta serie de sustracciones?:

Se trata de una operación más precisa: tiene que empezar por sustraer, suprimir todo lo que constituye un elemento de poder, en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado. Ni siquiera pueden decir que se trata de una operación negativa, en la medida en que ya compromete y desencadena procesos positivos. Por lo tanto, van a suprimir la historia, porque la Historia es el indicador temporal del Poder. Van a suprimir la estructura, porque constituye el indicador sincrónico, el conjunto de relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, porque pertenecen al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre la palabra, porque todavía constituye el testimonio de una invariante o de una

¹³⁹ La obra filosófica de Gilles Deleuze abarca amplios campos de la filosofía, pero también de la política, de la economía, de la cultura, del arte. Como afirma Julia Lavatelli, su teoría filosófica puede pensarse como una práctica de los conceptos, “al igual que el cine o que el teatro, que son prácticas” (2009: 81), y desde esa mirada, a rasgos generales podemos decir que esta práctica apunta a descentrar el imperio de la representación como modo de conocimiento único y así acceder a la diferencia, a lo singular, al encuentro con el otro y, por ende, con lo múltiple. El conocimiento puede tener lugar a partir de este descentramiento estructural, donde lo impensado, lo singular, son líneas de fuga al sistema mayoritario que implica la representación.

homogeneidad. Van a suprimir el diálogo, porque el diálogo transmite a la palabra los elementos de poder y los hace circular: es tu turno de hablar, en estas condiciones codificadas (los lingüistas tratan de establecer 'universales de diálogo'). [...] ¿Pero qué queda? Queda todo, pero bajo una nueva luz, con nuevos sonidos, nuevos gestos (Bene, Deleuze, 2003: 86, 87).

Aquí, el texto, la estructura, la historia, son elementos de Poder, es decir, elementos que hacen a una idea de mayoría¹⁴⁰. Entonces, el sistema teatral estandarizado, será aquel regido por la herencia de la dramaturgia aristotélica, que define una estructura determinada para la escritura, y una historia acotada en tiempo y acción. Este sistema deviene en ideas de actuación, puesta en escena, comunicación con el espectador. Pero amputar alguno de esos elementos, implica poner en variación continua la lógica mayoritaria, posibilitando esa “nueva luz”, de la que Deleuze habla. Frente a la estandarización de los elementos estables pertenecientes a un sistema, la variación se presenta como uso creador, apertura que potencia la singularización de esa estructura homogénea, fija, que puede efectuarse sobre cualquiera de sus elementos.

¹⁴⁰ Los conceptos de “lo mayor, lo menor” aparecen en varios de los estudios de Deleuze y Guattari. En uno de los capítulos de *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari (2002) realizan un análisis sobre las formas en que los lingüistas se dedican a pensar y estudiar las lenguas como objetos homogéneos, estables, constantes:

Puesto que nadie ignora que una lengua es una realidad variable heterogénea, ¿qué significa la exigencia de los lingüistas de elaborar un sistema homogéneo que haga posible su estudio científico? Se trata de extraer de las variables un conjunto de constantes, o de determinar relaciones constantes entre las variables... Pero el modelo lingüístico por el que la lengua deviene objeto de estudio se confunde con el modelo político por el que la lengua está de por sí homogeneizada, centralizada, estandarizada, lengua de poder, mayor o dominante (2002: 103).

Al constituirse como sistema homogéneo y mayoritario, la lengua, como estructura a través de la cual nos comunicamos, nos representamos el mundo, se define como un sistema de poder. Podemos decir, siguiendo a Deleuze y Guattari, que es en la estandarización de las estructuras donde reside su dimensión hegemónica. Pero ¿qué implica entender la lengua como un sistema mayoritario? Para Deleuze las lenguas mayores son aquellas que poseen una fuerte estructura estandarizada, y cuyo funcionamiento opera sobre la base de las invariantes, es decir, sobre el uso de constantes que la definen. Pueden tener poco alcance internacional (2003:84), pero lo que las define como mayores es, justamente, esa estandarización que señalamos, convirtiéndose en lenguas del poder:

La noción de minoría, con sus referencias musicales, literarias, lingüísticas, pero también jurídicas, políticas, es una noción muy compleja. Minoría y mayoría no sólo se oponen de forma cuantitativa. Mayoría implica una constante, de expresión o de contenido, como un metro patrón con relación al cual se evalúa. (...) La mayoría supone un estado de poder y de dominación, y no a la inversa. Supone el metro-patrón y no a la inversa (...) Cualquier determinación distinta de la constante será, pues, considerada como minoritaria, por naturaleza y cualquiera que sea su número, es decir, será considerada como un subsistema o como fuera del sistema” (Deleuze, Guattari, 2002: 107).

Las lenguas menores, por otro lado, son aquellas que pueden definirse como “lenguas de variabilidad continua independientemente de cuál sea la dimensión considerada, fonológica, sintáctica, semántica o incluso estilística. Una lengua menor incluye solamente un mínimo de constantes y homogeneidad estructurales” (2003: 85).

Con la propuesta de Deleuze y Guattari, no hablamos de la supresión o anulación de los sistemas mayoritarios, imposible, sino, justamente, de cómo es posible generar zonas de apertura que construyen minoridad¹⁴¹, como resistencia al poder, a lo establecido, a lo dado:

Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría señala el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. Con la condición de que minoría no represente nada de regionalista; ni tampoco de aristocrático, de estético o místico.

El teatro surgirá como aquello que no representa nada, pero que presenta y constituye una conciencia de minoría, en tanto que devenir-universal, operando alianzas aquí o allá según el caso, siguiendo líneas de transformación que saltan fuera del teatro y adquieren otra forma, o bien se vuelven a convertir en teatro para un nuevo salto (Bene, Deleuze, 2003: 101).

Una conciencia minoritaria, en la cual los grandes lugares de administración del Poder se desestabilicen. Podemos decir entonces que la variación es un uso *creador* de los sistemas estables, que da lugar a la existencia de las lenguas minoritarias, lo que diferencia a unas de otras es, en unas, la existencia de constantes y, en otras, la potencia de la variación como elemento de fuga:

No hay, pues, dos tipos de lenguas, sino dos tratamientos posibles de una misma lengua. Unas veces se trata las variables para extraer de ellas

¹⁴¹ Sobre el sentido de minoría, Deleuze afirma: “*Minoría tiene dos sentidos*, sin duda relacionados, pero muy distintos. Minoría designa en primer lugar un estado de hecho, o sea la situación de un grupo que, independientemente de su nombre, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una fracción subordinada en relación a un patrón de medida que establece la ley y que fija la mayoría (...) Hay inmediatamente un segundo sentido: minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual uno se compromete. Devenir-minoritario, es un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, en la medida en que cada uno construye su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escapa, por un costado o por el otro, al sistema de poder que hacía de él una parte de mayoría. Según este segundo sentido, es evidente que la minoría es mucho más numerosa que la mayoría. Por ejemplo, según el primer sentido, las mujeres son una minoría; pero, según el segundo sentido, hay un devenir-mujer de todo el mundo, un devenir-mujer que es como la potencialidad de todo el mundo, y las mujeres no escapan a este devenir-mujer tanto como los hombres mismos. Un devenir-minoritario universal” (Bene, Deleuze, 2003: 101)

constantes y relaciones constantes; otras, para ponerlas en estado de variación continua (2002: 106).

Si las lenguas minoritarias lo son por el uso creador que se pone en juego, los tratamientos tendientes a la estandarización, homogeneización, indican la relación con las estructuras mayoritarias del poder, que construyen identidades fijas, estables. En el caso de los sistemas minoritarios (aquellos que devienen de la puesta en variación) aparece la construcción de la singularidad, frente al modelo dominante, la apuesta por lo minoritario es una apuesta por la singularidad. Como sostiene Lavatelli “...la variación continua escapa a la normalización y a la estandarización porque desborda el umbral representativo del patrón mayoritario” (2009: 85).

Frente al autor, la disgregación de la composición dramática en varias voces, frente al director, el trabajo performático del actor/actriz en escena, frente a la lógica narrativa tradicional, el fragmentarismo, la ausencia de conflicto, o la dispersión del mismo. Desde diversas dimensiones, las obras analizadas realizan un aporte al campo de la creación escénica contemporánea, siempre desde esa conciencia minoritaria, generando experiencias de lo menor, en donde la representación se ve fisurada, fracturada: cuestionada. *Audiotour* opera sobre la idea clásica del espacio escénico, así como sobre la relación actuación – expectación, *Carnes tolendas*, sobre el testimonio como zona intermedia entre la ficción y la realidad y, por último, *Lomodrama* opera sobre el cuerpo como territorio dramático. Desde esta perspectiva, nos interesan las variaciones que cada obra propone, pero también cómo ellas permiten repensar la experiencia de la teatralidad.

Nuestro trabajo propone este cruce teórico-metodológico: analizar las variaciones de tres casos de estudios, para luego desarrollar la categoría Teatros de la experiencia, desde la propuesta de Óscar Cornago.

PARTE I

Análisis de casos

CAPÍTULO I

Audiotour ficcional. Operación 7.02

Una experiencia teatralizante

1. Sobre la compañía Bineural Monokultur

Audiotour ficcional. Operación 7.02 es una experiencia escénica producida por la compañía Bineural Monokultur, integrada por Christina Ruf (Memmingen, Alemania) y Ariel Dávila (Córdoba, Argentina).

Ariel Dávila (Córdoba, 1967) es director, dramaturgo, actor, docente. Es licenciado en Teatro recibido en la Universidad Nacional de Córdoba, estudió dirección con Rubén Szuchmacher y dramaturgia con José Pere Peyró, Paco Zarzozo y Mauricio Kartun. Como actor trabajó con los directores Paco Giménez, Jorge Díaz, Rubén Szuchmacher, Constanza Macras entre otros. Como docente de dramaturgia ha dictado seminarios de dramaturgia en Rio Cuarto y Tilcara, Jujuy (beca del Fondo Nacional de las Artes, 2018), en el Programa de Posgrado de dramaturgia de la UNC (2009/10), además de talleres, seminarios y clínicas particulares tanto de dramaturgia como de dirección teatral desde el año 2005, tanto en Córdoba como en diferentes puntos del país. Como compañía, BiNeural-MonoKultur ha realizado workshops en Brasil, Chile, Ecuador y Honduras. A. Davila también se ha desempeñado como dramaturgista, en las obras *Torero Portero* (2001), *Sentate* (2003)¹⁴², *Hundert Prozent* (2008)¹⁴³. Dirige obras de autores contemporáneos, como *La tercera parte del mar* (Alejandro Tantanian, 2001), *Visita en casa del padre* (Roland Schimmelpfennig, semimontado, 2007), *Alias Gospodin* (Philipp Löhle, 2009). Como autor y director, se destacan entre sus obras publicadas: *Inverosímil - una tragedia mundana* (2002)¹⁴⁴, *El ósculo del crepúsculo II* (2004), *Máquina ¿cómo es nuestro nuevo dios?* (2009), *Proyecto Landia* (2009)¹⁴⁵ y

¹⁴² En el Teatro Sarmiento en Buenos Aires, ambas obras de Stefan Kaegi.

¹⁴³ Del grupo Rimini Protokoll en Berlín, Alemania.

¹⁴⁴ La obra fue publicada por la editorial del INT. Ha sido llevada a escena en por numerosos grupos de Argentina y del exterior.

¹⁴⁵ En 2014 fue elegida para el Plan Federal de producción del Teatro Nacional Cervantes y estrenada en el Festival de teatro de Rafaela, con la dirección de Gonzalo Marull.

Gate 13 B (2010, Proyecto 6x6, Teatro Real). En el 2009 recibe la Ayuda a la creación en Dramaturgia de Iberescena España.

Christina Ruf (Alemania, 1973) es directora y dramaturga, tanto en teatro como en performance. Es traductora y profesora de alemán para extranjeros. Realizó sus estudios universitarios en artes, letras y traducción en Alemania y España. Como traductora se especializó durante su carrera en la traducción de obras teatrales y realizó varias traducciones de textos de dramaturgos argentinos al alemán y viceversa, entre ellas *Wohnen.unter glas* (habitar.bajo vidrio), de Ewald Palmetshofer. Colaboró en la traducción de publicaciones para el Instituto Goethe: en el proyecto de internet “Nicht-fiktionales Theater“(teatro no ficcional) y en publicaciones para otras instituciones y autores, como “Poetik des argentinischen Rock” (*Poéticas del Rock*) editado por Oscar Conde. Se recibió como profesora de alemán como lengua extranjera y trabajó durante los últimos años como profesora particular en la Argentina, donde reside actualmente. En diferentes ocasiones, estuvo encargada de realizar entrenamientos fonéticos en alemán, tal es el caso del realizado para el elenco de la ópera *Die Zauberflöte* (*La flauta mágica*) en el Teatro San Martín, Córdoba, o para series televisivas, tanto argentinas como españolas. En el ámbito del teatro y la performance empezó desde temprano colaborar en producciones como asistente de dirección y realizando intervenciones con diferentes grupos en Alemania. Desde el 2002 vive en Córdoba, Argentina, integrándose al grupo NC/NS.

Ariel Dávila y Christina Ruf fundan la compañía en el año 2004, con el objetivo central de indagar en la relación entre realidad y ficción a través de diferentes dispositivos performáticos. Para cada proyecto convocan a artistas de distintos campos, entendiendo que el teatro es un espacio interdisciplinario, cuya potencia creativa deviene de ese cruce. Su producción es extensa y propone diversos formatos escénicos: audiotours, teatro documental, performances, obras para espacios convencionales, como en espacios no convencionales, etc. Su primera experiencia como grupo tuvo lugar a principios del 2004 cuando fueron invitados por el grupo alemán Rimini-Protokoll a participar en el ciclo "Mit Kopfhörer und Feldstecher" ('Con auriculares y largavista') organizado por el teatro Hebbel (Berlín, Alemania). El público estaba en un segundo piso de un edificio y miraba la performance que se desarrollaba en la calle con

largavista y escuchaba con auriculares. La performance era un Talk Show con cazadores de Berlín¹⁴⁶.

Entre los principales trabajos podemos citar *Audiotour escénico* (2005 – 2012); *Audiotour ficcional* (2005 – 2013)¹⁴⁷, *Mano única* (2006)¹⁴⁸, *Proyecto Confesionarios, un mapa emocional de la ciudad* (2008), *Otra frecuencia – Audioperformance de a dos* (2010), *Conectados* (2011)¹⁴⁹, *eRRor – un juego con tra(d)ición* (2011). Se observa una experimentación sobre diversos órdenes de las convenciones teatrales, así como una indagación de la percepción del espectador casi de manera sistemática en todos sus trabajos, siendo *Audiotour* (escénico y ficcional), *Otra frecuencia* (2010) y *Proyecto Confesionarios* (2008), claros ejemplos de esto.

*Otra frecuencia*¹⁵⁰ es definida por sus creadores como “Una obra interactiva para dos personas”. Siguiendo la línea del Audiotour, aquí la propuesta está pensada para ser realizada en parejas, a las cuales se les entrega un mp3 individual. Así, “Cada pareja / dupla escuchará con auriculares instrucciones de cuatro personajes de ficción. La obra combina suspenso, intriga y ciencia ficción. Los actores son los propios espectadores que en duplas emprenden viajes bien diferentes osando cambiar su percepción del mundo a cada rato”¹⁵¹. En Córdoba, *Otra frecuencia* fue realizada en el espacio La Cúpula, utilizándose todas las habitaciones del mismo.

En *Proyecto Confesionarios*¹⁵², el equipo de trabajo se propuso redefinir justamente el objetivo y funcionamiento clásico del Confesionario. Éste es un espacio privado, íntimo pero, en este trabajo, “se convierte en un lugar expuesto, visible por todos. Lo íntimo se enfrenta con lo público, lo escondido queda a la vista. Un confesionario que se encuentra en la vía pública, un objeto que contrasta con la realidad,

¹⁴⁶ www.bineuralmonokultur.com

¹⁴⁷ Tanto el *Audiotour escénico* como el *ficcional* ha sido realizados en diferentes espacios desde su fecha de estreno. Mantienen el formato, pero la dramaturgia es modificada en función del espacio al cual se traslade el equipo creativo.

¹⁴⁸ Equipo de trabajo. En escena: Valeria Urigu, Gabriela Aguirre, Marcelo Arbach, Leopoldo Cáceres, José "Pepe" Fernández. Música original: [Guillermo Ceballos](#). Video: Hernán Rossi. Luces: Gonzalo Marull. Concepto, Dramaturgia y Dirección: BiNeural-MonoKultur (Christina Ruf + Ariel Dávila)

¹⁴⁹ Equipo de trabajo. Concepto, dirección y dramaturgia: Cecilia Pérez-Pradal ([Cía. Puctum](#)). Ariel Dávila + Christina Ruf (BiNeural-MonoKultur). Vecinos en escena: Faustino Felíz Herrand (Samy-El Gato Negro) // Rep. Dominicana, Kader Abdul // Bangladesh, Lida Fernanda Cardona // Colombia, Moustapha Fall (Benja) // Senegal, Mauro Benavidez Vasquez // Colombia (y familiares a través de Skype). Diseño gráfico: Carlos Bueno. Video: [Hernán Rossi](#), Ariel Dávila. Fotografía: Melina Passadore. Diseño de Luces: Daniel Boto. Técnica Sonido: Noel Armas. Técnica Luces: Hugo Vacas

¹⁵⁰ Equipo de trabajo: **Concepto, guión y dirección:** BiNeural-MonoKultur; **Voces:** Marcelo Arbach, Magui Buteler, Ieltxu Ortueta Martínez y Valeria Urigu; **Diseño sonoro y música:** Guillermo Ceballos.

¹⁵¹ www.bineuralmonokultur.com

¹⁵² Equipo de trabajo: Concepto, dirección y dramaturgia: Ariel Dávila + Christina Ruf; Diseño sonoro y música original: Guillermo Ceballos; Diseño escenográfico: Hella Prokoph (Berlín, Alemania).

descontextualizado de su lugar de origen”¹⁵³. Así, en diferentes puntos del espacio ciudadano seleccionados para llevar a cabo la experiencia, se coloca un confesionario en el cual los espectadores podrán escuchar “confesiones urbanas, para encontrar los rastros emocionales de los transeúntes con la ciudad. El *Proyecto Confesionarios* consiste en encontrar y seguir los rastros emocionales de los habitantes urbanos, cubrir la ciudad con una red de recuerdos íntimos, de confesiones personales, creando así un mapa de la ciudad alternativo, una cartografía emocional”¹⁵⁴. En los dos casos, se revierte la tradicional disposición espectador – sala, para indagar en otros espacios: una galería de arte¹⁵⁵ en la cual se utilizaban sus salas, la vía pública.

1.1. El antecedente de NS/NC

Antes de crear la compañía Bineural Monokultur, Ariel Dávila funda en el año 2002 el grupo NS/NC¹⁵⁶, con el objetivo de poner en escena dramaturgia contemporánea. Uno de sus primeros montajes fue *La tercera parte del mar*, de Alejandro Tantanian (2001), y luego se dedica a la producción de su propia dramaturgia. Como mencionamos, Christina Ruf se suma al grupo ese mismo año 2002. La primera de sus obras fue *Inverosímil*¹⁵⁷, que plantea un cruce entre “el género policial, la tragedia griega, la ciencia ficción y el absurdo con un tinte telenovelesco donde la percepción quizás no coincida con la realidad”¹⁵⁸. Ya en esta primera escritura, la utilización del género de ciencia ficción aparece como una particularidad que, desarrollada, constituirá una marca singular de la escritura de Dávila. *El ósculo del*

¹⁵³ www.bineuralmonokultur.com

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ En Córdoba, este trabajo se estrenó en la galería “La cúpula de arte”, un departamento en pleno centro de Córdoba, con varias habitaciones. La galería se especializó en actividades de corte performático, interdisciplinario, cruces de experiencias artísticas, laboratorios.

¹⁵⁶ Grupo conformado por Gabriela Aguirre, Valeria Urigu, Matías Deón, Guillermo Ceballos, Mariano Muñoz, Ariel Dávila, Christina Ruf.

¹⁵⁷ Equipo de trabajo: Dramaturgia y dirección: Ariel Dávila. En escena: Valeria Urigu, Gabriela Aguirre, Matías Deón, Ariel Dávila. Asistencia Técnica: Mariano Muñoz. Música original: Guillermo Ceballos. Asistencia de dirección: Christina Ruf. La síntesis argumental de la obra, presentada por el grupo, dice: “En un tiempo indefinido, cuatro personajes viven una tragedia absurda. Patricia Iribarren ha desaparecido en condiciones sospechosas. Algunos testigos afirman que se arrojó al embudo del dique San Roque. Su hija Encarnación, envuelta en una serie de mentiras, está enamorada del mismo hombre que su madre: Ireño, el Hombre Deleble. Éste sufre un terrible mal: no se puede separar más de dos segundos de las personas sin que ellos se olviden completamente de él. Se lo diagnosticó el doctor Domínguez, médico de la familia Iribarren con aspiraciones científicas”. La obra fue presentada en Festivales, y es una de las obras de Ariel Dávila que más puestas en escena ha tenido por otros grupos.

¹⁵⁸ Material de prensa

crepúsculo II, segunda producción grupal¹⁵⁹, tiene como personajes centrales a Enrique Badessich y José Ingenieros, colocados en una situación ficcional desopilante. E. Badessich fue un diputado cordobés (en realidad, nacido en Tucumán) que fundó, en 1922, el Partido Bromosódico Independiente, que promovía, entre otras cosas, el amor libre, la separación de la Iglesia del Estado, la supresión del Ejército. En palabras del autor, la obra “es un relato pseudo-épico que mezcla hechos históricos, la mitología cordobesa y la ficción de manera totalmente arbitraria¹⁶⁰.”

En el año 2009 se estrena *Máquina*¹⁶¹, en Teatro La Luna. En esta producción, dos personajes -Leo y Ferro- conviven en una cárcel del futuro: “Leo está allí por robar memorias de las personas. Un día le ponen un compañero de celda, Ferro, y Leo comienza a sospechar que ese quizás no sea humano. La obra plantea el siguiente dilema: ¿Puede un sistema, por más amigable que sea, cambiar la naturaleza humana?”. *Máquina* es la última obra de NS/NC. Luego de esta producción, parte del equipo se reorganiza -tanto en su búsqueda escénica como en su conformación grupal- para dar lugar al equipo Bineural Monokultur. Esta primera etapa de trabajo de Ariel Dávila y Christina Ruf es importante en el trazado de un interés temático que sigue desarrollándose, interés vinculado a las diversas formas de la ficción. Tanto *Inverosímil*, *El ósculo del crepúsculo*, como *Máquina*, plantean universos que cruzan la ciencia ficción, el suspenso, temporalidades confusas, ambigüedades espaciales. Hay aquí ya una primera etapa de trabajo sobre la percepción del mundo, que se desarrolla en Bineural Monokultur a través de ese cruce disciplinar que potencia la especificidad de la búsqueda.

Ariel Dávila y Christina Ruf sostienen que la experimentación y la producción van de la mano, con lo cual manifiestan su necesidad de producir sus espectáculos de un modo que no sea el habitual, estandarizado, dentro del campo teatral cordobés:

¹⁵⁹ Equipo de trabajo: Dramaturgia y dirección: Ariel Dávila. En escena: Marcelo Arbach, Leopoldo Cáceres, Juan Manuel de Battisti, Gabriela Aguirre, Valeria Urigu, Matías Deón, Mariano Muñoz. Asistencia de dirección: Christina Ruf. Música original: Guillermo Ceballos. Estrenada en el año 2004 en la sala DocumentA/Escénicas, Córdoba.

¹⁶⁰ “Por algún motivo Enrique Badessich, José Ingenieros y una monja están perdidos en los túneles subterráneos de Córdoba. Allí no transcurre el tiempo, todo está detenido, pero un día Badessich logra escaparse de esas catacumbas a través del Nodo, el cual lo conecta con el presente y la superficie. Allí se encuentra con una pareja de ladrones especializados en rodados en general, y con una oscura logia con contactos en el poder, la cual tiene un interés muy particular en la mítica figura de Badessich”, material de prensa.

¹⁶¹ Equipo de trabajo. Dirección y dramaturgia: Ariel Dávila. En escena: Mariano Muñoz.

Una forma de producir del teatro independiente cordobés, que es armar el texto, o trabajar con los actores el texto, ensayar las veces que se pueda, hacer un mes de funciones, o dos, y las condiciones, si tenés subsidio... Los dos queríamos investigar otras formas de producción, y en eso también nos interesaba esta búsqueda de la ficción y de la realidad, en cuanto a buscar otros formatos escénicos que salgan del espacio de teatro independiente cordobés... (Dávila, Ariel, entrevista, 12/04/2012).

Frente a esta estructura de producción (conformación de un elenco -en el caso de que no haya un grupo ya determinado-, ensayo de una obra -ya sea a partir de un texto dramático previo, o a partir de improvisaciones de los actores-, estreno, programación en cartelera por un tiempo no mayor a tres, cuatro meses, circulación por festivales, fin de la vida “útil” de la obra. Generalmente, este circuito no se extiende demasiado en el tiempo) que, en cierta medida puede pensarse tanto para el teatro independiente como para el oficial¹⁶², Ariel Dávila y Christina Ruf manifiestan su incomodidad. Esta disconformidad los llevó a indagar en otros formatos, que no impliquen exclusivamente la programación en salas de teatro, sino que les permita experimentar en espacios no convencionales. Allí radica el nacimiento de Bineural Monokultur.

2. Sobre el *Audiotour*

El *Audiotour* es “una experiencia sonora individual donde se toma a la ciudad como escenario para un recorrido ficcional”¹⁶³. Para esto, los integrantes de Bineural

¹⁶² Con la importante salvedad que los elencos de teatro oficial tienen una estructura de producción, económica y organizativa, más desarrollada, dadas las condiciones económicas que la sustentan. Y es justamente esa estructura la que organiza los tiempos de producción. En los teatros oficiales no se dan tiempos de experimentación prolongados. En el caso de la Comedia Cordobesa, por ejemplo, cada director/a invitado, debe presentar un proyecto con su planificación. En ese sentido, la forma de producción independiente no está acotado en tiempo, por ende, suelen ser procesos largos, de búsquedas que se permiten modificar sus objetivos. Los delincuentes comunes, grupo que Paco Giménez dirige, tiene procesos de ensayo que duran entre 2 y 3 años. Otro ejemplo es el grupo Organización Q, bajo la dirección de Luciano Delprato. Este es otro grupo que también sostiene procesos de ensayo de larga duración temporal. Pero más allá de estas diferencias que apuntan al carácter más experimental de los procesos de algunos grupos independientes, la dinámica es similar: organización grupo / propuesta de obra / ensayos / programación en cartelera.

¹⁶³ Material de prensa de *Audiotour*.

Monokultur se basaron en ciertos aspectos históricos de la ciudad de Córdoba, como sugieren en su material de difusión:

Este *Audiotour Ficcional* tiene por un lado un eje en la historia de la propia ciudad de Córdoba, por otro lado retomamos el mito de los túneles jesuíticos que supuestamente existen debajo de la ciudad. Según la leyenda, hay toda una red de túneles de los cuales algunos llegarían incluso hasta las Estancias de Alta Gracia o Jesús María. Combinamos este mito urbano con el hecho de que Córdoba está ubicada en una especie de pozo y a partir de allí creamos una ficción donde la ciudad se va hundiendo lentamente a causa de la extracción de un misterioso mineral, detrás del cual se encuentra una organización oscura que viene operando hace mucho tiempo. En el transcurso de la obra se revela la existencia de una Resistencia a la cual pertenecerían varios de los personajes históricos de Córdoba y del país. La trama entremezcla los hechos reales, históricos con la ficción, resignificando tanto a ellos como los monumentos y edificios de la ciudad¹⁶⁴

Esta producción toma como referente un trabajo del grupo Hygiene Heute¹⁶⁵, quienes hicieron la versión original del formato **Audiotour** en el año 2000, en Alemania, como resultado de una experiencia auditiva que redirecciona nuestra “mirada obvia, nuestro trayecto habitual” generando zonas de teatralidad en el espacio público:

Por día, millones de peatones transitan por las calles de las ciudades, ciegos por su propia cotidianidad. Edificios emblemáticos, puntos históricos, intervenciones gráficas y hasta otros habitantes que comparten el mismo espacio urbano son ignorados por los transeúntes.

Volver a prestar atención a detalles de nuestro alrededor, valorizando la ciudad no como continente de vidas atareadas, sino como espacio en sí, con

¹⁶⁴ www.bineuralmonokultur.com

¹⁶⁵ “...el grupo se llama(ba) "Hygiene Heute", compuesto por Stefan Kaegi (ahora Rimini Protokoll) y Bernd Ernst. Ellos hicieron una experiencia que era un Audiotour, pero completamente ficcional. Hicieron la primera versión de su Audiotour en el 2000. Después hicieron ese mismo en variaciones dos veces más. Como te dije, ellos trabajaban una forma bien ficcional de su guión. Nosotros en cambio siempre realizamos una investigación específica sobre el lugar, su historia, leyendas etc. (a veces nos proponen una temática específica también). Otra influencia para nosotros era Janet Cardiff, artista canadiense. Ella trabajó (no sé si sigue con esa línea todavía) en "Audiowalks"” (Davila, A, entrevista, 7/04/2012).

signos y particularidades que revelan e inspiran, que denuncian y transgreden, que enseñan y desmienten.

Es necesario romper con la mirada obvia, con el trayecto habitual, con el pensamiento alienado del día a día para repensar la ciudad y apreciar su patrimonio tangible e intangible¹⁶⁶.

Bajo estos principios y objetivos, el recorrido del *Audiotour* está estrictamente pautado desde la dramaturgia, que nos llega, como indicamos, a través del mp3 que nos entregan en el punto del cual parte el trayecto (Biblioteca Córdoba). El audio comprende las instrucciones generales y el relato ficcional que escucharemos durante casi una hora, mientras recorremos los puntos de la ciudad por los cuales el protagonista -el Ingeniero Guedick- nos irá guiando. La voz de la presentadora, que sólo asume ese rol (y de la cual no tenemos otros datos), está a cargo de Gabriela Aguirre¹⁶⁷ y el personaje del Ingeniero Guedick, de Hernán Sevilla¹⁶⁸.

La experiencia propone una forma de percibir de modo diferente la ciudad, una transformación sensorial y perceptiva del espacio cívico, invitando a mirar *extrañadamente* cada lugar indicado, generándose un dislocamiento de “lo conocido”. El espectador -si es que es válido este término para llamar a quienes transitan la experiencia del *Audiotour*- se ve atravesado por una reconfiguración permanente del mapa ciudadano. Esta experiencia invierte el funcionamiento tradicional de la puesta en escena: aquí, desde elementos reales y estables (los pasillos del Colegio Monserrat, la Facultad de Ciencias Exactas, la Central de Semáforos Inteligentes y Control de Tránsito, etc.) se “despliega una capa ficcional” que no los altera, pero que afecta su percepción convencional.

Audiotour ficcional ha recorrido varias ciudades, participando en festivales nacionales e internacionales. Si bien la dramaturgia se va ajustando según la historia y los personajes míticos de cada lugar en el que se lo realice, tomamos la experiencia del que fuera estrenado en Córdoba en el año 2005, programado dentro del Festival Internacional de Teatro del Mercosur. Veamos entonces cuáles son los elementos que hacen a la singularidad de este caso de análisis.

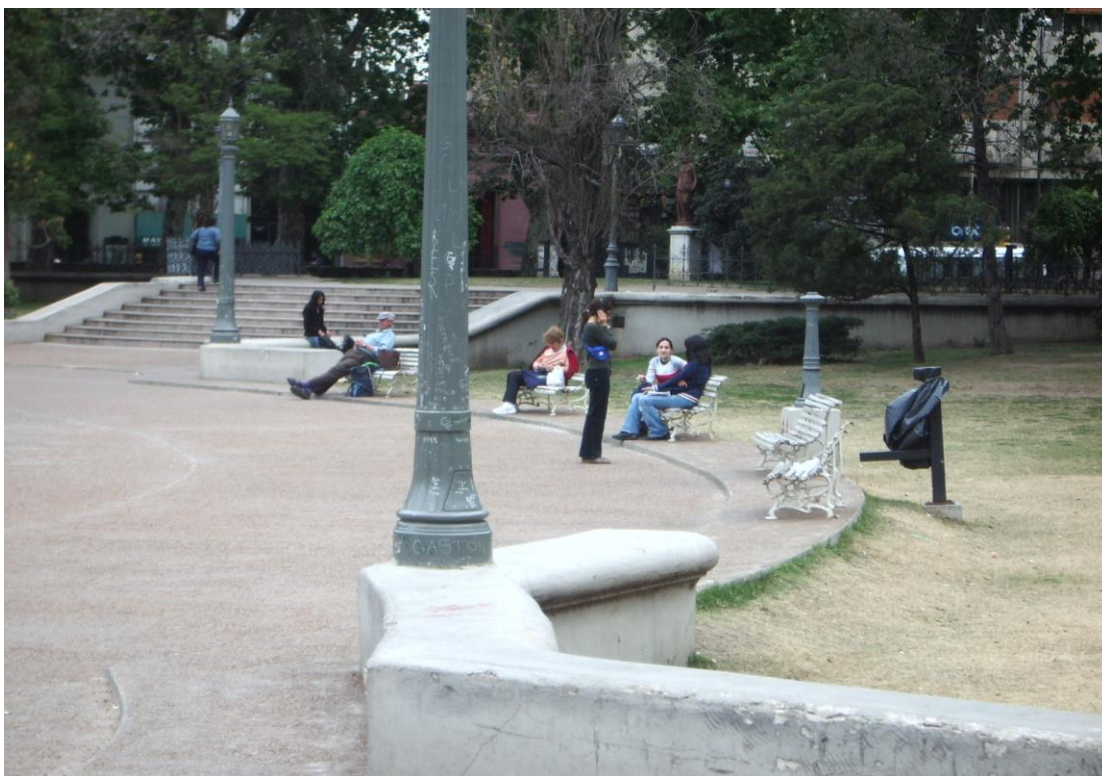
¹⁶⁶ www.audiotourficcional.blogspot.com.ar

¹⁶⁷ Gabriela Aguirre es actriz, docente, investigadora. Egresada de la UNC. Fue una de las integrantes del grupo NS/NC.

¹⁶⁸ Hernán Sevilla es actor y docente de la ciudad de Córdoba. Forma parte de MedidaxMedida, grupo y sala de teatro independientes de esta ciudad.

3. Mapas dramatúrgicos

Señalamos que el audio presenta, por un lado, una serie de instrucciones y, por otro, el relato ficcional, por ende, el *Audiotour* traza mapas de diferentes características. El primero es el contrato que se le propone al auditourista para llevar adelante exitosamente las consignas de esta experiencia. El segundo, el mapa ficcional-geográfico, en el cual se produce un recorte del microcentro, basado en los lugares clave que el protagonista -el Ingeniero Guedick- señala a quien escuche. Estos dos “mapas” funcionan al mismo tiempo, configuran la dramaturgia de la experiencia audiotourista, pero consideramos pertinente separarlos para su análisis.



3.1. Mapa de operaciones, o “cómo ser un buen audiotourista”

Si bien la trama de *Audiotour* es desarrollada por el Ingeniero Guedick, su verdadero “protagonista” es el espectador, quien escucha y realiza el recorrido. Aquí no asistimos a una puesta en escena en el sentido convencional sino que, a través de un audio, el espectador es sumergido en una ficción de la cual la ciudad es objeto narrativo

y espacio escénico. La ciudad es puesta en escena¹⁶⁹ y, en ese sentido, el equipo creativo dialoga críticamente con la noción de espacio teatral más tradicional.

El espacio público es *reconstruido* a través de la mirada (casi paranoica) del Ingeniero Guedick, y por consecuencia, del audiotourista. El relato de este personaje insta la extrañeza como modo de aproximarse a los lugares públicos, manifestando la existencia de una Córdoba oculta y secreta para el ciudadano común. Esa extrañeza coloca al ciudadano en el lugar de turista de su propia ciudad. Revisemos y ampliemos la descripción de la dinámica del *Audiotour*.

En primer lugar, es necesario reservar¹⁷⁰ la entrada, para lo cual se establecen una serie de turnos, con diferencia de diez minutos por espectador. Una vez reservada la entrada, la cita se da en la Biblioteca Córdoba, ubicada en pleno centro cordobés. Cada espectador sale solo, de allí la diferencia de los diez minutos entre cada uno. Los encargados de boletería son los mismos directores del *Audiotour*, quienes, además, les entregan a los espectadores un minidisc, con las indicaciones relativas a su cuidado, y al momento exacto en que debe ser encendido. Esto insta, desde el primer momento, cierta dosis de suspenso en relación a la experiencia a transitar: el espectador queda a merced de las instrucciones que un audio le irá proporcionando, sin saber cuál será el recorrido que realizará (ya que no se le da ningún mapa, ningún plano, sólo el audio). El único dato que se le ofrece, es que el recorrido finaliza donde comienza: en la Biblioteca Córdoba. El audio debe ser encendido en la Biblioteca misma, y estas son las primeras palabras que escuchamos en la cinta:

Bienvenido al Audiotour 'operación 7.02'.

Antes de comenzar por favor apague su celular.

Durante el recorrido es imprescindible no interrumpir en ningún momento el audio, no detenerse en el camino si no está indicado aunque encuentre personas conocidas, y no dejar de seguir las instrucciones del camino.

¹⁶⁹ Al ser tomada la ciudad como espacio espectacular, la dramaturgia debe ser reescrita acorde al espacio donde se presente el *Audiotour* (ya que ha girado por muchos espacios). En cada caso se toman como referencia elementos históricos de la ciudad en cuestión, lo cual aporta a la “veracidad” del relato construido.

¹⁷⁰ En relación a la dinámica de compra de entradas, la misma fue realizada de dos maneras. Al estrenarse el *Audiotour* dentro del marco del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, la venta estaba a cargo de la organización de este evento. Una vez que el mismo finalizó, la reserva y venta de entradas quedó a cargo del grupo, quienes las recibían por teléfono o mail, y el espectador podía comprar directamente en la Biblioteca, antes de empezar el recorrido.

Usted se encuentra en la Biblioteca Córdoba. Salga del edificio por la puerta principal. Deténgase en la salida. ¿Enfrente ve el edificio alto? Es la torre Angela, el edificio más alto de la ciudad. Salga y camine hacia la izquierda. Siga esta calle, derecho, usted está en la calle 27 de abril (escena 0: Biblioteca Córdoba).

Esta apertura está intercalada por indicaciones para llegar al Paseo Sobremonte¹⁷¹ donde, a través del efecto sonoro de una cinta (“efecto cinta”, como leemos en el guión), se inicia el relato del Ingeniero. A partir de este momento, la cinta dirigida al Dr. Argüello es lo único que se escucha. La tarea del audiotourista será seguir las pistas que Guedick encontró, a través de las cuales se accede a la “verdad” que éste ha descubierto y, en cierto sentido, ocupar el rol del Dr. Argüello, a quien originalmente está destinada la cinta. Esto ya coloca al espectador en un doble lugar: espectador y actor. Y, además, detective.

El hecho de que el recorrido dependa del seguimiento “correcto” de las indicaciones recibidas, genera una sensación de intranquilidad. En cierto momento del trayecto, se “estabiliza” en el audiotourista la experiencia que está transitando, se normaliza la conducta que se exige para su eficaz ejecución. De todas formas, la búsqueda de lo inesperado y el suspenso son la clave sobre la cual opera este proyecto, por lo que, si bien el espectador se adapta al pacto ficcional que se le propone desde el audio, el recorrido espacial y dramático apunta a la permanente aparición del suspenso: no recibe un mapa, no conoce las “paradas”, no sabe por dónde transitará (a menos que alguien se lo haya contado) y cada una de las pautas de movimiento indicadas por el protagonista de la cinta, genera efecto sorpresa y moviliza hacia nuevos espacios. Para esto, tanto la dramaturgia, el trabajo de Hernán Sevilla, como los efectos sonoros, construyen suspenso que, proyectado sobre la ciudad y sobre el comportamiento del audiotourista genera, naturalmente, un extrañamiento de la situación general.

La propuesta involucra el diseño de dos modalidades de vinculación con el espectador, una con las pautas que debe cumplir para poder realizar el “tour” por el microcentro, y la otra, referida a la ficción en sí, y la propuesta teatralizante que la

¹⁷¹ “A su izquierda está la Plaza Italia con sus fuentes de agua. Siga derecho por 27 de abril”

misma revela. Es la conjunción de estas dos modalidades la que provoca una variación en cuanto al rol del espectador, y del espacio escénico tradicional.

3.2. Mapa ficcional

El mapa de operaciones funciona, como afirmamos, conjuntamente con el mapa ficcional, es decir, con la trama del *Audiotour*. Ésta narra la historia del Ingeniero Guedick, con paradero desconocido, que deja una grabación para el Dr. Argüello. La presentadora introduce al *Audiotour*:

Por la mañana del 6 de setiembre del 2005, encontramos en el marco de una investigación una cinta en la Biblioteca Mayor de la universidad. La cinta estaba dentro de una caja que llevaba la dirección: Dr. Argüello – Hospital Neuro-Psiquiátrico Vidal Aval de Oliva. Al día siguiente tratamos de contactarnos con el Dr. Argüello pero nos informaron que ya no trabajaba en la institución y tampoco sabían dónde localizarlo. Entonces escuchamos la grabación. En ésta habla alguien que se autoidentifica como el ingeniero Guedick y se dirige al Dr. Argüello con un mensaje inquietante.

Al investigar en la clínica, descubrimos que hasta hace unos meses Guedick era paciente del Dr. Argüello, lo internaron en Oliva porque deliraba sobre un hueco gigante debajo de la ciudad el cual significaría el fin de Córdoba. [...]

Pero el día 2 de abril de este año, el ingeniero Guedick desapareció misteriosamente. Según nos dijo el personal del hospital, la policía no encontró ningún indicio de Guedick - y hasta el día de hoy no se avanzó en la investigación sobre el caso ni volvió a aparecer el paciente [...]

Parece que nadie se interesa demasiado en el caso del Ingeniero desaparecido. Nosotros creemos saber por qué. La grabación en la cinta lleva datos importantes sobre el caso [...]

Creemos que en esta grabación se escuchan las últimas palabras del ingeniero Guedick antes de su desaparición. Es su voz que se dirige al Dr. Argüello.

A lo largo del relato y, gradualmente, el Ingeniero le dará a conocer al Dr. Argüello (es decir, al audiotourista) las pistas de este misterio: tomando muestras en el Paseo Sobremonte para un trabajo que le habían encargado, descubre un hueco bajo la ciudad de Córdoba, un hueco gigante que no es natural, sino construido por el hombre. ¿Cuál es el interés del mismo? Allí se encuentra, debajo de suelo cordobés, un mineral que es capaz de otorgar un poder ilimitado a las personas que lo consuman. El mineral que genera semejante poder de conocimiento es el secreto que el Ingeniero ha descubierto, y que comparte con el Dr. Argüello. El Ingeniero invita a tomar una postura: o se está con “ellos”, los que excavan incesantemente bajo Córdoba para obtener poder (con todas las lecturas metafóricas que esto tiene) o se está del lado de la resistencia. Como en *El ósculo del crepúsculo*, nos encontramos frente a una dramaturgia que nos propone imaginar una dimensión oculta de nuestro espacio ciudadano. Una Córdoba subterránea, donde lo ficticio y lo real construyen espacios de misterio y fantasía.

El recorrido del *Audiotour* está delineado sobre las pistas que afirman esta hipótesis. En el microcentro se encuentran, distribuidos en diferentes monumentos, edificios, etc., los principales signos que dan lugar a la confirmación de esta sospecha, y el camino que sigue el espectador, es un camino de recolección de claves, de descubrimiento y comprobación del misterio. No sólo esto: también es un camino signado por la persecución, en más de una oportunidad, el audiotourista debe salir “rápido” de ciertos lugares, ya que “ellos” lo están observando, lo están persiguiendo:

A la izquierda, arriba, antenas. Un edificio con ventanas de vidrio espejados. Detrás de usted - ¡NO se dé vuelta!- arriba de la puerta por la que recién salió, una cámara. Lo están observando, tiene que seguir para no llamar la atención. Camine a la derecha. Siga por la vereda (**Escena 3 ½**: Camino calle Bolívar - entrada estacionamiento)

¿Ve otro cartel que dice “ABC” en el fondo? Diríjase hacia allí... [se escucha el sonido de un auto o la sirena de una ambulancia o policía, frenadas, una sirena]. ¿Qué es esto? ¿Qué pasa? ¿Son ellos? Hay que salir de acá ya, rápido, Dr... Hacia la salida, ¿ve el cartel, “ABC”?... Doble a la izquierda... hacia la salida... Apúrese Dr... (**Escena 4**: Estacionamiento)

El guión está compuesto por 10 escenas y media -siguiendo el criterio de enumeración propuesto por Bineural Monokultur-, y en cada uno de estos espacios aparecen nuevos datos que van confirmando los puntos fundamentales de la teoría del Ingeniero. Detallamos el mapa ficcional del *Audiotour*, para dar cuenta de los espacios que están implicados en su recorrido, y de las pistas que se le ofrecen al audiotourista.

0 - Biblioteca Córdoba: Lugar de partida (y llegada) del recorrido. El audiotourista recibe el minidisc, auriculares, así como las indicaciones de uso. Es en este mismo espacio donde pondrá a funcionar el mp3. Aquí se escuchan las primeras instrucciones a seguir.

½ - Camino Biblioteca Córdoba - Paseo Sobremonte: Ya fuera de la Biblioteca, que está ubicada sobre la calle 27 de abril, hay que dirigirse hasta el Paseo Sobremonte. La presentadora relata dónde y cómo fue encontrada la cinta, a quién está dirigida, y quién la grabó. También informa sobre el desconocimiento del paradero de estos dos personajes, con lo cual, la situación de partida queda cubierta con cierto halo de misterio. Luego de indicar que, probablemente, estas sean las últimas palabras del Ingeniero antes de desaparecer, la presentadora da inicio a la cinta encontrada.

1 - Plaza Sobremonte. La cinta comienza. El Ingeniero verifica que el Dr. Argüello reconozca su voz, y el motivo que allí lo convoca. Dado que estos personajes se conocían previamente, hay una confianza entre los protagonistas, que el espectador puede deducir por estas palabras iniciales. Existe un pasado común, que hace confiable al Dr. Argüello para esta aventura detectivesca. El ingeniero hace una serie de preguntas -retóricas, claramente- que apuntan a verificar la correcta realización de este trayecto misterioso (“¿Está en el Paseo Sobremonte, al lado del banco, justo delante del poste de hierro con un graffiti abajo?). Las reglas de este juego son estrictas: se dispone de un tiempo acotado, las indicaciones deben ser seguidas tal como son formuladas, y es necesaria una conducta simuladora, que no llame la atención. El ingeniero afirma que va a conducir al Dr. Argüello / audiotourista hacia la develación de un misterio y, para esto, “le va a ir mostrando las pruebas tal cual las fue descubriendo”. ¿Cuál es la primera pista? El lago: “Sí, Dr Argüello, fue lago este lugar, cuando gobernaba en la ciudad el Marqués de Sobremonte, hace unos 200 años...”. Así, el Ingeniero descubre que hay un

hueco, que Córdoba está sobre un gran hueco, y que este hueco no es de origen natural, sino obra del hombre.

1 ½ - Camino al busto del Marqués de Sobremonte: La próxima parada indicada es dentro del mismo paseo, el Busto del Marqués. La indicación para esta caminata acentúa el carácter de turista que se debería adoptar para rodearlo.

2 - Busto del Marqués de Sobremonte: El audiotourista debe pararse frente al Busto. El Ingeniero plantea una serie de interrogantes sobre la “figura contradictoria” que representa el Marqués de Sobremonte, las cuales se interrumpen cuando indica que “están saliendo de Tribunales” y que nuevamente están siendo observados. Es imperioso salir de allí.

2 ½ - Cruzar la calle para llegar a Tribunales: Desde el Busto, hay que dirigirse hacia la derecha de la Plaza, cruzar la calle, cuidándose de los “hombres de traje con carpetas amarillas”. Una vez traspuesta la calle Caseros, es necesario ingresar a Tribunales.

3 - Tribunales: El recorrido por Tribunales está dividido en 4 partes.

a) hall de entrada: En el hall el Ingeniero hace un recuento de las principales pistas: “Uno: El lago. Dos: El hueco. Tres: La muerte inocente”.

b) Salón de los pasos perdidos: Aquí, el audiotourista deberá caminar hasta llegar al fondo del salón, donde se encuentra la urna con los restos del Dr. Vélez Sársfield.

c) tumba: Una vez allí, el Ingeniero señala un detalle: sobre la urna hay un pájaro, un extraño pájaro: “Mire la urna. Sí, Dr., usted ya lo sabrá, usted que le interesa la historia de los egipcios. Se parece a Horus, sí... el dios que tiene cuerpo humano y cabeza de ave, también representado como un halcón”

d) Pasillo hacia afuera: Nuevamente se debe salir rápidamente, frente a la posibilidad de persecución (que siempre es acompañada por efectos sonoros: pasos, voces que se acercan).

3 ½ - Camino Calle Bolívar - entrada del estacionamiento. El audiotourista queda enfrente a la Plaza de la Intendencia, y a su edificio central, la Central de Semáforos

Inteligentes y Control de Tránsito, que el Ingeniero llamará “la Pirámide”¹⁷², presentada como otro símbolo egipcio. Desde allí, debe ir hasta la esquina de la calle Duarte Quirós y cruzar a la Plaza, para luego ingresar al garage subterráneo

4 – Estacionamiento. Lo que el Ingeniero denomina “el garage subterráneo” es en realidad la playa de estacionamiento de la Plaza de la Intendencia, ubicada exactamente por debajo de la Pirámide, la cual tiene un sensor que funciona permanentemente. Los movimientos deben ser sigilosos y breves. En el estacionamiento se encuentra otra de las claves importantes de su descubrimiento, “...un mineral, los restos de un antiguo animal que se fosilizaron”. Frente a una serie de ruidos (“se escucha el sonido de un auto o la sirena de una ambulancia o policía, frenadas, una sirena”), el Ingeniero manifiesta la urgencia con la que se debe salir de ese espacio.

4 ½ - Salida del estacionamiento - camino hacia la pirámide en la Plaza de la Intendencia.

5 – Pirámide. Una vez fuera del garage, el audiotourista debe acercarse a la Pirámide:
“Acérquese al vidrio negro... Si presta atención puede ver unas computadoras en el interior. [...] ¿Lo ve? ¿Alcanza a ver al operario junto a unas computadoras? A la izquierda hay un gran panel con luces, allí se ve un mapa de la ciudad... ¿lo ve? Toda la ciudad está bajo el control de ellos.

5 ½ - Camino al monumento de las Malvinas. El Ingeniero le anuncia al espectador que quiere mostrarle algo en la Facultad de Ciencias Naturales, pero en el medio una parada se impone: el monumento a los Héroes de Malvinas, emplazado en la esquina de la Plaza de la Intendencia (Duarte Quirós y Cañada).

6 - Monumento de las Malvinas. De cara al Monumento, Guedick indica, tal cual lo hiciera frente al Busto del Marqués de Sobremonte y la tumba de Vélez Sarsfield, que se deben leer las placas que están al costado del monumento. El Ingeniero pregunta: ¿adónde miran los soldados? A la Pirámide.

¹⁷² Efectivamente, la Central de Semáforos Inteligentes y Control de Tránsito es una pirámide de vidrio, construida en 1996 en el centro de esa Plaza.

6 ½ - Camino monumento de las Malvinas - Facultad de Ciencias Exactas. La próxima parada es la Facultad de Ciencias Naturales. El audiotourista deberá estar muy atento: mirar los rostros de las personas que se cruzan con él, ¿qué piensan? ¿Estarán preocupados?

7 - Entrada a la Facultad de Ciencias Naturales y camino al patio donde está la entrada al museo paleontológico. Primero se deben recorrer los pasillos de la Facultad, hasta llegar al patio interno, donde hay una salida. Para salir, hay que cruzar una puerta giratoria.

7 ½ - Entrada al edificio del museo paleontológico y subir al museo. Al cruzar la puerta, se llega a la entrada al museo Paleontológico. Aquí hay que subir unas escaleras. Guedick vuelve a realizar un conteo de las pistas recogidas hasta este punto del recorrido: “Uno: El lago. Dos: El hueco. Tres: La muerte inocente. Cuatro: Ellos. Cinco: El derrumbe. Seis: La memoria del antes”. Las pistas son acumulativas, y todas conducen, aparentemente, a la resolución del enigma.

8 - Museo paleontológico. Ya en el interior del Museo, Guedick va indicando cuáles son algunos de los esqueletos allí presentes. Pero uno es el que le interesa:

Por estas tierras vivía antes una especie de quirquincho gigante con el nombre “Sclerocalyptus Ameghino”. Delante de sus pies puede ver sus restos. Este animal era herbívoro y se alimentaba principalmente de una planta también extinguida. Al parecer esta planta tenía algunas propiedades extraordinarias - por lo menos lo tiene la defecación fosilizada del mamífero, el tal llamado “coprolito“. Para decirlo en términos más claros, y disculpe la vulgaridad, Dr., se trata de la caca del bicho; como todos los restos orgánicos se convirtió por el proceso de fosilización en mineral. Al parecer, Dr., este mineral produce después de un cierto tratamiento una enorme aceleración de las sinapsis cerebrales produciendo una increíble capacidad mnémica... una memoria indeleble...

Una vez más, al momento de recibir una información importante, es necesario salir urgentemente del espacio. En este caso, hay que salir por donde se entró, y tomar las escaleras que se encuentran en el hall de ingreso.

8 ½ - Camino al museo - patio del rectorado. Aquí hay que recorrer una serie de pasillos internos que desembocan en el patio del Rectorado. Este recorrido es acompañado por una de las explicaciones centrales del descubrimiento de Guedick:

Sí, Dr., este animal extinguido que usted vio, sintetizó de manera natural una sustancia capaz de acelerar la inteligencia humana a parámetros inimaginables... [...] Dr., imagínese el valor de esta sustancia. Uno puede volver a la luz los más mínimos recuerdos... y retener toda información que percibe... Imagínese el poder que tendría el poseedor de esta sustancia. Mejor dicho, que tiene el poseedor. De hecho ellos, sí, Dr., son ellos que lo tienen, los que excavan desde hace siglos el mineral bajo la ciudad dejando un hueco cada vez más grande en el cual Córdoba se va a derrumbar. O no. Si se puede evitar esto, también depende de usted, Dr...

9 - Patio del rectorado. En el patio se encuentran una cantidad de signos importantes: la estatua del Obispo Trejo que tiene una carta en la mano, el escudo universitario con el símbolo de Horus, la inscripción “POST TENEBRAS SPERO LUCEM... Después de la oscuridad espera la luz”, frente a la estatua del Obispo Trejo, un reloj con números romanos detenido en la hora 7.02¹⁷³. Las conclusiones a las que llega el Ingeniero empiezan a delinearse con mayor claridad:

Hasta aquí llegaron ya muchas personas antes de usted, Dr...y por razones muy diversas... En su época el Marqués de Sobremonte encontró el camino hacia este patio cuando vislumbró la mezquindad generada por el poder del conocimiento; se dio cuenta que ellos no iban a permitir que salga a la luz tan esclarecedora sustancia para el resto de los mortales, nunca permitirían la comercialización del poderoso mineral, nunca permitirían construir un canal al mar, Dr... Sobremonte no huyó de los ingleses, él tuvo que huir de... ellos...

En cambio Cabrera que no logró huir... ¿Cómo se le podía ocurrir fundar la ciudad de Córdoba sin consultar ni pedir permiso? ¿Justo en este lugar?...

¹⁷³ Recordar que el nombre completo del trabajo es *Audiotour ficcional. Operación 7.02*

Vélez Sársfield, el hombre que hizo tanto por la justicia, no logró que ellos no se aferraran a su poder... sin entender que es un poder peligroso... si uno no sabe usarlo.

No poder olvidar nunca más nada, Dr., eso lleva al lado oscuro del mundo, imagínese no poder olvidar, recordar cada detalle de todo lo que se percibe es enloquecedor...es insano...

Por última vez, el Ingeniero le pide al Dr. Argüello que lo siga en este recorrido. Una indicación es importante: el último trayecto ya no es zona protegida, por lo que habrá que extremar precauciones.

9 ½ - Camino entre el patio del rectorado y el colegio Monserrat / Cuadro. El audiotourista debe salir del Patio del Rectorado, e ingresar al Colegio Montserrat y, una vez allí, dirigirse al Salón donde se encuentra el Mural pintado por Diego Bogino.

10 - El cuadro - fin de la grabación: Frente al cuadro, se escuchan las últimas palabras del Ingeniero, así como la invitación a decidir qué hacer con el secreto revelado.

10 ½ - Camino Monserrat - Biblioteca Córdoba. Cuando termina la cinta del Ingeniero Guedick, volvemos a escuchar a la presentadora que abrió este recorrido con las indicaciones generales, informando que desde el 30 de agosto del 2005 ya no se tienen más noticias del Dr. Argüello. El pedido de confidencia en relación a la información recibida es claro: “Aparentemente hay alguien que impide las investigaciones en el caso de los dos hombres desaparecidos, incluso llega a haber amenazas sutiles hacia quienes indagan en el tema”

Las últimas indicaciones son relativas al modo de volver a la Biblioteca Córdoba, y cierra el audio una música compuesta por Guillermo Ceballos, compositor que trabaja con Bienural Monokultur desde hace tiempo.



4. Cartografías de la experiencia

El relato de la obra genera dimensiones de análisis superpuestas, que provocan efectos de diferente índole. Por un lado, abre un espectro ficcional sobre personajes clave de la historia cordobesa: el Marqués de Sobremonte, el Obispo Trejo, el Dr. Vélez Sársfield, Jerónimo Luis de Cabrera, etc., con lo cual podemos hablar de un primer nivel de tensión entre realidad y ficción. Por otro, existe una operación de extrañamiento del espacio de la ciudad y de sus edificios, para lo cual se coloca al espectador / audiotourista en el lugar de un observador-espía que, como tal, debe mirar detenidamente cada zona indicada. A su vez, el espectador / audiotourista / actor es

alguien que está siendo observado¹⁷⁴, esto, como vimos, se repite en casi todas las escenas del recorrido. Gracias a esta combinatoria, el texto provoca un “efecto sospecha”, que, unido a la hipótesis de Guedick, pone al audiotourista en el lugar del cómplice, espía, observador oculto, pero sospechoso también. Esa operación sobre el rol del espectador potencia la mirada teatralizante que éste, acompañado del relato, activa de manera singular.

De esta manera, *Audiotour ficcional* nos propone un juego como espectadores, como ciudadanos, pero como turistas también. Y, como todo juego, establece sus reglas. Si este juego está centrado en una operación de desalienación, de desorganización de la mirada obvia, justamente es en la percepción donde hará foco. Para eso, el Ingeniero Guedick propone un “estado de alerta” sobre dos situaciones fundamentales, que se organizan en pares de oposición. “Por un lado, se señala como objeto de la mirada *lo fijo* (monumentos, edificios, etc.) y *lo móvil* (las personas que pasan, los/as que están cerca, la gente que nos rodea); por otro, *lo visible* (de nuevo: todo lo que está en el recorrido visible del *Audiotour*), y *lo invisible* (esa Resistencia que está trabajando para descubrir el misterio que recorre el relato). Estos dos pares de oposiciones centrales, se traducen en una serie de procedimientos que discuten las convenciones teatrales: primero, la del espacio escénico y segundo, la idea de obra como producto finalizado.

Audiotour, por último, nos propone una suerte de *paranoia* de la teatralidad. Aquí todo puede ser ficción. A contrapelo del teatro tradicional, con su maquinaria ilusionista desplegada en espacios contruidos específicamente para el desarrollo de la ficción, aquí caminamos por el centro con una sensación paranoica de teatralidad. Si todo lo que vemos es ficción, si todo lo que sucede en las calles del microcentro cordobés es otra cosa, tiene otro sentido, ¿qué es real? ¿qué es teatro y qué es realidad? El *Audiotour*, en ese sentido, lleva al extremo el cuestionamiento de lo real.

Como dijimos, *Audiotour* construye un teatro de la experiencia poniendo en variación las constantes espaciales de la teatralidad de representación. Es por esto, que abordaremos su análisis desde el concepto de Jean Duvignaud “extensión escénica”, ya que el mismo no sólo implica el espacio físico, sino también su dimensión simbólica. Esto nos permite pensar la diferencia entre teatro y ciudad; entre sala y escena; la redefinición de los espacios comunes de la ciudad, de sus monumentos.

¹⁷⁴ “¡NO se dé vuelta!- arriba de la puerta por la que recién salió, una cámara. Lo están observando, tiene que seguir para no llamar la atención. Camine a la derecha. Siga por la vereda” Escena 3 ½.

Para avanzar sobre las líneas en tensión explicitadas -relativas al orden de la teatralidad y de la extensión escénica- y la experiencia singular que genera este cruce, iremos analizando cada una de las mismas.

4.1. Transfiguración de la extensión escénica. Yendo de la sala al centro.

Experiencias como el *Audiotour* nos invitan a reflexionar sobre el modo en el que ciertas prácticas teatrales piensan el espacio y operan sobre él, redefiniendo los límites entre las zonas que usualmente establecen una demarcación entre el rol del actor y del espectador. El lugar del actor aquí está suprimido, con lo cual nos enfrentamos a una operación compleja. Es por esto que tomamos la categoría *extensión escénica*, de Jean Duvignaud (1966), para analizar el modo en el que *Audiotour* realiza una variación sobre el uso tradicional del espacio. En *Sociología del teatro* (1966), este autor define al teatro como una manifestación social, manifestación que excede al autor dramático y al texto representado, para entenderse como una “realidad viva, concreta” (1966:9). Es por esto que Duvignaud no se limita al análisis del texto dramático y del autor, sino también a la convergencia de estos elementos con el espacio y la actuación. Así como el teatro es una ceremonia, la vida social nos ofrece también idénticos aspectos ceremoniales¹⁷⁵: la sesión de un tribunal, la inauguración de un monumento, un servicio religioso (pensemos en los ritos de casamiento, bautismo, etc.), una fiesta, son ceremonias en donde cada uno de sus integrantes cumplen roles, papeles, que no son capaces de modificar. Si bien la vida social no se restringe a esas ceremonias particulares, la hipótesis de Duvignaud es que justamente son éstas las que “acercan” el teatro a la vida social. Pero, como afirma Lavatelli “...lejos de proponer una teoría del reflejo entre el teatro y las ceremonias o los ritos sociales, Duvignaud sostiene que existen entre ellos fronteras que señalan al mismo tiempo su vecindad y su diferenciación” (2009:41). Para el autor, estas fronteras se establecen a través de tres procesos involucrados en el hecho teatral: la espectacularidad¹⁷⁶, la extensión escénica, y la individuación¹⁷⁷. Nos

¹⁷⁵ “Incluso parece que esas manifestaciones revisten una considerable importancia en la vida colectiva, que se imponen con una nitidez aun mayor que las organizaciones, las prácticas y los símbolos que actúan en el marco social, y que de esta manera nos encontramos con un verdadero teatro espontáneo en todos los niveles de la experiencia” (Duvignaud, 1966: 13).

¹⁷⁶ El teatro no tiene una incidencia real en la vida social, ésta se da a nivel simbólico. Existe en el hecho teatral una representación a través de la cual aquello que sucede en escena queda en ese espacio: “La ceremonia teatral carece de eficacia real, porque se ha roto el circuito entre la espontaneidad, la libertad

concentramos en el concepto de extensión escénica, a través de la cual se puede observar que existe naturalmente una delimitación del espacio donde se desarrollan los distintos tipos de ceremonias. En una Iglesia se llevan a cabo los ritos eclesiásticos, en Tribunales los juicios, etc. La ceremonia teatral se efectúa en espacios destinados específicamente para ello, que han ido cambiando a lo largo del tiempo, así como su ubicación en relación a la ciudad. Por otro lado, el diseño espacial establece un modo de participación entre el espectador y la escena, así como los lugares de privilegio que podemos encontrar en el reparto espacial. A través de la extensión escénica se determinan los roles de los participantes del hecho teatral: quiénes miran, quiénes actúan, y cómo se ubican en sus respectivos espacios de acción. J. Duvignaud indica que los tres elementos que organizan la extensión escénica son: 1) la delimitación espacial¹⁷⁸, 2) la organización que se establece a partir de la división entre actores y espectadores¹⁷⁹, 3) el rol del espectador en esa relación¹⁸⁰. Estos ejes nos permiten un abordaje de la propuesta de Bineural Monokultur.

4.1.1. La delimitación espacial

La experiencia audiotourista se desarrolla en un espacio público, el microcentro cordobés. Es decir, tiene lugar. Según Cornago “lo público, como algo ya constituido, es un espacio muerto” (2015:163), para la interpretación, porque parecería estar ya aplastado por su utilización pragmática. Pero, a diferencia de esto, las experiencias que recuperan el espacio público, apuntan a darle una nueva vida interpretativa. Un caso

activa del hombre y la realización de esa acción en la trama concreta de la vida” (1966: 15). Es a partir de esto que podemos aceptar que lo que sucede en escena “no es verdad”, que la actriz que representa a Desdémona seguirá viva una vez que termine la función.

¹⁷⁷ Señala Duvignaud que tanto la vida social como el teatro tienden “a aislar de la masa común y anónima, a un individuo que no siempre está, caracterológicamente, mental o físicamente, de acuerdo con el rol cuyas actitudes completas debe adoptar” (1966: 22). Este es un mecanismo social arcaico por el cual se separa al individuo “excepcional”, ya sea por lo “bueno”, o por lo “malo”. El teatro, según el autor, nos hace asistir a ese mismo proceso de individuación a través del cual se separa un sujeto social para, en el caso del hecho teatral, representarlo, darle un lugar de privilegio.

¹⁷⁸ “No hay teatro sin delimitación de un lugar escénico donde se expresen todas las creaciones posibles y se presenten los roles imaginarios” (Duvignaud, 1966:19).

¹⁷⁹ “Circular, semicircular, lateral, rectangular, la clasificación y la organización del espacio dividen siempre al grupo de actores y al de participantes” (Duvignaud, 1966:19).

¹⁸⁰ “El grupo de espectadores intercambia los signos que se le ofrecen contra el significado y la credulidad que proyecta hacia otro equipo. Su rol consiste en prolongar, en completar la sugestión propuesta por el grupo de hombres encerrados en la extensión escénica” (Duvignaud, 1966:19).

extremo son las rondas de las Madres de Plaza de Mayo, que hacen de la Plaza un símbolo, un ejercicio político de habitar el espacio.

Si bien debemos tener en cuenta que algunos espacios públicos son frecuentemente utilizados por grupos de teatro -de hecho, la Plaza de la Intendencia es, en Córdoba, punto de referencia en cuanto a espectáculos circenses y callejeros-, no ocurre lo mismo con las otras “paradas”: la Facultad de Ciencias Exactas, el Colegio Montserrat, o el Museo Paleontológico. Son zonas que, dentro de la configuración urbana, no se prestan al hecho teatral, cumplen otra función dentro del tejido social, y son reconocidos por esa función: espacios de estudio, de conservación, de preservación, de memoria.

Más allá de esta provocación dramaturgica que *Audiotour* propone, es interesante pensar en el recorrido organizado por el equipo de trabajo. Porque así como a través del análisis de la extensión escénica podemos ver la organización espacial que piensa el teatro tradicional, cómo se organizan los roles dentro de ese espacio, también es clave pensar el recorte del microcentro que Bineural Monokultur decide llevar a cabo. Porque, si bien el grupo no propone una delimitación clásica, sí realiza un recorte, una selección espacial, proyecta un recorrido, propone un tour por determinadas paradas. Entonces, ¿qué delimitación realiza este grupo sobre el microcentro? En su trama argumental están las claves que organizan este recorrido. Si el Ingeniero Guedick plantea que hay una verdad que debe salir a luz, el trayecto delineado en esa búsqueda se concentra en los espacios naturalmente destinados a la “verdad”, ya sea a través del estudio, de la justicia, de la conservación, o de la preservación e investigación. En consecuencia, el recorrido cuestiona los lugares del saber en su trayecto: la Biblioteca Córdoba, el Monumento a Vélez Sársfield, el Palacio de Justicia, el Monumento a los Héroes de Malvinas, la Facultad de Ciencias Exactas, el Museo Paleontológico, el Rectorado y el Colegio Monserrat, estos cuatro últimos pertenecientes a la Universidad Nacional de Córdoba.

En las primeras paradas sólo se dan informaciones parciales, recortes. La “verdad” que el Ingeniero dosifica, se enuncia finalmente en el pasaje del Museo Paleontológico al Rectorado de la Universidad Nacional de Córdoba. En el patio del Rectorado, Guedick dice

Piense, ¿qué pasaría con un poder ilimitado al cual todos pueden acceder? ¿Qué pasa si todos tienen acceso al mismo conocimiento?... El poder se vuelve relativo, se disuelve, no existe más... Eso es lo que temen ellos...

Como vimos, la verdad por descubrir tiene que ver con el poder de la memoria, con el poder del conocimiento, que está en manos de unos pocos privilegiados. El último texto de Guedick se dice frente a un cuadro de Bogino, en el Colegio Monserrat, un mural pintado en el año 1977, sobre la Conquista, en el cual personajes sometidos y sometedores conviven. ¿La falta de memoria nos somete? ¿La ignorancia? Esa parece ser la hipótesis de la experiencia audiotourista:

Lo pintó Diego Bogino durante la dictadura, cuando sólo tenía 17 años... El motivo del cuadro es la conquista... *(Pausa)*

En la oscuridad personajes someten y otros son sometidos bajo el yugo de la espada. Esclavos trabajadores. A los costados, ¿qué son esos edificios...? Parecen ser pirámides trucas. En el medio un hombre que surge de las profundidades a la superficie en su caballo blanco... Sale de un hueco iluminado al exterior oscuro... *(Pausa)*

¿Se da cuenta de algo?... Sin saberlo, Bogino dejó una ilustración... un documento... o una profecía...

Doctor, ahora usted tiene la decisión de vivir como estos hombres del cuadro en la oscuridad hasta que la ciudad se derrumbe o sumarse a aquellos que esperamos la luz a las 7.02. Ahora que sabe la verdad ya no hay vuelta atrás. Abajo de usted hay un hueco... uno que cada día se vuelve más grande, uno que abarca toda Córdoba. Arriba, en la superficie, el peso de la ciudad aumenta cada vez más por culpa de una construcción desmedida...

Cabe preguntarse ¿hasta cuándo resistirá la estrecha capa de tierra firme que separa estos dos mundos?

Desde nuestra resistencia luchamos en contra de los ambiciosos que socavan las entrañas de Córdoba... Luchamos contra una inteligencia que se ha vuelto ignorante... y peligrosa... a ellos no les importa que se destruya la ciudad porque nada pueden olvidar.

Mire por una de las ventanas de la sala, Dr... Sí, acérquese a una... Fíjese en frente, en el segundo piso, la ventana a la derecha... Allí estoy yo, lo estoy esperando, Dr... si toma la decisión válida...

[Efecto cinta - fin de la grabación]

La sustancia que permitiría tener memoria infinita y eterna, permite trazar múltiples vínculos de sentido en relación a la ciudad de Córdoba, y específicamente, el microcentro. Porque es en ese recorte del microcentro (y más allá también) donde se concentran los monumentos centrales a los héroes que definen nuestra identidad cordobesa. Es así que esa variable de extensión escénica producida, recortada y reorganizada dramáticamente por Bineural Monokultur, no sólo desafía las convenciones escénicas relacionadas al uso, función y características del espacio teatral, sino que también desafía la identidad de ese microcentro y su historia.

4.1.2. Organización y distribución

Audiotour ficcional. Operación 7.02 pone en jaque las zonas de distribución y organización del espacio escénico. En primer lugar, porque ésta es una experiencia individual. Frente al carácter eminentemente colectivo del hecho teatral, el *Audiotour* se presenta como un recorrido personal, en el que el espectador está solo, disgregado del hecho colectivo que promueve el teatro, solo y en un espacio público. Esto ya problematiza lo que Duvignaud propone como uno de los elementos centrales de la extensión escénica teatral. En segundo lugar, porque bajo la sospecha de una Córdoba oculta, en la que se enfrentan una Resistencia que vela por la memoria y el conocimiento para todos/as, y otro grupo que trabaja por el Poder y su posesión centralista, el espectador se ve provocado a repensar esa parte de la ciudad, su identidad, la construcción simbólica de los discursos dominantes, y a descubrir la memoria que circula por todos esos espacios. El conocimiento, pareciera decirnos el Ingeniero Guedick, no es patrimonio de la Universidad ni de las instituciones educativas hegemónicas, ni de los centros de poder. Circula por túneles ocultos, pasajes no visibles, tránsitos desconocidos por nosotros, la memoria radica en una sustancia, no en los libros, no en la palabra escrita, el saber está en otro lado. Buscarlo en espacios laberínticos, fugaces, y no visibles, es la propuesta del Ingeniero Guedick. Con esa

hipótesis, se redefinen los roles asignados a las instituciones, museos, universidades, centros hegemónicos de producción de identidades y discursos, así como también los roles destinados a quienes participan del hecho teatral.

Por ende, se le propone al espectador la misma búsqueda de la “verdad” en la que el Ingeniero Guedick estaba embarcado.

4.1.3. Rol del espectador

Audiotour se puede analizar, en este sentido, desde una doble dimensión: por un lado, como una metáfora del estatuto del espectador (que observa, reconstruye, recoge pistas, se invisibiliza para que los otros no lo vean); por otro, como un cuestionamiento de la representación, efectuado a través de la supresión del lugar del actor (de aquel a quien se va a ver), y la disgregación del espacio *único* donde tradicionalmente se efectúa el hecho teatral. Tanto en uno como en otro sentido, el espectador pasa al centro de la cuestión y se lo piensa como un turista, un caminante de la ciudad, un detective. Frente a la desaparición del actor, de la actriz, aquel a quien vamos a ver en el teatro, el cuerpo del espectador ocupa el primer plano y toma el lugar de la acción, del drama, de la transformación que se da en el orden de la percepción, de la lectura de la ciudad.

4.2. Una teatralidad de la mirada

Hasta ahora hemos abordado la problemática espacial que el *Audiotour* nos propone. Pero entendemos, entre otras cosas, que ésta es una experiencia a través de la cual el espectador es invitado a desplazar la “mirada obvia” atravesando un proceso *teatralizante*. Para Josette Feral, la teatralidad implica “...un *processus*, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un *espacio otro* que se torna el espacio del otro -espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción” (2003:94)¹⁸¹.

El espectador proyecta teatralidad sobre lo que **ve**. En el *Audiotour*, este proceso es permanente, y es guiado por el personaje del Ingeniero Guedick que, de hecho, es

¹⁸¹ El concepto de teatralidad es desarrollado con mayor profundidad en el capítulo IV de la II Parte de esta investigación.

quien pone en marcha, a través de esa mirada paranoica de la que hablábamos, el trabajo de mirar y teatralizar la ciudad. En ese sentido, esta experiencia se puede pensar claramente como un complejo proceso de construcción de teatralidad, con un orden *diferente* sobre espacios potencialmente ficcionales. Ese proceso es experimentado por los audiotouristas, aunque guiado por la mirada teatralizante previa de los integrantes de Bineural Monokultur, que han seleccionado ciertos puntos del microcentro para potenciar esa posible ficción que podrían contener.

Feral señala tres características principales del proceso de teatralidad: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, espectacularidad, encuadre. Así, el recorrido que el *Audiotour* propone, a través del personaje del Ingeniero, está basado en operaciones de espectacularidad, de encuadre y de ostensión, que funcionan simultáneamente. Es decir, los monumentos, edificios, espacios, personas que el Ingeniero Guedick encuadra a través del relato, generan una espectacularización y ostensión de zonas que normalmente no observaríamos en detalles. Ese encuadre narrativo puede ser pensado como cámaras subjetivas o primeros planos que Guedick indica observar y, todo lo que el audiotourista recorre, está a la vista, pero encuadrado, espectacularizado por la ficción dramatúrgica propuesta. Ese es el proceso móvil y dinámico que pone en marcha el *Audiotour*, que apunta a pensar al audiotourista como un ciudadano turista de su propia ciudad. En ese sentido, son clave las indicaciones del Ingeniero en cuanto a cómo mirar: por ejemplo, en el caso del Busto del Marqués de Sobremonte, el espectador tiene que colocarse enfrente, leer las inscripciones a los costados, atender a los gestos de la estatua. Lo mismo con la tumba del Dr. Vélez Sarsfield (en el Palacio de Justicia). La mirada que se propone es una mirada detallista, que se detenga en cada parte de lo que se mira, y así liberar el juego ficcional que instala el Ingeniero. Detalle que justamente es el que anula la mirada obvia, alienada. El marco en el cual se realiza el *Audiotour* condiciona esos procesos de mirada. Es una producción de un grupo dedicado a las artes escénicas, que se dedica a pensar la relación entre realidad y ficción, estrenado en un Festival de teatro, y para participar de él se realizan las mismas acciones que para ver una obra tradicional. Se reserva la entrada, se asiste al espacio en el horario pautado, etc. Es decir, todo el “contrato” que rodea y enmarca al *Audiotour* es teatral, por eso en ningún momento se pondría en cuestión si es o no teatro. Lo que se transfigura no es una definición de obra, sino la del rol del espectador y la ciudad museificada, delimitado por un marco teatral performático, que habilita el juego.

La idea de proceso, de construcción entre dos partes (sujeto – objeto / espectador – espectáculo, etc.) apela a una suerte de cadena semántica en la cual la obra es el resultado de una sucesión de secuencias multiplicadora de sentidos, provocadora y estimulante. Es en la recepción donde se produce, en última instancia, la teatralidad: el espectador es el inicio y el final de ese proceso, pero, como indicamos, para que este proceso se lleve adelante, es necesario un acuerdo previo entre actor y espectador. Si no fuera así, el proceso ni siquiera tendría lugar.

La mirada es uno de los elementos centrales de este fenómeno, tanto para Féral (2003, 2004) como para Cornago (2005) y en el caso del *Audiotour*, es fundamental, como venimos afirmando, por el lugar en el que es colocado el espectador, como alguien que, cuidadosamente, debe cumplir una serie de pasos para comprobar una verdad oculta y que, además, está siendo *observado*. Doble juego de la mirada: mirar sigilosamente para comprobar y, al mismo tiempo, cuidarse de la mirada del otro, que supuestamente nos observa. Podríamos pensar, que el espectador es invitado a *actuar*, como si fuera un personaje activo del relato, juega ese juego. Recuperamos un fragmento de la Escena 1, en Plaza Sobremonte:

No tengo mucho tiempo, es vital para su seguridad que siga exactamente mis indicaciones. No haga ningún movimiento brusco... Probablemente lo estén observando. Como a mí... No tenga miedo... Trate de disimular como si simplemente estuviera escuchando música. Yo le voy a demostrar que es verdad lo que le dije, todo es verdad, una verdad terrible. El riesgo que ellos descubran lo que estamos haciendo es muy alto, pero no existe otra posibilidad. (Pausa)

A esto se le suma esa desactivación de la “mirada obvia” de la que habla Ariel Dávila. En función de esa desactivación se construyen estrategias dramáticas a través de las cuales el espacio ciudadano ya conocido, habitual, se convierte en un enigma a descifrar. En esa actividad de desciframiento, a modo de policial, la actividad de observación y recolección de signos es esencial. El juego de la mirada, como vemos, es múltiple, y se da a través de la relación entre un espectador que observa, reconstruye, y un relato auditivo (con importantes efectos sonoros que radicalizan la idea de suspenso) que guía y sostiene esos procesos teatralizantes.

4.2.1. Mirada sobre lo fijo

Una serie de oposiciones atraviesan la dramaturgia de esta producción: lo fijo / lo fugaz, lo visible / lo invisible. Al orden de lo fijo pertenecen los edificios, museos, instituciones, calles, que definen y conforman la arquitectura del centro, pero que también son la parte *visible* de ese microcentro. Aquí podemos pensar una primera paradoja: aquello que forma parte del paisaje habitual -fijo-, empieza a ser invisible para la percepción. La naturalización de la arquitectura citadina, genera anulación del detalle, del contorno, de las formas. Esa es la alienación de la que Bineural nos habla en los fundamentos de su proyecto, y sobre la cual deciden indagar a través de este formato.

En esta serie de oposiciones, ¿qué pertenece al orden de “lo fugaz”? Todo lo que se inscribe en el régimen físico, corporal, gestual, de quienes habitamos los espacios, la movilidad del ser humano y su pasaje por la cartografía de la ciudad, frente a lo rígido, estático de la arquitectura citadina. Es el ser humano el provee diferencia y singularidad a esa rigidez que ofrece el paisaje de la ciudad. Pero en el contexto del *Audiotour*, el ser humano también forma parte de aquello que definimos en términos de invisible: esa Resistencia, que no sabemos dónde está, que se escapa y se enuncia desde las sombras, que no deja ver sus gestos, su rostro, sino que se oculta en los pasajes de una Córdoba que es sometida a construcciones que terminarán hundiéndola, como bien dice el Ingeniero.

No sólo la Resistencia es la que no se ve, lo que yace bajo la ciudad, la causa del misterio, es un mineral que nos haría recordar todo, que también está oculto. Un mineral que permitiría tener todo el conocimiento. Una memoria ilimitada, sin saltos, sin recortes. Poder recordar todo, entonces, es la fuente de poder máximo. Y como toda fuente de poder ilimitada, está oculta. Invisible.

4.2.2. Mirada sobre la fugacidad

Así como los monumentos, edificios, museos, plazas, constituyen las espacialidades fijas de la cartografía citadina recorrida por el audiotourista, la experiencia también propone un recorrido por la fugacidad. De este modo, los gestos de

ciertas personas, la manera en que se mueven, la relación de proximidad, conforman un paisaje que exige ser observado:

En la vereda de enfrente pasa por un supermercado “Sonrisa”. Un poco más rápido, Dr... Mire a las caras de las personas. ¿Sonríen? Piense que todas esas personas dentro de poco van a caer al vacío. Obsérvelas, fíjese qué expresión tienen... Por favor, apúrese un poco más, Dr., Usted es observador... ¿Puede imaginar qué les pasa por la mente...? ¿Están preocupados?... ¿En qué están pensando?

Frente a un tránsito espacial por monumentos y edificios, se propone un tránsito *gestual* por la ciudad. No se trata de mirar extrañamente los espacios físicos, sino atender a la configuración gestual, corporal, de los lugares recorridos: cómo camina la gente, quiénes pasan alrededor y qué estarán pensando. Cómo son sus cuerpos, dónde están, cuán cercanos se encuentran.

Cuando señalamos las principales características de los Teatros de la experiencia, mencionamos la importancia de la presencia del cuerpo del actor, de la actriz. Aquí esto no sucede, porque no hay actor / actriz, en el sentido convencional, sino que los ciudadanos, los transeúntes, son puestos en ese lugar. Todos formamos parte de la trama ciudadana que día a día recorre las calles del microcentro, repite conductas, cruza de la misma manera, en la misma esquina, todos podríamos ser pensados como un gran elenco estable del espacio cívico. En ese sentido, la experiencia del *Audiotour* nos transforma en espectadores de nuestra sociedad, de nuestros comportamientos sociales. Nos vuelve extranjeros de nuestra ciudad. Es allí donde se movilizan los procesos teatralizantes que desestabilizan la percepción habitual: en la condición de extranjero, de turista, a la que se nos invita a transitar.

5. Conclusiones. Repensando la “mirada obvia”: la construcción de una percepción teatralizante.

La recuperación del espacio público para otros fines diferentes a los fines prácticos, pone en marcha procesos teatralizantes. Esa puesta en marcha de la teatralidad sobre la ciudad, nos permite ver también las reglas que la definen, las reglas

de civilidad en las que estamos insertos. Así como las experiencias contemporáneas que rompen con el orden de la representación para denunciar el carácter artificial del hecho teatral, la ruptura del orden público nos permite mirar objetivamente cuáles son nuestros modos de estar y habitar la ciudad, sus calles. Aquí es donde aparece este carácter alienado del ser ciudadano/a, tanto como el carácter alienado de la memoria. En nuestro ser ciudadano, la memoria de nuestras identidades también es objeto de alienación. Para Ariel Dávila y Christina Ruf, el *Audiotour* es una indagación sobre la percepción del público, para lo cual ellos fueron sus propios sujetos de experimentación:

Muchas veces en el teatro se experimenta pero sólo con el actor, o con lo que pasa en escena solamente... [en el Audiotour] el objetivo es si, cambiar la percepción de la ciudad. Eso que decis, una mirada extrañada del elemento cotidiano. Inclusive las mismas personas que van por la calle también... En eso el *Audiotour* también es un ejercicio para nosotros. Pero me parece también para la dramaturgia, para la creación en general. Me parece que andar con la percepción abierta... Creo que el cine está explorando bastante eso, lo cotidiano, la realidad -a veces de más- pero me parece que está bueno como artista tener una percepción abierta al detalle... Pasa también que... a mí particularmente, me parece que el teatro ha sobrevivido porque es... a ver: surgió el cine y dijeron “el teatro se va a morir”, surgió la radio, la tele, y “el teatro se va a morir”, el video, internet, “el teatro se va a morir”, y sigue sobreviviendo. Y yo creo que es porque hay una necesidad de experiencia. De ir al teatro a experimentar algo, sensorialmente. Más allá de estar en tu casa sentado viendo algo, pero es ir ahí, poner el cuerpo, estar presente (Ariel Dávila, entrevista, 17/04/2012).

“Poner el cuerpo”, “estar presente”, “cambiar la percepción”, no son sólo fundamentos y objetivos del trabajo, sino un modo de entender la práctica escénica desde una percepción activa, con diferentes niveles de operatorias. No sólo percibe la razón. Ese cuerpo presente también atraviesa procedimientos perceptivos, complejos, cuerpos que naturalizan tránsitos, modos de estar, modos de ser en sociedad. En esta experiencia, no sólo se repiensa el espacio público (o se invita a ello) sino nuestra percepción de él, nuestro modo de habitarlo como sujetos cívicos. ¿Qué sabemos de la ciudad? ¿Qué sabemos del microcentro? ¿De sus monumentos, de sus instituciones?

¿Cuánto ignoramos? Revisemos las operaciones sobre las que se produce un desplazamiento, un corrimiento de lo obvio, en diferentes planos.

El hecho teatral implica -desde los parámetros mayoritarios- un encuentro entre actor y espectador, encuentro que está acotado, según variables culturales, en un tiempo / espacio determinado. Lo que sucede cuando el actor es transformado en un relato auditivo, es que no sólo se anula el encuentro, sino que el proceso de teatralidad (que implica mirar a *otro*) adquiere otro carácter. Josette Féral afirma que “la presencia del actor no es necesaria, no es un pre-requisito de la teatralidad” (2003: 40) y, si pensamos en los ejemplos mencionados previamente, vemos que la teatralidad fue puesta en marcha, sin que haya habido actores mediando. Pero en los dos casos que la autora cita -un espectador ya ingresando a un espacio teatral, la pareja que discute en el subterráneo- el espacio se presenta como un “vehículo para la teatralidad” (2003: 40), ya que allí el espectador percibe relaciones sígnicas entre los objetos y ese mismo espacio, y esa percepción potencialmente teatralizante es la que lo dispone de cierta manera diferente. Féral sostiene que, a diferencia de la performance, que opera sobre el nivel de las sensaciones primordialmente, el teatro “recurre a una percepción ligada a la interpretación” (2003:33).

El *Audiotour*, en tanto proceso teatralizante, se puede entender como una síntesis entre la percepción interpretativa (a lo largo del recorrido el audiotourista tiene que interpretar, sumar signos, establecer relaciones, prestar atención a cada pequeño detalle) y físico -sensorial (el audio está intervenido con sonidos de diferentes matices: pisadas que se acercan, timbres que aumentan de volumen, efectos de cinta, tiene que correr, caminar más rápido, más lento, etc.) performativa. Podemos preguntarnos si interpretar solo es una tarea ligada a la trama, vinculada a la función detectivesca que pretende, o si es una interpretación que aparece desde las operaciones sensoriales, físicas que se proponen. Quien pasa por la experiencia audiotourista, atraviesa una serie de estados que van más allá de la interpretación narrativa, porque procura una activación sensorial de la ciudad, de la mirada, del estar por las calles, entre la gente. La propuesta activa procesos de lectura en la que todos los sentidos están involucrados. Cruzar la calle pone en alerta, seguir correctamente las pautas, ingresar a los lugares señalados, seguir el relato pero, al mismo tiempo, caminar por el microcentro. Se combinan operaciones que atañen a varios planos de lectura, de percepción, por ende, la interpretación se corre de su mera vinculación con el orden de la trama, porque nos exige verificar nuestro *estar siendo* audiotouristas. Así, la mirada se desplaza

permanentemente entre lo que se nos propone mirar desde otro lugar, y lo que vemos más allá de lo señalado.

Ariel Dávila y Christina Ruf delinear un recorrido por el microcentro cordobés, no por un barrio, ni por zonas periféricas. Eligen operar sobre una zona determinada del núcleo de la ciudad, espacio por el que muchos cordobeses (no todos, por supuesto) caminan diariamente, integrando el paisaje citadino a la experiencia cotidiana. Se normalizan y asimilan los trayectos, anulando la percepción del detalle¹⁸². A partir de la indagación en esos detalles se construye la dramaturgia del *Audiotour*, planteando revisitar, desde la mirada, esos trayectos *habituales, obvios*. Si la teatralidad es, como indica Féral, y también Cornago, un complejo proceso en el cual la mirada del espectador es el elemento desencadenante -principio y final- aquí se radicaliza esa situación. Para ambos, las zonas liminales de la teatralidad se constituyen como su campo de experimentación, para lo cual van generando diferentes dispositivos escénicos que propongan nuevas formas de abordar el hecho teatral.

Desde esa perspectiva, entendemos que la actividad que se le sugiere al audiotourista es amplia, compleja, signada en primer lugar por la exaltación de ese proceso que la teatralidad implica. Hablamos de una actividad procesual en este caso, porque la trama que sostiene el relato, se encuentra diferida, no en el *vivo y directo* que hace a la definición de hecho teatral. El espectador / audiotourista no se enfrenta a un producto, a una estructura escénica (más allá de que el dispositivo haga uso, como afirmamos, de sus elementos esenciales). El tránsito expectatorial que realiza (tránsito en su doble sentido) abarca dos dimensiones: por un lado, al seguir las pistas que Guedick va ofreciendo se ve atravesado por un modo de mirar el espacio citadino de forma no habitual. Por otro, el recorte espacial le es redimensionado, cualquier lugar de la ciudad puede ser teatral, puede tener signos para ser leídos, interpretados, puede contener potencialmente ficción. La ampliación de la extensión escénica (casi recuperando la metáfora shakeaspereana del mundo como escenario¹⁸³), la ruptura de las zonas tradicionalmente delimitadas, se une a la ausencia de actores, quienes podrían

¹⁸² En ese sentido, entendemos que la experiencia del *Audiotour* será diferente para cordobeses que para ciudadanos de otras localidades, provincias, etc.

¹⁸³ “El mundo es un escenario,
y todos los hombres y mujeres son meros actores,
tienen sus salidas y sus entradas;
y un hombre puede representar muchos papeles” (Shakespeare, *Como gustéis*, Acto II, escena

VII)

oficiar de naturales “divisores” de espacios. En este caso, no sólo toda la ciudad -o por lo menos el recorte sobre el cual se efectúa el **Audiotour**- puede ser un escenario, sino que todos los ciudadanos, son virtuales actores de una novela de suspenso.

La experiencia perceptiva se desplaza, para producir una mirada *audiotourista* que construye y proyecta teatralidad bajo el relato de Guedik. Retomamos las palabras de los integrantes de Bineural Monokultur, “ir al teatro a experimentar algo, sensorialmente. Más allá de estar en tu casa sentado viendo algo, pero es ir ahí, poner el cuerpo, estar presente”. “Estar presente”, atravesando un proceso de reconfiguración del espacio público, extraescénico, habilitando y convocando a la ficción por fuera del espacio previsto para la representación. Así, desde espacios no destinados al teatro - Tribunales, Facultad de Ciencias Exactas, Monumento a Malvinas, etc.- se genera teatralidad. **Audiotour** produce un acercamiento entre la cotidianeidad del ciudadano (su práctica social) y la mirada teatralizante (su práctica teatral). Esa es su variación. Unir dimensiones en un espacio no destinado naturalmente al hecho teatral, generando teatralidad a partir de datos concretos, históricos, desplazando la mirada convencional sobre la realidad del espacio público.

Al finalizar la cinta del Ingeniero Guedick, la voz de presentación que nos introdujo al mundo del **Audiotour**, nos da la información faltante, para volver al punto de inicio:

Aquí se termina la grabación del ingeniero Guedick. Desde el 30 de agosto del 2005 no se tienen más noticias del Doctor Argüello...

Camine ahora a la salida de la sala por donde entró, siga el pasillo y baje por la segunda escalera, a la izquierda. Abajo doble a la derecha y salga del colegio por donde entró. Afuera doble a su izquierda y siga derecho por la calle Obispo Trejo.

Aparentemente hay alguien que impide las investigaciones en el caso de los dos hombres desaparecidos, incluso llega a haber amenazas sutiles hacia quienes indagan en el tema.

Por eso le rogamos a usted por su propia seguridad que no divulgue ni la información que le proporcionamos durante el recorrido ni nuestros nombres como fuente de la misma.

Cuando llegue a la calle 27 de abril, doble a la izquierda y siga hasta llegar a la Biblioteca Córdoba, en 27 de abril 375, el punto de salida de su recorrido.

Si volvemos sobre la definición de representación, y el efecto de repetición que implica, dado por el prefijo *re*, veremos que el *Audiotour* convoca a un juego de ostensión, de representación ampliado y diferido. Se pone una lupa sobre monumentos y edificios ya presentes, distorsionándola bajo la lente de la ficción.

Realidad y ficción entran en juego en el espacio de la ciudad, y se abren a la variación de los mundos posibles y potencias que esta podría contener, sobre lo que vemos, cómo lo vemos, pero también, sobre todo aquello que no vemos, que está debajo, que se mueve entre pasajes ocultos, saberes desconocidos, centros de poder, rutas de contrabando, caminos alternos.

De esta manera, y casi al modo griego, *Audiotour* pone en variación la polis como foro político, donde pensar nuestros vínculos, nuestras alienaciones, lo que sabemos, lo que olvidamos, lo que naturalizamos, ya no en teatro alejado de la ciudad, ya no en compañía, sino en soledad por las calles del microcentro.

CAPÍTULO II

Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti

Las potencias de lo decible

1. Sobre el grupo

Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti fue estrenada en el año 2009, resultado del Trabajo Final de Licenciatura de Teatro¹⁸⁴ de María Palacios, de la Universidad Nacional de Córdoba, Paco Giménez fue su asesor de investigación, y Camila Sosa Villada la actriz. La obra se enmarca dentro de la producción del grupo Banquete escénico.

María Palacios (1984) es directora, docente, fotógrafa. Fundadora del grupo Banquete escénico, el cual desde sus inicios apuesta a la experimentación, la búsqueda y la reflexión sobre el hacer teatral. El objetivo principal es estudiar y componer metodologías de creación, en tanto a la dirección teatral, la actuación y la creación grupal, con el acento puesto en la investigación sobre el teatro documental biográfico, centrada en indagar los mecanismos de ficcionalización del testimonio para convertirlo en una obra dramática. Dentro de la producción del grupo se encuentran *Carnes tolendas, retrato escénico de un travesti* (2009), *El errante o los sueños del centauro*¹⁸⁵ de Jorge Villegas (2010), *Llorame un río, Evocaciones dramáticas sobre Tita Merello y Billie Holiday*¹⁸⁶ (2011), *El hervor de la piel... sobre Sade*¹⁸⁷ (2012),

¹⁸⁴ La Licenciatura de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, exige -tanto en el plan 1989 como en el nuevo plan, en implementación actualmente- que para acceder al título de grado el estudiante debe realizar una investigación de carácter teórico – práctico, en la cual debe producir un espectáculo y un corpus teórico. El tema de investigación de María Palacios tenía como título “Biodrama: los mecanismos de ficcionalización del testimonio hacia una obra dramática”

¹⁸⁵ La obra *El errante* forma parte del Proyecto de cruce **6 X 6 migraciones (in) migraciones**, propulsado por el Teatro Real de la Provincia de Córdoba para la realización del espectáculo, en el año 2010, del cual participaron diferentes dramaturgos/as, directores/as, actrices y actores, iluminadores/as, escenógrafos/as del medio teatral cordobés. Equipo de trabajo: Autoría: Jorge Villegas. Actúan: Carolina Amor, León Calviño, Camila Sosa Villada. Vestuario y escenografía: Lilian Mendizabal. Producción: Ximena Silbert Dirección: María Palacios.

¹⁸⁶ Equipo de trabajo: Dramaturgia: Camila Sosa Villada. Actúa: Camila Sosa Villada. Músicos: Antu Honik. Vestuario: Camila Sosa Villada. Iluminación: María Belén Carranza Bertarelli, Lucas Solé. Sonido: Lucas Solé. Fotografía: Juan Manuel Alonso. Diseño gráfico: Juan Manuel Alonso. Asesoramiento: Paco Giménez. Dirección: María Palacios

*Vidala para una sombra. Poema*¹⁸⁸ (2014), *Todo estaría inmóvil si no fuera por el viento*¹⁸⁹ (2015). María Palacios, además, es una de las organizadoras de *Una escena propia. Encuentro Nacional de directoras provincianas*¹⁹⁰, llevado a cabo en Córdoba, en noviembre del 2018.

Camila Sosa Villada (La Falda, 1982) es actriz de teatro y de cine, escritora, dramaturga, directora escénica, cantante. Estudió algunos años en la Universidad Nacional de Córdoba, las carreras Ciencias de la Comunicación, y Teatro, pero nunca finalizó sus estudios. Además de *Carnes Tolendas*, ha actuado en las obras *Llorame un río*, *El errante*, *Despierta corazón dormido* (2015)¹⁹¹; *El cabaret de la difunta correa* (2017)¹⁹². Ha dirigido los espectáculos *Los ríos del olvido*¹⁹³ y *Putx madre* (2016)¹⁹⁴. En Buenos Aires, estrena *El bello indiferente*, de Jean Cocteau, bajo la dirección de Javier Van de Couter (2011). Ha escrito el libro de poemas *La novia de Sandro* (2015), y el libro *El viaje inútil* (2018). En cine, ha actuado en las películas *Mía* (2011), de

¹⁸⁷ Equipo de trabajo: Actúan: María Belén Carranza Bertarelli, Gisela Casalis, Daniela ferreyra, Belén Salerno. Actores invitados: Hernán Rossi. Escenografía: Nina Moya. Peinados: Belu Salerno. Maquillaje: Ditta Perdita. Diseño de vestuario: Gisela Casalis, Fanny Sabatini. Diseño de luces: María Belén Carranza Bertarelli. Diseño sonoro: Ditta Perdita. Operación de luces: Lucas Solé. Dirección: María Palacios.

¹⁸⁸ Equipo de trabajo. En escena: Eva Bianco, Alejandra Garabano. Asistencia de dirección: Federico Sartori. Vestuarios: Clara palacios. Iluminación y escenografía: Pablo Chiaretta. Diseño gráfico: María Amalia Molina. Fotografía: Sofía Nieva Mora. Dirección y producción: María Palacios.

¹⁸⁹ Equipo de trabajo: Dramaturgia: Vanesa Salazar. Actúan: Paola Casalis, Daniela Ferreyra, Lautaro Jayat, Nahuel Maldonado. Vestuario: Clara Palacios. Escenografía: Federico Tapia. Iluminación: Lucas Solé. Audiovisuales: Caballo Negro Producciones. Música: Ditta Perdita. Diseño gráfico: Nicolás Del Socorro. Asistencia de dirección: Federico Tapia. Dirección: María Palacios

¹⁹⁰ Encuentro de carácter nacional, autogestivo, para pensar la dirección escénica desde una perspectiva de género y político territorial. Se realizan dos encuentros cerrados, en la ciudad de Córdoba, en los meses de febrero y mayo. En noviembre se realizó el encuentro abierto, de libre inscripción, contando con la participación de 200 directoras, de 14 provincias del país. El equipo organizador está integrado por Jazmín Sequeira, Eugenia Hadandoniou, Daniela Martín, María Palacios, María Nella Ferrez, Julieta daga, verónica Aguada Berteau, Gabriela Aguirre.

¹⁹¹ Equipo de trabajo. Dirección// Camila Sosa Villada y Érica González. Dramaturgia: Camila Sosa Villada. En escena: Camila Sosa Villada, Érica González y Agustín AlbrieuLlinás. Diseño sonoro: Agustín AlbrieuLlinás. Diseño escenográfico y de arte: Juliana ManarinoTachella. Realización escenográfica: Matías Unsaín, Diego Trejo, Franco Muñoz. Foto: Pablo Pastor y Leonardo Sánchez. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Producción: María Paula Del Prato

¹⁹² Equipo de trabajo. Dirección: Camila Sosa Villada y Érica González. Libro: Camila Sosa Villada. En escena: Camila Sosa Villada, Agustín Albrieu Llinás. Dirección musical: Agustín Albrieu Llinás. Escenografía e iluminación: Juliana Manarino Tachella. Producción: María Paula del Prat. Coproducción de DocumentA/Escénicas.

¹⁹³ Equipo de trabajo. Guión y dirección: Camila Sosa Villada. Actúan: Gisela Casalis, Carolina Amor, Camila Sosa Villada y Guillermo Albrieu Llinás. Escenografía e iluminación: Rafael Rodríguez. Música: Agustín Albrieu Llinás. Fotografía: Pablo Pastor. Asistencia de dirección y operación de luces: Érica González. Producción general: María Paula del Prato

¹⁹⁴ Equipo de trabajo: Dramaturgia: Camila Sosa Villada. Dirección: Érica González y Camila Sosa Villada. En escena: Gisela Casalis, Fabiana Bringas, Guillermo Albrieu Llinás y Camila Sosa Villada. Diseño sonoro: Agustín Albrieu Llinás. Diseño escenográfico y lumínico: Juliana Manarino Tachella Realización escenográfica: Matías Unsaín y Diego Trejo. Asistencia en pintura: Kirka Marull. Producción: María Paula Del Prato. Coproducción de DocumentA/Escénicas.

Javier Van de Couter, la miniserie *La viuda de Rafael*. Colaboró como guionista en las miniseries *La Celebración y Fruta Extraña*. Junto al músico cordobés Agustín Albrieu ha realizado varios recitales poéticos, como *Misa negra* (2016), *Tus labios de rubí* (2017), presentándose en bares y salas, así como con el músico Marcos Bueno, con quien lleva a escena *La conferencia del duende*, espectáculo de música, poesía, teatro (2018). En radio, trabaja en el programa *Subversiones*, junto a Pablo Ramos y Gabriela Estofan. Camila Sosa Villada es una agitadora artística fundamental en el teatro cordobés, pero también nacional. Sus espectáculos han circulado a través de festivales nacionales e internacionales, recogiendo premios y distinciones. Su militancia trans la convierte en un referente insoslayable, no sólo por las fuertes críticas que realiza sobre el sistema patriarcal y capitalista en el que vivimos, sino porque denuncia las condiciones de pobreza, miseria, y desigualdad, en la que viven muchas travestis en Argentina. En ese sentido, su trabajo artístico es revelador, y trasciende el campo artístico, para transformarse en denuncia social, política, humana.

2. Sobre el proyecto y sus antecedentes

Carnes tolendas prontamente adquirió trascendencia provincial, nacional e internacional, se mantuvo en cartelera casi seis años, obtuvo varios premios, y participó en diferentes festivales, jornadas, encuentros¹⁹⁵. Su carácter biográfico, políticamente comprometido con la problemática de la identidad de género, le valió a Camila Sosa Villada un reconocimiento muy importante. En obras posteriores, la actriz continuó trabajando sobre la problemática travesti y, actualmente, es una referente en este tema.

¹⁹⁵ Estrenada en el Teatro La Cochera, realizó temporadas anuales en varias salas de teatro de la ciudad de Córdoba, participando en el año 2009 a nivel provincial en el ciclo Opening Night, ciclo Derecho a la cultura, ciclo de Teatro universitario, Fondo Estímulo a la actividad cordobesa, Fiesta provincial de teatro. En el año 2010 fue seleccionada a nivel nacional en el marco del Circuito Nacional de Teatro del bicentenario “País en el país” realizando funciones por más de tres años consecutivos en numerosas provincias de Argentina, participó también en la Fiesta nacional de La Plata, UNIART – Primera feria universitaria de arte, diseño, turismo cultural y artesanías, Il Festival de Artes Escénicas Buenos Aires Gran, Programa Tecnologías de Género del CCR de la UBA, Ciclo Teatro de Ciudades de Santa Fe, Festival de Teatro de Rafaela, Festival el argentino de teatro 7° edición, Encuentro Regional del Teatro del Bicentenario Córdoba. A nivel internacional hizo presentaciones en el Festival Internacional del MERCOSUR – Córdoba, Selección de Córdoba para el CC de España Juan de Salazar- Asunción de Paraguay (2009), Festival Internacional de Teatro Rosario (2010). En el año 2011 participó en el Festival Internacional de Buenos Aires FIBA, 6° Muestra de artes escénicas DF, ciudad de México y 18° festival Janeiro de Grandes espectáculos Recife, Brasil. Esta obra ha sido premiada con “Mejor dirección” “Mejor actuación” otorgado por la Municipalidad de Córdoba y por Premios teatro del mundo, Buenos Aires y mención de honor en la actuación por el Instituto Nacional de Teatro (María Palacios, 2015).

La obra es definida por sus autoras como “una pieza teatral de carácter testimonial”, en la cual se asiste a un retrato escénico, en el cual se “[abandona] el terreno de lo privado para convertirse en público, en un espacio donde la vida misma se transforma en ficción” (Palacios, 2009: 6). Al comienzo de la investigación, la idea central de María Palacios era hacer una versión de *Yerma*:

En el año 2007 mi atención se vio inquietada por la lectura de un clásico teatral: *Yerma*, de Federico García Lorca. Hay en esta obra una multitud de hechos y personajes que me conmovieron profundamente. En especial la protagonista, que está atravesada por un deseo que nunca se concluye, por ello, contenedora de una fuerza en constante vibración. Por otro lado, mientras trabajaba con Camila sentía que ella de algún modo atravesaba por una situación similar al personaje, *Yerma*: una maternidad frustrada, un deseo frustrado. Releímos la obra juntas y como un proyecto futuro nos propusimos representarla. Así, entre charlas y torbellinos de ideas, apareció la idea de re-escribirla, para darle veracidad a un testimonio. Apropiarnos del eje de la obra, aprehenderlo, aggiornarlo y modificarlo (María Palacios, 2009, inédito).

La sugerencia de Paco Giménez -asesor del proyecto- de indagar en el testimonio como material dramaturgico fue determinante:

Al leer el proyecto, la primera sugerencia del asesor fue la de hacer hincapié en [...] **el testimonio**. Atreverse a que la voz que se escuche como primer plano sea la de la actriz; en este caso, una ex estudiante de la Licenciatura en Teatro de la UNC, Camila. Por esto mismo, surgió la idea de vincular su propia vida no sólo con *Yerma*, sino con Lorca y sus personajes femeninos, aquellos que en sus obras, por alguna razón, atraviesan una situación de no-plenitud, de inconclusión. Así muta la primera idea de trabajo de tesis hasta esta nueva idea de tomar una historia de vida y concebirla como un Biodrama (María Palacios, 2009).

Ese saber de la clandestinidad, saber de la marginalidad¹⁹⁶, ese saber *experiencial*, es entonces el que se privilegia como material poético. Camila Sosa Villada afirma que en esta obra se enfrenta a “actuar de yo misma: es como ficcionalizarme a mí misma, el personaje de mí, es como darme a luz” (Palacios, 2009: 60). En ese *darse luz*, el resultado es doble: por un lado, la actriz encuentra en el proceso de creación de la obra, y a través del relato autobiográfico, una construcción identitaria y, por otro, a través de la puesta en escena de este material, se configura el testimonio en tanto documento que abre las puertas al conocimiento de la vida de un *otro*:

García Lorca por la sensibilidad y porque la experiencia de ser distinto en un medio conservador, en los albores de la guerra civil española sublimó en sus personajes su sensibilidad, sus constantes desencuentros con la sociedad española y de alguna manera la opresión de las mujeres de las que fue testigo y narrador. De esta manera, personajes como La Novia, que huye con su amante en *Bodas de Sangre* enfrentándose a la condena moral, religiosa, social, bien podría emparentarse y, por qué no, igualarse a la decisión de ser travesti en la actualidad. La elección de los personajes fue arbitraria justificándose siempre en este punto ¿Cómo esa vida inventada, ficcional, y ubicada en otro tiempo se vincula a la vida de un travesti? (María Palacios, 2009:33)

Finalmente, el concepto de Biodrama, su forma metodológica, su planteo teórico y escénico, son las bases sobre las cuales María Palacios proyecta su Trabajo Final de Licenciatura en Teatro. El Ciclo **Biodrama** es un proyecto dirigido por Vivi Tellas (ex Directora del Teatro Sarmiento), que empieza a ponerse en escena en el año 2002 en Buenos Aires. Tellas comienza su exploración sobre la problemática de lo real en escena a partir de *Proyecto Museos* (1995)¹⁹⁷, cuando todavía era directora del Centro de

¹⁹⁶ “[Paco Giménez] Nos dijo, por ejemplo, ‘un travesti sabe de la clandestinidad de un amor, sabe de la soledad’. Entonces a partir de ahí, ir tomando las obras de Lorca...” (Entrevista a María Palacios y Camila Sosa Villada, 28/08/2009).

¹⁹⁷ El Proyecto consistía en invitar a ciertos directores teatrales para que investigaran, experimentaran y produjeran un espectáculo que partiera de su relación con ciertos museos. Son de este ciclo las producciones *Museo soporte* (Museo Histórico Nacional), de Pompeyo Audivert, *El eslabón perdido* (Museo de Ciencias Naturales), de Helena Tritek, *El pecado original* (Museo de la Policía Federal), de Paco Giménez. Posteriormente, en el 97, se estrenaron *Dens in dente* (Museo de Odontología), de Mariana Obersztern, *Motín* (Museo Penitenciario), de Rafael Spregelburd, *Cámara oscura* (Museum

Experimentación Teatral de la UBA. **Biodrama**¹⁹⁸ es su ciclo inmediatamente posterior. En la introducción al proyecto podemos leer: “En un mundo descartable, ¿qué valor tienen nuestras vidas, nuestras experiencias, nuestro tiempo? Biodrama se propone reflexionar sobre esta cuestión. Se trata de investigar cómo los hechos de la vida de cada persona -hechos individuales, singulares, privados- construyen la Historia”¹⁹⁹. La directora parte de una reflexión sobre el orden de la ficción: “¿Todo lo que aparece en un escenario se transforma irreversiblemente en ficción?”, “¿Es posible un teatro documental, testimonial?”. Siguiendo estas hipótesis, Tellas afirma que el devenir, la desilusión, los límites, las relaciones, el paso del tiempo, entre otras situaciones experienciales, hacen de nuestras vidas un material dramático susceptible de ser llevado a escena, y ser convertido en un hecho artístico. Para eso, cada uno de los directores convocados, debían elegir a un / a argentino / a vivo / a, y “junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático” (Vivi Tellas, 2001). Así, este Ciclo se inscribe en las “prácticas de lo real”, como las denomina José Sánchez (2007), y su directora sostiene que “el retorno de la experiencia lo que en Biodrama se llama “vida”- es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultura, social, incluso político” (2001).

De esta manera, *Carnes tolendas* propone la construcción de un retrato que se ofrece a través de un sutil entretejido entre la ficción y la realidad. Allí donde la zona privada es imposible de decir, el mundo lorquiano funciona como espacio metafórico en el cual el testimonio despliega sus potencias. En ese diálogo surgen preguntas que nos hacen pensar más allá de lo estrictamente biográfico: ¿Qué tienen en común Yerma, Doña Rosita la Soltera, la Novia, etc., con la biografía de Camila Sosa Villada? ¿Qué tiene en común la actriz con Federico García Lorca? ¿De qué nos hablan esas vidas? ¿Qué pasajes de sentido se trazan entre una y otra historia de vida? ¿Qué soporta un testimonio? ¿Qué soporta un cuerpo? ¿Cómo testimoniar la vida de una persona que no ingresa en las categorías de identidad de género hegemónicas? Son estas preguntas las que organizan el análisis de *Carnes tolendas*, que nos llevan a pensar cuáles son los

Ocularum), de Rubén Szuchmacher, entre otros. Los museos eran museos sociales, y la idea que cruzaba el ciclo era “experimentar con la tensión de los límites entre la vida y el arte” (Natacha Koss, 06/08/2010, Alternativa teatral).

¹⁹⁸ Entre las obras del Ciclo, podemos mencionar *Barrocos retratos de una papa*, dir. Analía Couceyro, 2002, *Temperley*, dir. Luciano Suardi – Alejandro Tantanian, 2002, *Los 8 de julio. Experiencia sobre el registro del paso del tiempo*, dir. Beatriz Catani – Mariano Pensotti, 2002, *Sentate. Un zoológico de Stefan Kaegi*, dir. Stefan Kaegi, dram. Ariel Dávila, 2003, *Nunca estuviste tan adorable*, dir. Javier Daulte, 2004, *Budín inglés*, dir. Mariana Chaud, 2006, *Mi vida después*, dir. Lola Arias, 2009, entre otros.

¹⁹⁹ Vivi Tellas, “Proyecto Biodrama: sobre la vida de las personas”, mimeo.

límites del testimonio, sus potencias, qué sucede cuando el testimonio se vale de la ficción y establece un diálogo con ella. Qué sucede, sobre todo, cuando las categorías se agotan para pensar una problemática que excede la categorización, y se piensa como variación continua en sí misma. Pero también, ¿cómo se actúa la propia vida, qué estrategias expresivas se ponen en funcionamiento, qué pasa con la actuación allí? Esos son, entonces, los ejes centrales en los cuales concentramos nuestra lectura de *Carnes Tolendas*.

3. Una dramaturgia testimonial

Carnes tolendas es un espectáculo que excede lo meramente biográfico. Para esto, el equipo de trabajo convoca al universo dramático y personal de Federico García Lorca, que se presenta como una suerte de doble especular que complejiza el relato biográfico desde el cual parte la investigación de María Palacios. Para darle forma a ese *espejo*, la selección de personajes y escenas de obras de Lorca apuntaron, en general y de modo lógico, a potenciar el testimonio de la protagonista. Su vida se enriquece bajo la luz lorquiana, la obra lorquiana se revela diferente bajo la voz de un travesti. El trabajo es mutuo, doble, y se basa en la búsqueda de la potencialidad vincular de cada uno de los materiales.

La dramaturgia textual y escénica de *Carnes tolendas* está construida desde un triple abordaje: por un lado, se utilizan fragmentos de obras de Federico García Lorca, por otro, se teatralizan escenas de la vida de la protagonista (tomando como objeto de esa representación a sus padres) y, por último, la actriz dialoga directamente con el espectador, en escenas que, generalmente, reflexionan sobre la condición del travestismo. El paso de un tipo de registro actoral / dramático a otro se da, a lo largo del espectáculo, de manera abrupta, con fuertes vínculos que potencian esos pasajes: los textos de Bernarda Alba se relacionan temáticamente con las escenas de Don Sosa (padre de Camila), los textos de *Doña Rosita la soltera* agudizan la lectura sobre la soledad, *Bodas de sangre* y *El Público* abren el campo del deseo reprimido, *Yerma*, la imposibilidad de la reproducción. Como mencionamos, la ficción ilumina el orden testimonial y lo biográfico se nutre de la ficción para mirarse y relatarse.

En la progresión de la obra podemos ver que, en su inicio, la presencia del relato lorquiano ocupa un lugar importante, el diálogo entre éste y los aspectos testimoniales

es constante pero, a medida que avanza, la biografía de la protagonista va ocupando cada vez más lugar, para llegar a su punto máximo en la escena 8. En ésta, como veremos, la actriz realiza un cambio de vestuario, se maquilla frente al público, mientras paródica y testimonialmente da cuenta de varios aspectos de su cambio de género. Esta secuencia adquiere mayor potencia por la construcción escénica general: habla del travestismo *mientras* se traviste. Acompaña esa escena el discurso de María Palacios, quien relata no sólo algunas anécdotas del proceso que las llevó a hacer *Carnes tolendas*, sino también una mirada política sobre el cambio de sexo. La obra finaliza con un desnudo de Camila, que sólo podemos ver un segundo, antes del apagón final.

A través de la construcción dramaturgica, de la progresión e incremento de los relatos personales, así como de la utilización del vestuario (vestido / desnudo) podemos pensar que la obra traza un camino que atraviesa la ficción como un primer modo de relatarse, un segundo momento en el que lo biográfico se impone como modo de testimoniar, y un tercer y último momento -breve, brevísimo- en el cual el cuerpo desnudo se ostenta como único testimonio final, el retrato escénico fundamental del que *Carnes tolendas* nos habla.

En el uso del espacio La Cochera, se reconoce una disposición clásica -escena / sala-. El diseño escenográfico parte de la presentación del espacio prácticamente vacío, un espacio neutro, que luego va cubriéndose con objetos con el transcurso de las escenas, muchos de los cuales se encuentran en un baúl ubicado en un costado de escena. Otros son introducidos por la directora, como las flores de papel en el bloque de *Doña Rosita la soltera*, el maquillaje para el bloque “Construcción de la máscara”, el abanico para el primer bloque, etc. Los elementos escenográficos y la utilería ingresan según la necesidad de cada escena, pero no permanecen allí, son retirados (ya sea por la misma actriz, o por la directora) rápidamente. De este modo, así como Camila Sosa Villada va atravesando metamorfosis actorales, el diseño escenográfico también lo hace. Cada mundo ficcional desplegado tiene su propio universo objetual.

Para ahondar en el análisis de la obra, en primera instancia, describimos su recorrido dramaturgico y su propuesta actoral, a partir de su segmentación, tomando como referencia el cambio de textos de Federico García Lorca, aunque no existe tal división en el guión. Utilizamos el término “encarnar” para aquellos momentos en los que Camila construye ficción, ya sea a partir de escenas de Federico García Lorca o de situaciones personales. No utilizamos este término para los momentos en que la actriz interpela, dialoga, o se dirige al público, sin construir personaje. Esto nos servirá, en un

primer momento, para diferenciar los momentos en los que se opera ficcionalmente de aquéllos en los que se instala el testimonio. Posteriormente analizaremos las implicancias de este dispositivo actoral puesto en juego.



3.1. Dramaturgia y propuesta actoral

Organizamos el análisis en escenas, para abordar las transformaciones que se dan entre los materiales narrativos de diferente índole en la obra. Desde esta perspectiva, *Carnes tolendas* está compuesta por 11 escenas.

Escena 1: La cumparsita

*Escena 2: Don Sosa / La casa de Bernarda Alba / Graciela Villada*²⁰⁰

Escena 3: Marcha militar / Alfonso el Sabio / Federico García Lorca / Don Sosa - La casa de Bernarda Alba

Escena 4: Canción tonta / Testimonio personal / Don Sosa

Escena 5: Yerma / Testimonio personal

²⁰⁰ En el texto de la obra el padre de Camila aparece bajo el nombre “Don Sosa”, mientras que la madre, en general, aparece simplemente como madre, o Graciela Villada.

Escena 6: Doña Rosita La soltera / Testimonio personal

Escena 7: Bodas de sangre / El público

Escena 8: Confesiones de una máscara / Presentación a público de Camila

Escena 9: Don Sosa / Graciela Villada

Escena 10: Sones a público

Escena 11: La casada infiel / Vals / Final de la obra

Separamos la descripción y análisis de las escenas según esta propuesta de división.

Escena 1

Cuando ingresamos a la sala vemos en el espacio solo una silla, en la que se sienta María Palacios. La directora / actriz abre el espectáculo tocando en bandoneón “La cumparsita”, momento en el que Camila Sosa Villada ingresa, con vestuario negro y, dirigiéndose al público, empieza a recitar “¿Por qué canto así?”, de Julio Sosa, “en tono arrabalero”. En cierto sentido, el texto preanuncia ciertos contenidos temáticos que se desarrollan a lo largo de la obra. Si hacemos un paralelo, podemos decir que aquí se explicitan las preguntas que funcionan como disparadores de la construcción del relato autobiográfico: ¿Por qué testimoniar, por qué confesar, por qué dejarse retratar?

Pido permiso señores
que este tango... este tango habla por mi
y mi voz entre sus sonos dirá
dirá por qué canto así
porque cuando pibe
porque cuando pibe me acunaba en tango la canción materna
pa' llamar el sueño
y escuche el rezongo de los bandoneones
bajo el emparrado de mi patio viejo
porque vi el desfile de las inclemencias
con mis pobres ojos llorosos y abiertos
y en la triste pieza de mis buenos viejos
cantó la pobreza su canción de invierno
y yo me hice en tangos
me fui modelando en barro, en miseria
en las amarguras que da la pobreza
en llantos de madre,
en la rebeldía del que es fuerte y tiene que cruzar los brazos
cuando el hambre viene
y yo me hice en tangos porque... ¡porque el tango es macho!

¡porque el tango es fuerte!
tiene olor a vida
tiene gusto... a muerte
porque quise mucho, y porque me engañaron
y pasé la vida masticando sueños
porque soy un árbol que nunca dio frutos
porque soy un perro que no tiene dueño
porque tengo odios que nunca los digo
porque cuando quiero,
porque cuando quiero me desangro en besos
porque quise mucho, y no me han querido
por eso, canto, tan triste...
¡por eso!

Ese pibe de ojos llorosos, hecho de tango, ese perro sin dueño, árbol sin frutos, canta, y canta triste. Canta un tango, estilo que no es para mujeres, porque es macho, dominio del hombre. La obra empieza con la imagen de un niño, de un pibe, que por dolor, canta. Canta la infancia dolida, la infancia de un hombre, ¿de un hombre que ahora se traviste? Los pasajes que irá proponiendo la obra parten de un triste universo masculino. Pero ese masculino es pasado y motivo del canto. Queda, de eso, un resto indiferenciado: quien canta ahora ya no es hombre ni mujer, pero sí alguien cargado de dolor, poniendo en primer plano la pena. Acá se habla de lo que duele, pareciera decirnos este comienzo. El dolor no tiene sexo. Tiene cuerpo, carne, indiferenciación de géneros, odio, amor. El problema del cambio de sexo aparecerá después en la obra, porque antes de testimoniar eso, hay mucho de qué hablar. Lo primero, aquí, es el dolor como motivo de la palabra.

Escena 2

El “tono arrabalero” del tango es cortado por un grito, que introduce al personaje de Bernarda Alba. Ese cambio dramático abrupto es acompañado por una modificación en el trabajo actoral, en los registros sonoros y tonadas (especialmente) utilizados, en la dirección de la mirada. Por ejemplo, en la dupla Bernarda Alba / Don Sosa, los textos de García Lorca son dichos en español castizo (o andaluz), mientras que los de su padre, “Don Sosa”, con tonada serrana, y los de su madre, neutros pero más suaves. Cuando Camila encarna a Bernarda, mira al público, cuando encarna a su padre, mira a la pared.

En esta escena se presenta el problema de la autoridad, de los límites “morales”, de las convenciones sociales que deciden qué es lo que está bien y lo que no. Esta apertura temática está abordada desde un trío de personajes, que inicia Bernarda Alba:

“Silencio!, no he dejado que nadie me dé lecciones. Hay cosas que no se pueden ni pensar ni decir. Yo no pienso. Yo ordeno. Afortunadamente, mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad. Se perfectamente cuál es mi fin y el de mis hijas. En la iglesia, las mujeres no deben mirar más hombre que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Girar la cabeza es buscar el calor de la pana. Niña, dame un abanico... (*La casa de Bernarda Alba*, Acto I).

Las intervenciones de Bernarda se intercalan con las de Don Sosa, dialogando entre sí:

Sáquese esa pintura de la cara muchacho! Sáquese esa pintura y la pollerita antes de que le saque la pollerita y la pintura a azotes, carajo! [...] Porque a esta casa la he construido yo. A esta casa la hice yo. Yo le cavé los cimientos, yo levanté las paredes, yo te mantengo a vos y al maricón que tenés por hijo. Así que en esta casa se me va a empezar a respetar mierda, me escuchás? En esta casa se va a empezar a hacer lo que yo diga y cuando yo lo diga, estamos!!! (*Carnes tolendas*, inédito, 2009).

El paralelo entre Bernarda Alba y su padre es claramente temático y se da a través de la construcción de la autoridad, de la censura, de la represión. No nos encontramos aquí con la presencia de la autoridad en tanto figura de poder, sino ligada al autoritarismo. Para el paso de un personaje a otro, la actriz, además del cambio de registro sonoro y de la dirección de la mirada, utiliza un abanico que María Palacios le entrega, objeto que delimita el comienzo y el final de la escena. Se suma un tercer personaje: Graciela Villada, madre de la protagonista, en un diálogo con el padre:

Basta Omar, basta. Ya me tenés harta con tus gritos. No solucionás nada gritando. Vos qué te pensás para gritarme así? Vos te pensás que me alegra? Vos te pensás que a mí me alegra tener un hijo con las pelotas así de grandes para que se vista de mujer?

(don Sosa se reincorpora y le responde)

Y parece Graciela, parece que te alegrara, si vos toda la vida lo has tenido debajo de las polleras tuyas. Vos le has dado con todos los gustos al muchacho y lo has apañado en todo. Me lo podrías haber mandado a jugar al básquet, me lo podrías haber mandado a jugar al fútbol, a hacer boxeo, karate, no sé, algo que me lo hiciera más hombre Graciela! Pero no, lo tuviste toda la vida debajo de las polleras tuyas, en la cocina, cocinando con tus amigas. Qué clase de hombre se hace en la cocina! Decime Graciela. Esta es una traición muy grande. Es una traición muy grande que me has hecho eh.

(Graciela vuelve a apoyarse en la pared, y responde)

Basta Omar. Acá nadie tiene la culpa de nada. El chico es grande, yo lo conozco y no hay nada que hacer, él ya tomó una decisión. Además si alguna culpa tengo en todo esto es la de haberlo cuidado cuando ha estado enfermo, de llevarlo al colegio, de acompañarlo en todo, yo lo eduqué, yo le enseñé lo que sabe. Vos dónde estabas decime? Qué imagen paterna podía tener el chico si vos no estabas nunca. Si vos siempre preferiste estar con la otra.

(Sosa se reincorpora y le responde violentamente)

¡Callate la boca hija de puta! ¡Cállate la boca hija de re mil putas, antes de que te cague a trompadas a vos y al maricón que tenés por hijo!

La escena nos expone, en ese trío de personajes, formas posibles de relación con la problemática de *lo diferente*. Tanto Bernarda como Don Sosa nos plantean figuras que anulan, cercenan, la singularidad de una persona (ya sea Camila Sosa Villada, o sea Adela, la hija menor de Bernarda). Graciela Villada abre otro vínculo posible: la comprensión, la paradoja, la perplejidad, modos múltiples y diversos que no clausuran al otro, que lo liberan de toda culpa posible. Es decir, aquí se plantea con claridad el imperio de un mundo patriarcal, que se define por una lógica heteronormativa, machista, según la cual tanto el hombre como la mujer se definen por un modo reglado de comportamientos, gustos, intereses. Dentro de este paradigma, la homosexualidad y la transexualidad sólo pueden leerse como *traición*.

Escena 3

Cuando Camila Sosa Villada cuelga el abanico en la pared, pasamos a la tercera escena: mientras tararea una marcha militar, la actriz desfila como soldado por el espacio. En el medio de esa marcha se detiene, mirando fijamente a público, para gritar un texto de Alfonso el Sabio, esta vez contra la pared de fondo del espacio:

Sodomítico dicese del pecado en el que caen los homes yaciendo unos con otros. Et porque de tal pecado nascen muchos males. Cada uno del pueblo debe acusar a los homes que fascen pecado de luxuria contra natura, et este acusamiento debe ser fecho delante do judgador do ficiesen tal yerro. Et si les fuera probado, deben morir tanto el que lo fasce, como el que lo consiente²⁰¹

Esta secuencia está compuesta por fragmentos encadenados a través de la estrategia de irrupción: al finalizar este último texto, la actriz dice: “¡Federico García Lorca! Perro andaluz! ¡Diga sus últimas palabras antes de recibir el tiro de gracia!”, apoyándose contra la pared del fondo de la sala, para recitar un poema del autor (“Hay almas que tienen”, en *Libro de Poemas*, 1921). Finaliza la escena con la reaparición de Don Sosa, quien, avanzando a público, dice:

Así que usted quiere jugar a la mujercita? Muy bien muchacho, vaya pasando por la pieza así le corto las pelotas para que sea mujercita del todo. Y después se me manda a mudar a la mierda de acá, porque yo no quiero travestis en esta casa... Ser feliz, ser feliz! Para ser feliz hay que ser un hombre de bien, hay que trabajar, hay que tener una familia. Difícil va a trabajar con el pelito largo y la carita pintada. Sabe de qué puede trabajar usted? De chuparle la pija a un tipo. Sabe cómo lo vamos a encontrar un día su madre y yo? Tirado en una zanja, violado, con sida, con sífilis, con blenorragia, gonorrea, vaya a saber con qué pestes lo vamos a encontrar. Oiga bien, si usted sigue con esta idea en la cabeza, piense en su madre, piense siempre en su madre antes de mandarse una de sus macanas ya que no me quiere a mí.

²⁰¹ Fragmento extraído del libro de Marcos Rosenzvaig, “Copi: sexo y teatralidad”, Biblos, Bs. As, 2003.

Cierra la escena un breve texto de Bernarda Alba, seguido por un apagón.

A Federico García Lorca lo fusilan en 1936. La muerte es el extremo de la represión del otro, es llevar al extremo la pulsión cercenadora. A Camila Sosa Villada se le augura un futuro de muerte. Adela, en *La Casa de Bernarda Alba*, se suicida, a su muerte le sigue la palabra Silencio. La violencia en todos estos fragmentos recae sobre el orden del deseo. Matar el deseo, aplastar lo que pulsa. Desde el llanto que pulsa el tango, hasta el trío Bernarda / Don Sosa / Graciela Villada, la muerte pareciera ser el lugar al cual el deseo no reglado conduce.

Escena 4

En esta escena, la actriz recita desde la oscuridad el poema “Canción tonta”. Cuando finaliza, ya en luz, por primera vez en la obra, Camila Sosa Villada habla directamente con el espectador, ingresando al orden de lo privado. Habla entonces de su madre. Frente al universo represor desplegado anteriormente, aparece ahora la ternura. Mientras, la actriz extrae ropas de bebé del estuche del acordeón, ubicado a un costado del escenario, ropas que dispondrá en el piso, mostrándolas:

Mi mamá era una mujer muy dulce. Llena de miel en los abrazos. Ella guardaba tesoros para mí, esos tesoros los traigo hoy, para ustedes. Son estos. Tienen mi edad, son mi niñez. Yo estuve dentro de estas ropas. Pero mi infancia no es solamente la dulzura de mi mamá y los tesoros que guardaba para mí.

Esta secuencia es nuevamente cortada por Don Sosa:

¿Ve ese látigo que está en la pared muchacho? Bueno, ese es su segundo padre. Téngale más miedo a él que a mí, porque él lo está educando. Usted se piensa que a mí me gusta pegarle. Pero a mí no me gusta pegarle. Lo que pasa es que si yo veo que usted me crece derecho no tengo porqué pegarle. Ahora, si usted me crece torcido, yo como si usted fuera una plantita le tengo que poner un palito, para que crezca derecho. Pero a mí no me gusta pegarle. A mí me duele más que usted.

Escena 5

El pasaje de la escena anterior implica, actoralmente, operaciones sutiles, encadenadas, que se van transformando y abriendo capas de sentido. Así, luego del texto de Don Sosa anteriormente citado, la actriz comienza a cantar una canción de cuna, y con las ropas de bebé arma un objeto-niño, que acunará mientras sigue cantando, in crescendo, hasta golpearse el vientre:

No hay útero, no hay ovarios, no hay trompas de Falopio, no hay hueco. No hay marido, no hay leyes, no hay nada.

Estamos en el universo de *Yerma*. La esterilidad, el desierto en el cuerpo, la imposibilidad de dar vida. Acunando al objeto-niño, y con fragmentos de esa obra, se acerca al público, ofreciéndolo: “yo no debo tener manos de madre”, luego de lo cual golpea ese muñeco contra el piso, que se desarma. Camila Sosa Villada recoge las ropas de bebé que quedaron dispersas por el piso, las lleva a un costado, en “cuatro patas”, posición en la que seguirá moviéndose hasta la próxima escena.

Escena 6

En cuclillas, se hace un moño en la cabeza con los lazos del cuello de su vestuario²⁰², cambiando de registro actoral una vez más. Comienza una de las escenas de *Doña Rosita la soltera*, mientras, en el fondo, María Palacios cubre una parte del escenario con flores rojas de papel, hacia las cuales la actriz, siempre en cuclillas, se acerca para recogerlas una a una. Hay una continuidad temática entre los personajes de *Yerma* y de *Doña Rosita*, enunciados por la actriz. Este texto es una mezcla de fragmentos de la obra original, y de la actriz:

Me llamo Rosa. Soy soltera. Me dicen doña Rosita, la soltera. Esto que ustedes ven hoy aquí, es el reflejo de esa niña (señala el espacio donde antes estuvo la actriz representando *Yerma*). Mágicamente el teatro se ha vuelto como un oráculo. (*Mira hacia ese espacio vacío*) Mira niña, yo a ti te he querido mucho. Muy a pesar tuyo, muy a pesar mío, yo a ti te he querido mucho. Y me ha sido imposible al final de mis días, evitar sentir lástima por ti y también por mí, porque la soledad no me ha enseñado otra cosa. (*Vuelve*

²⁰² Lazo que tiene varias utilidades: en la escena del fusilamiento de Federico García Lorca es usado para taparse los ojos, por ejemplo.

a mirar al público) Ustedes, si la quieren, deben decirle que deje de amar así, de ese modo tan emocional que tiene Camila para amar. Que deje de esperar por un hombre que no va a venir a buscarla nunca. Sino, mírenme a mí...

No se trata, como vemos, de un simple “salto” entre personajes paradigmáticos de la obra del autor, sino de la estrecha relación que adquieren bajo la óptica de este retrato escénico. Cada personaje nos permite repensar ese testimonio que se va desgajando, descomponiéndose a través de la ficción. Cuando finaliza el fragmento de *Doña Rosita*²⁰³, Camila deja las flores a un costado y, apoyándose en la pared de fondo del escenario, empieza a levantarse, con el libro amarillo en las manos, que María Palacios dejó previamente en escena. Este momento combina dos registros: la actriz sigue imitando el acento español, pero lo que dice ya pertenece al orden de lo biográfico. El paso de uno a otro se da escalonadamente, y finaliza con palabras al público:

Pero la soledad no siempre significa la ausencia del amor.

Hubo un hombre, en mi vida. Durante cinco años hubo un hombre en mi vida.

Cinco años protagoniza mi sentimentalismo y mis berretines de amor.

De esos cinco años, lo único que me queda de él es este libro.

En ese tiempo, amé a un hombre que solía decirme cosas como estas:

SOS TAN AUTODESTRUCTIVA MI AMOR QUE TE QUEDÁS
CONMIGO PARA SUFRIR.

NO TE MEREZCO, SOY MUY HIJO DE PUTA

VOS QUÉ QUERÉS CAMILA, QUE TE AME O QUE TE SAQUE A
PASEAR?

NO HAY NADA QUE ME ENAMORE TANTO COMO VERTE DORMIR
CON UN CUCHILLO ENTRE LAS PIERNAS.

A este hombre, yo, ya lo he dejado en el olvido.

Escena 7

La actriz sale, para ingresar nuevamente con un velo de novia, corriendo en círculos por el espacio: nos encontramos con la escena de la huida de Leonardo y la

²⁰³ Se utilizan, en esta escena, textos del Acto III.

novia, de *Bodas de sangre* y, a través de un cambio de iluminación, se pasa a uno de los textos *El público*, con los personajes de Julieta y los caballos:

Queréis acostaros conmigo verdad? Queréis acostaros conmigo? Pues bien!
No os tengo miedo! Ahora soy yo la que quiere acostarse con ustedes! Pero
yo os dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con las tijeras! No soy yo
una esclava para que me hinquen punzones de ámbar entre los senos ni un
oráculo para los que tiemblan de amor en las ciudades. Mi sueño entero
estuvo hecho con el olor de las higueras y la cintura del que corta las
espiga! Yo a través de todos! Nadie a través de mí!

(Responden los caballos)

Esta escena está delineada, según nuestra propuesta de fragmentación, sobre un claro núcleo temático, que todavía no había aparecido en la obra: el amor, la pasión, el deseo sexual, o que estaba, pero bajo el manto de la represión. Este fragmento finaliza con un apagón sobre Camila, acostada en el piso.

Escena 8

Cuando la luz se encienda nuevamente para la próxima escena, tanto la actriz como la directora están en la pared del fondo del espacio, María sosteniendo una caja de maquillaje, Camila una silla. Comienza así uno de los momentos centrales de la obra, la construcción de la “máscara”. Dice Camila a público “Hoy, les ofrezco la construcción de mi máscara, el ritual al que me entrego todos los días desde hace once años”

Sentada en el medio de la escena, muy próxima al público, la actriz, con la colaboración de María Palacios que le acerca zapatos y maquillaje, comienza a maquillarse, dirigiéndose a los espectadores, haciendo algunos comentarios, que irán variando según la relación que se establezca con ellos (si alguien hace ruido, si se escucharon celulares, si hubo gente comentando durante la función, etc.). Este momento se divide en varias partes, a nivel temático, pero la secuencia que lo unifica es la construcción de esa máscara, a través de la acción de maquillarse, pintarse las uñas, ponerse los zapatos. Si antes el vestuario era neutro y la actriz tenía sólo una base suave en el rostro, ahora podemos ver cuál es el proceso de transfiguración de hombre a mujer. Los diferentes textos que componen esta escena son de carácter autobiográfico, al mismo tiempo que ironizan sobre el universo de los prejuicios sociales:

Puto! Puto feo, puto calefón, puto negro, puto chupapijas! Puto cuadrado, puto ridículo, puto barbudo, puto inmundo, puto sucio, puto cheto, puto deforme.

Y lo peor de todo es que los travestis tienen suerte! Imagínate la suerte que tienen que no tienen que menstruar todos los meses, no tienen celulitis, no saben lo que es una estría, no saben lo que es la menopausia, ni los dolores de parto... y encima tienen esos cuerpos que son pura fibra, realmente me da envidia!

Y ahora dicen que se atrevió a usar textos de Federico García Lorca en una obra de teatro! Qué vergüenza usar el nombre de nuestro poeta nacional en la boca de un sucio travesti sudaca, todo eso es humillante para la gente normal, la gente de bien como una...

A esta mirada paródica sobre el travestismo, dicha por la actriz mientras se maquilla, le siguen palabras de la directora:

Un travesti es algo innominado, con frecuencia alguien segregado, ausente de la sociedad, no reconocido, negado. Negado por los padres, por la familia, por los empleadores, por la política, por la economía. Amado irresponsablemente. En esto de no ser ni hombre ni mujer, un travesti siempre es amado irresponsablemente. Caminan solos, generalmente de noche, porque la noche es menos dura con lo clandestino, y un travesti es ante los ojos de cualquiera, un ciudadano clandestino.

Un travesti es alguien que alguna vez franqueó su propio cuerpo, se deshizo de identidades dadas, y adoptó una esencia propia.

Se es lo que se quiere ser. O no se es nada.

Un travesti es un alma sensible. Aún en los infructuosos intentos por ser una mujer, aún en la torpeza de no aprender nunca del todo el mundo femenino, es siempre un alma quebrada.

Lloran mucho. Lloran muchas lágrimas de mujer desde sus ojos de hombre.

Un travesti sufre un destino trunco de antemano. Un travesti ama con dificultad, desea con dificultad, tarda demasiado tiempo en reconocer el mecanismo de ese cuerpo que se le niega y a la vez convive con ella.

Un travesti nunca podrá tener hijos.

Nunca podrá amamantar.

Nada.

Es el desierto. El de un cuerpo inhabitado, incultivado, yermo.

Travesti en francés quiere decir caricatura. Caricatura etimológicamente significa carga: ¿Qué es lo que carga un travesti en los robustos hombros que le dio la naturaleza?

María Palacios se retira, queda sola en escena Camila Sosa Villada, para “hablar por primera vez con su voz”, como indica el texto de la obra, mientras se pinta las uñas, última fase de la construcción de su máscara:

Llevo diez años como travesti. Diez años esperando que alguien me ame. Diez años que me sirvieron para aprender que nunca voy a ser una mujer, y nunca más volveré a ser un hombre.

Usurpé el cuerpo del hombre que fui para ir matando poco a poco todo rastro de masculinidad, qué ingenuidad, la mía! Y todo rastro de pasado, para poder darle un nombre. Camila. Camila habita un cuerpo muerto, vaciado, poseído por ella.

No podría decir porqué. Porqué elegí este camino. Había una luz, al final, y tenía que ver con lo femenino. Con el ejemplo de mi madre, con la femineidad de ella y de todo lo que me embrujaba desde siempre. Lo femenino. No sabía lo difícil que sería transitar este camino. Nacer hombre y vestirse como mujer, eso tan anormal y detestado por tanta gente, algo tan antiguo, tan practicado por todos, tiene que ver con mi felicidad. Inexplicable, imposible de encuadrarlo en nomenclaturas y géneros. No tuve dudas de eso. Y fue así desde siempre.

Nunca se es una mujer. Y volver a ser hombre... esa es una posibilidad vergonzosa, entonces se rechaza totalmente. Debemos las travestis, aprender a vivir con esta realidad ingrata o de lo contrario podemos caer en la locura.

No existe una mujer atrapada en el cuerpo de un hombre, ni un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer. En el cuerpo de una travesti habita lo femenino y lo masculino: habita lo sutil, lo curvo, lo ondulante, una cadera,

el quiebre de una rodilla, la caída de una sábana, y existe también lo recto, lo duro, lo anguloso, el ladrillo, el edificio, el golpe.

El cuerpo del hombre al que matamos para poder ser nosotras mismas, establece una guerra que libramos todos los días, sus armas: calvicie, voz grave, manos grandes, pies grandes, caderas estrechas, ausencia de pechos, de cintura...

Contra todo eso, una travesti siempre dispone de trucos. Una travesti siempre tiene trucos. Porque una travesti, es ante todo, una maestra del engaño.

Llegamos a un punto de la obra en el cual el testimonio ya fue complejamente construido a través de diferentes recursos, tanto dramáticos, como actorales. La actriz *va siendo dicha* por personajes de Lorca, por la reconstrucción de su familia, por la directora de la obra. Por ella. En ese sentido, este es uno de los momentos más importantes de *Carnes tolendas*, no sólo porque escuchamos su relato sin la mediación de la ficción, sino porque a través del mismo todas las capas empiezan a desplegarse nuevamente, en círculos, sobre la idea de retrato y de testimonio, dos procedimientos centrales, donde anclan todos los recursos. Dice Camila, en relación al hablar sobre sí misma:

En *Carnes tolendas* particularmente me pasa que tengo todo el poder, toda la soberanía, porque estoy hablando de mi vida, con una autoridad que no la tiene otro actor en otra situación, salvo que hable de sí mismo. Eso me permite fluir, ir y venir, jugar (26/04/2012, entrevista).

Escena 9

Cuando la directora termina de hablar, se retira del espacio. La actriz se deja caer sobre la silla con el cuerpo pesado, y así vemos la última encarnación de Don Sosa, borracho, prácticamente llorando, el único momento en que se permite ver otro costado de ese padre que fue construido, a lo largo de toda la obra, a través de la violencia, del despotismo, del prejuicio:

Mire muchacho, usted va a tener que pensar que va a hacer porque esta decisión que está tomando es la equivocada. Piense en lo mucho que va a

sufrir siendo así, como es. Nadie lo va a querer, nadie lo va a respetar, no le van a dar trabajo, ningún hombre va a querer tomarlo de la mano, ni va a poder darnos nietos, la gente lo va a mirar feo, le van a gritar cosas. Piense bien en esto.

La directora ingresa, coloca una flor en el pelo de la actriz, quien se dirige hacia una de las paredes de la sala, y apoyándose allí representa a la madre, con su última aparición en la obra. Sus palabras marcan un giro importante:

Vos hijo no tenés que dejar de creer. No tenés que dejar de hacer lo que quieras, porque yo sé muy bien lo que he criado. Y yo a vos te eduqué para creer.

Escena 10

La actriz canta un fragmento del tango “Nostalgias”, mientras se dirige al fondo del escenario, y pisando el libro que había quedado allí la escuchamos decir:

Eres malo Sebastián, eres malo, cobarde, cruel, egoísta, y no te mereces estar ni un minuto más en el espectáculo de mi vida.

Luego, reparte sones al público, mientras va preparando la última escena: saca del baúl una tela azul con la que cruza el espacio, momento que utiliza para darle “consejos” al público²⁰⁴. Sale del espacio recitando un fragmento de “La casada infiel”.

Escena 11

Camila Sosa Villada vuelve a ingresar, envuelta en la tela azul que cubre el piso. María Palacios entra con ella, tocando un valsito, la actriz canta, in crescendo: finaliza con un grito al soltar la tela, quedando en penumbras y desnuda. Ese desnudo final -al cual no todos los espectadores acceden, algunos llegan a ver el cuerpo desnudo, otros no- finaliza con el proceso de retrato de la protagonista. Más allá de ese desnudo no hay

²⁰⁴ Del registro filmico de la función analizada: “tratemos de usar preservativos, no hagamos las cosas como quien quiere, después pasan cosas no deseadas, pastillas del día después que salen un huevo. No dejemos que nos pongan bases militares en nuestra tierra. No queremos a los militares, menos a los yankees...”

nada, no hay más testimonio posible que ese cuerpo con su compleja ambigüedad de hombre / mujer. Ese cuerpo que se exhibe, frente a público, resiste como discurso a todos los procesos de cambio que se desplegaron en la obra: actorales, dramaturgicos, vocales. Es el resto del testimonio, la contradicción que no admite discurso para contenerlo. La carne expuesta que no admite ficción.

Como podemos ver, la obra construye el testimonio por capas temáticas: al comienzo, el discurso gira alrededor de la autoridad, los límites, luego la infertilidad, lo yermo y ahora, el amor, la posibilidad de amar. Si los pensamos como grandes fragmentos, todos están atravesados por cierto signo trágico: lo que no se puede, no se debe, lo que no es posible. Inclusive el amor, cuando aparece como tema, lo hace a través de *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* y de *Julieta y los caballos de El público*, claramente trágicas (sobre todo si tomamos en cuenta la reelaboración que hace Lorca, para este pasaje, de *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare). Es ese no poder, no deber, el que impulsa la denuncia a través del testimonio que, por otro lado, presenta sus lagunas, sus zonas indecibles, centradas en el cuerpo, el cuerpo como resto, y como variación.



4. El testimonio puesto en actuación

Al comienzo de este capítulo señalamos parte del recorrido de María Palacios en su investigación, desde una reescritura de *Yerma*, al Biodrama y, finalmente, a una síntesis donde decide trabajar la idea de testimonio, utilizando materiales biográficos de Camila Sosa Villada así como personajes y escenas de diferentes obras del dramaturgo andaluz.

El concepto de testimonio que el Biodrama propone es determinante, ya que selecciona los personajes y escenas del mundo lorquiano a partir de los temas y de las situaciones que la actriz expone de su biografía. Pero esto tiene su reverso, porque la biografía de Federico García Lorca también se presenta como una zona a explorar. No sólo se ponen en relación, según la directora, el testimonio de la protagonista, la obra lorquiana, sino también elementos biográficos del autor, como por ejemplo, la marginalidad que implica la homosexualidad. La vinculación es triple entonces, generándose una lógica especular donde los elementos de un relato iluminan y potencian la lectura de los otros.

Abordamos nuestro trabajo desde la indagación sobre la experiencia testimonial, sus problemáticas y las operaciones centrales que demanda. Realizamos el análisis desde el marco teórico conceptual de G. Agamben y desde el desafío actoral que implica. La trama actoral que se desarrolla en *Carnes tolendas* se da a través de la tensión entre estas dos dimensiones, las cuales serán analizadas por separado.

4.1. Carnes tolendas y la experiencia testimonial

En *Lo que queda de Auschwitz* (2000), Giorgio Agamben reflexiona sobre el concepto y los usos del testimonio, así como sobre las modalidades que los testigos adoptan. El análisis se centra en la memoria de los sobrevivientes, con el cual, según el autor, la idea de testimonio es relativa: el verdadero testimonio sería de aquel que ha vivido íntegramente la experiencia de los campos de concentración, el testigo integral - el “musulmán”-, aquel que no ha sobrevivido. Por ende, el testimonio verdadero no es posible como tal:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniabile, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los 'verdaderos' testigos, los 'testigos integrales' son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo (2000:34).

Pero si bien el testigo integral sería aquel cuyo relato no presenta ninguna “laguna”²⁰⁵, lo cierto es que en todo testimonio, siempre existe un espacio para lo intestimoniabile, cuya experiencia singular no encuentra una posibilidad de ser puesta en discurso. Agamben señala: “Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (2000:34). El testimonio surge desde esa zona de imposibilidad del relato, como un encuentro

(...) entre dos imposibilidades de testimoniar; que la lengua, si es que pretende testimoniar, debe ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar. La lengua del testimonio es una lengua que ya no significa, pero que, en ese su no significar, se adentra en lo sin lengua hasta recoger otra insignificancia, la del testigo integral, la del que no puede prestar testimonio (2000: 39).

Cediendo su lugar a una *no lengua*, la lengua podría testimoniar en la búsqueda de lo inefable de la experiencia vivida; la salida posible es encontrar esas “zonas imprevistas” que reconducen el relato por fuera de la laguna fundacional del testimonio, la escritura poética, por ejemplo. Nos encontramos aquí en el punto central de esta reflexión. Existen zonas “imprecisas” que para poder ser dichas necesitan ceder espacio, encontrar otra forma, una forma que el discurso testimonial no soporta, no resiste. Esas zonas imprecisas son parte de la individualidad, de la singularidad de la experiencia

²⁰⁵ “El testimonio contiene, no obstante, una laguna. (...) Es necesario reflexionar sobre esta laguna que pone en tela de juicio el propio sentido del testimonio y, por ello mismo, la identidad y la credibilidad de los testigos” (2000:33)

intransferible de cada sujeto, de allí la dificultad de su comunicación. Agamben señala que

El testimonio es una potencia que adquiere realidad mediante una impotencia de decir, y una imposibilidad que cobra existencia a través de una posibilidad de hablar. Estos dos movimientos no pueden identificarse ni en un sujeto ni en una conciencia, ni separarse en dos sustancias incomunicables. El testimonio es esta intimidad indivisible (2000: 153).

De esta manera, el discurso testimonial se asienta sobre un encuentro -imposible, en un punto-: lo decible y lo no decible. Qué es lo decible, y qué es lo no decible, forma parte de la individualidad de cada uno de nosotros. Si miramos atentamente qué es lo que se convierte en discurso testimonial, es allí donde nos enfrentamos no sólo a lo que forma parte de lo decible (ya que de hecho, fue dicho, fue testimoniado) sino a los procedimientos que se pusieron en juego para decirlo. Pero cuando estamos frente al campo de lo no decible, de lo intestimoniable, de aquello que no tiene representación, es donde podemos pensar en la funcionalidad del arte en las operaciones poéticas que terminan dando forma a aquello que ha quedado relegado al vacío de la expresión. Al hablar de la imposibilidad del testimonio real, se refiere al límite que la muerte impone, no se puede dar un testimonio completo si no se atravesó por todas las instancias de aquello de lo que se testimonia, en su caso, Auschwitz. Por lo tanto, el testimonio íntegro no es posible, porque la muerte anula la posibilidad de su realización completa.

Al transferir estos conceptos a *Carnes tolendas*, observamos que no existiría una verdadera imposibilidad, porque Camila no muere, no murió, en todo caso, si lo analizamos en términos poéticos, un travesti “mata” al hombre (en este caso) que habita su cuerpo. Existen zonas del discurso testimonial que probablemente puedan no decirse, pero eso, en todo caso, es un rasgo característico del lenguaje, hay cosas –la muerte, insistimos- que no tienen representación más que a través de la metáfora, o el símbolo. Si bien son hechos concretos, no podemos representarlos, no podemos acceder a su conocimiento.

El cambio de sexo en un ser humano, el travestismo, en ese sentido, puede pensarse como una zona intermedia de lo decible, ya que instaaura una tercera posibilidad, no es femenino, no es masculino. La categoría travesti no agota los modos de representación que esa tercera opción nos presenta, pensamos esa zona intermedia

(que “funda el poema”) como un *resto* sobre el cual se genera una variación testimonial y cuyo soporte es el cuerpo de la protagonista. En ese sentido, el testigo da cuenta de su imposibilidad de testimoniar en su totalidad, como lo hace Camila con estas palabras ya citadas: “Nacer hombre y vestirse como mujer, eso tan anormal y detestado por tanta gente...Inexplicable, imposible de encuadrarlo en nomenclaturas y géneros”. Jean-Luc Nancy lo plantea con una mirada que se afirma sobre la necesidad de pensar en términos de *indistinción*:

“Sexo” toca lo intocable. Es el *nombre estrella* del cuerpo, el nombre que sólo nombra espaciando primeramente los cuerpos... [...] Estos mismos sexos no se los puede enumerar ni nombrar. Aquí “dos” no es otra cosa que el índice de una separación polimorfa. [...] De sin falo a (a)céfalo, un cuerpo escaparate, igual, plural, por zonas, sombreado, tocado. No se le denominará ni “mujer” ni “hombre”; estos nombres, aunque nos valgamos de ellos, nos dejan demasiado entre fantasmas y funciones, precisamente ahí donde no se trata ni de unos ni de otros. Más vale entonces decir: un cuerpo indistinto/distinto, indiscreto/discreto, es el cuerpo estrella sexuado que se desliza de un cuerpo a otro hasta la intimidad... (2003:30).

Si bien ese cuerpo no puede ser encuadrado en nomenclaturas, sí se encuentran estrategias actorales que indagan en la transformación, metamorfosis permanente, de la actuación. El trabajo que Camila Sosa Villada realiza en escena no sólo es notable, inmenso sino que, además, la coloca en un ejercicio de variación continua. En su cuerpo se componen Bernarda Alba, Yerma, la Novia, Julieta, Graciela Villada, su padre. Ella misma. Sobre la base de esta *indistinción del cuerpo* -en la cual la posibilidad e imposibilidad del decir se configuran como movimientos continuos- es desde donde podemos pensar las operaciones poéticas que se ponen en juego a la hora de trabajar concretamente sobre aquello que pertenece al campo de lo *indecible*: “No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (Agamben, 2000: 36).

En *Carnes tolendas* asistimos a dos formas de testimonio. Por un lado, Camila Sosa Villada ofrece un testimonio de sí misma, de su propia vida. Pero, por otro, la actriz se convierte en testigo de un mundo en el que la heteronormatividad imperante

organiza las identidades de género, anulando, suprimiendo toda identidad disidente. Así, a través del testimonio personal y familiar de Camila Sosa Villada, se compone la imagen de una sociedad atrapada en sus imposibilidades de entender al otro. Allí reside, por lo tanto, otra forma de imposibilidad del testimonio, la de las convenciones sociales, normativas, tan difíciles de horadar.

4.2. Actuar, actuarse: interrumpir, interrumpirse

En *Carnes tolendas*, la idea de testigo es clave para pensar las operaciones actorales. La actriz es testigo que testimonia su propio documento de vida, pero esta figura, la del narrador / testigo, se imbrica en aquella otra lógica actoral, la *encarnación* de un personaje, dándose un salto, a lo largo de toda la obra, entre el orden de la representación y el orden de la presentación. La actriz construye personajes, los *encarna*, pero también se presenta a sí misma, se nombra. Por más vivido, “realista” que sea el abordaje de Bernarda Alba, Yerma y Doña Rosita, esas construcciones están en función del testimonio que es la obra. Nunca perdemos de vista que es Camila Sosa Villada quien habla, compone, descompone, interrumpe.

En *Carnes Tolendas* son múltiples las formas de abordar actoral y dramáticamente la composición. Así como la dramaturgia opera por saltos, pasajes de un tipo de relato a otro, la propuesta actoral hace lo propio. En la obra, confluyen diferentes técnicas o registros: por un lado, un uso particular del efecto de *distanciamiento*, devenida en estrategia de interrupción; por otro, la *encarnación* (Fischer Lichte, 2011) de personajes de ficción, siguiendo la lógica representacional; por último, la *presentación*, como modalidad que el Biodrama señala en su discusión con el orden de la representación, vinculado a la idea de *corporización* (Fischer Lichte, 2011) en la cual se señala la singularidad del cuerpo. Estas tres formas componen una actuación desdoblada, que funciona como metáfora del tema de la obra, el travestismo. Así como Camila Sosa Villada, en su vida personal, ha travestido su cuerpo, esta es una actuación travesti, que se transforma, que deviene en formas diversas de mostrar el cuerpo, la representación, lo real.

4.2.1. Distanciar

En *La crisis del personaje en el teatro moderno* (1994), R. Abirached nombra como *estrategia de la interrupción* al efecto de distanciamiento brechtiano, técnica que busca desmontar el mecanismo de la representación en sus elementos centrales. B. Brecht fue, en ese sentido, uno de los grandes creadores del siglo XX que instalaron una profunda discusión con el concepto y alcance de la mimesis. El efecto de distanciamiento propone generar una actitud crítica en el espectador, una actitud reflexiva, que lo invite a tomar partido, decidir sobre lo que ve. Con este objetivo, B. Brecht propone una serie de operaciones, como ruptura del relato a través de la introducción de canciones, carteles, instalación de la figura del testigo / narrador, ruptura de la organización lógico-causal de la dramaturgia aristotélica. Toda esta maquinaria procedimental busca desmontar la ilusión teatral, quebrar la organización lógico-causal aristotélica, en la cual cada acción tiene una consecuencia, dando la impresión de un mundo compacto, analizable, medible. El teatro épico propone desarmar esa lógica, para ponerla en discusión, B. Brecht lo caracteriza con el ejemplo de una escena callejera, que podría desarrollarse en cualquier esquina:

El testigo presencial de un accidente de tránsito muestra al público congregado cómo ocurrió la desgracia. Quienes lo rodean pueden no haber visto el hecho o haberlo presenciado y no compartir la opinión de quien lo está relatando, es decir, que pueden “verlo de otra manera”... Lo importante es que el que ha tomado a su cargo la demostración representa el suceso de manera tal que quienes lo rodean pueden formarse un juicio (1973:148).

Esta escena de calle define la ausencia de la ilusión, piedra de toque de la teoría teatral aristotélica: “El suceso ha tenido lugar y lo que se está viendo ahora es una repetición... el teatro dejará de ocultar que es teatro, así como la reconstrucción en la esquina no oculta que es una reconstrucción” (1973:149). La afirmación (y mostración) de la condición artificial del hecho teatral es, como dijimos, una característica fundamental, y uno de los puntos más críticos del teatro épico. Por otra parte, señala la importancia social práctica de esta reconstrucción, donde no importa la vivencia del narrador sino el mecanismo reflexivo que provoca en el espectador. Aquí radica el modo en el que el testigo da cuenta de la escena al tener como objetivo la demostración de lo sucedido, el “grado de perfección” en su imitación debe ser limitado: “El demostrador no precisa imitar la conducta de sus personajes en su totalidad; basta con que imite algo:

lo necesario para obtener una idea clara” (1973:150). El foco siempre está puesto en la recepción, no en la ejecución técnico-actoral de la escena.

Como vemos, todos los elementos concurrentes en esta escena callejera - presentada como el modelo del teatro épico- apuntan a desmontar el sistema representacional, sustentado sobre la lógica mimética. Esta lógica supone una idea de actuación que tiene que ver con la *encarnación*: el actor puesto al servicio de la palabra del autor, actor que se identifica con el personaje, al cual le presta su cuerpo. Brecht lleva adelante una crítica a ese sistema, con el objetivo de hacer del teatro una praxis política en el cual el espectador esté incluido de manera activa. Este mecanismo es central en *Carnes tolendas*, permitiendo la articulación entre la biografía personal, el universo lorquiano, y los comentarios a públicos.

4.2.2. Encarnar

Al analizar las modalidades actorales que tienen lugar dentro de una teatralidad de performance, Erika Fischer Lichte (2011) opone la encarnación con la corporización. Nos parece importante vincular la propuesta teórica de la autora, con lo que Abirached analiza en relación a la crisis del personaje. Para este, los personajes se construyen sobre procedimientos de tipificación a través de los cuales se establece el vínculo con el imaginario colectivo. Bernarda Alba es una tipificación de la autoridad, Doña Rosita, de la soledad, Leonardo y la novia de *Bodas de sangre*, de la pasión desmesurada y por fuera de las convenciones sociales. Esas tipificaciones proponen un marco de abstracción a lo que cada personaje le aporta a la trama de *Carnes tolendas*, una idea, una propuesta semántica. Pero *antes* está el cuerpo, el cuerpo de Camila Sosa Villada, que le imprime al orden de lo general y abstracto -esa tipificación-, una singularidad. He aquí el juego de relaciones entre lo que implica pensar en un personaje como una cuestión modélica, y la materialidad concreta, particular, siempre diferente, de cada cuerpo.

En la obra se aborda una biografía que, para nuestra sociedad, no es del orden de lo típico, la historia del travestismo está cruzada por la marginación y la segregación, y en ese sentido, está por fuera de las “normas estándar”. De esta forma, el retrato que la obra construye permite, tal cual busca la figura del testigo épico, acceder a una comprensión compleja -y no plana- de la condición de travesti de la protagonista, pero también del travestismo como fenómeno identitario. Camila / testigo / personaje abre

lecturas posibles sobre la condición marginal de aquellas personas que no siguen mandatos sociales establecidos, es decir, ideas de “normalidad” fijas (heterosexual, etc.), al dar forma poético / testimonial al travestismo en el mundo actual. Por esto, la estrategia dramática y actoral de contraponer lo típico frente a lo singular es clave para pensar la construcción de un testimonio como espectáculo. En *Carnes tolendas*, Camila Sosa Villada lleva adelante un proceso de corporización (Fischer Lichte, 2011) a través del cual el testimonio personal es puesto en forma, mediante el abordaje de personajes dramáticos que pueden considerarse desde su tipificación. Así, singulariza el suyo, afirma una identidad, una singularidad que tiene un cuerpo en lucha entre opuestos que no se reducen a lo masculino / lo femenino, sino que se aborda desde diferentes registros: encarnación / narración, típico / singular, dramaturgia clásica / testimonio. Podemos pensar la tensión entre encarnación y narración también -tensión que hace a los procesos de singularización de ese cuerpo en guerra, de ese cuerpo travesti que se retrata- a partir de las reflexiones que Erika Fischer Lichte hace sobre la dicotomía personaje / presencia:

Tanto la presencia como el personaje se generan a través de procesos de corporización específicos. Así pues, el personaje no se origina como reproducción o imitación de algo dado de antemano, sino que sólo pueden generarlo determinados procesos de corporización. El personaje generado en cada caso está vinculado a la corporalidad específica del actor que lo genera. El cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo constituye el fundamento existencial para el surgimiento del personaje. Al margen del cuerpo individual el personaje no existe (2011: 294).

Aquí, construcción ficcional y ejecución actoral no pueden pensarse como dos ámbitos separados.

4.2.3. Presentar

Uno de los objetivos del Biodrama es pensar la actuación no desde su vínculo con la representación, sino desde una búsqueda de la presentación. Desmontar el orden

de la ficción, habilitando la experiencia del estar-ahí. Beatriz Catani comenta, sobre el proceso de creación de la obra *Los 8 de julio*²⁰⁶:

En *Los 8 de julio*, hay uso de video, una esposa “en representación” de su marido que trabaja, y de hecho intervenciones de personas reales, es decir, no actores. Esto lleva a tomar su manera de ser, o de entender la actuación, como modelo de trabajo. No se trata de convertirlos en actores, y buscar “estados” o eficacia, sino mostrar su realidad, su modalidad, sus cuerpos y presencias “reales”, es decir, es necesario que estén y que se “presenten” a sí mismos. Por supuesto que eso se complica mucho cuando se trabaja también con actores. Aunque parezca extraño, el mayor trabajo en este punto fue como desarrollar un lenguaje acorde a esta propuesta con un actor (Catani; 2007:205).

Esta reflexión aporta elementos claves a la hora de pensar la problemática de la “presentación” como modalidad actoral, en el caso de ser llevada a cabo por personas que tienen formación en la materia. Los primeros Biodramas que se estrenaron, ponían en escena a personas sin formación actoral, nombrados tanto por los creadores como por la crítica, como “no-actores”. Ahora bien, como dice B. Catani, esta situación adquiere otro cariz cuando el biodrama, el testimonio, es llevado a escena por actores, actrices. La presentación de su biografía que Camila Sosa Villada ofrece en la obra, se da a través de un proceso de corporización, poniendo en discusión el concepto de personaje. Es a partir de la corporalidad singular de Camila Sosa Villada que lo típico encuentra una forma física, dejando de ser ese tipo reconocible para todos²⁰⁷, para ser una historia de vida, un testimonio, un documento. Cuando la actriz encarna el personaje de *Yerma*, el espectador no sigue la historia de *Yerma*, el significado de *Yerma* de Federico García Lorca, sino que está presenciando la mostración de Camila-Yerma. Un cuerpo yermo – “No hay útero, no hay ovarios, no hay trompas de Falopio, no hay hueco. No hay marido, no hay leyes, no hay nada” - *efectivamente*. Los significados de la obra-fuente quedan por fuera de la construcción que allí se hace, la singularidad física está

²⁰⁶ La obra fue estrenada en el año 2002, dentro del Ciclo Biodrama, en el Teatro Sarmiento. Equipo de trabajo: Dramaturgia: Beatriz Catani, Mariano Pensotti. Actúan: Alicia Francini, Silvio Francini, Alfredo Martín, María Rosa Pfeiffer. Escenografía: Monica Van Asperen. Diseño de luces: Gonzalo Córdova. Edición de video: Ezequiel Sarudiansky. Asistencia artística: Paula Travnik. Asistencia de dirección: Paula Travnik. Dirección: Beatriz Catani, Mariano Pensotti

²⁰⁷ Ver desarrollo del concepto de personaje en el capítulo II de la II Parte de esta investigación.

claramente expuesta en la escena “Construcción de la máscara”, donde la actriz se maquilla, se cambia, se traviste frente al espectador o, mejor dicho, culmina el proceso de travestimiento. Pero no podemos olvidar que la obra cierra con su desnudo, el cual, si bien está prácticamente a oscuras, termina por dar singularidad a ese cuerpo que se nos mostró como mujer, que se construyó frente a los espectadores como mujer, pero que sigue siendo hombre. Cuerpo en guerra, cuerpo en variación continua, cuerpo de la complejidad que está por fuera de las lecturas duales a las que estamos habituados. Tono, intensidad, volumen de voz, laxitud o tensión del cuerpo, dirección de la mirada, estas son algunas de las técnicas utilizadas en esa variación continua en la que Camila Sosa Villada se sitúa como actriz, y que posibilita llegar a esa singularización de la que hablamos. El cuerpo va transformándose, llevando al extremo el ejercicio de ser otro, sin jugar el juego en la representación, sin encarnar personajes al estilo de la tradición realista, a través de una lógica de la interrupción permanente. La técnica en función de la presentación de la singularidad.

El trabajo sobre la voz es muy importante y deviene en múltiples voces, a partir del uso técnico del volumen, la intensidad, el timbre, y la tonada. Cada personaje tiene un modo de hablar específico, por lo cual la actriz realiza un tránsito vocal muy amplio. No nos olvidemos del hecho de que, ya de por sí, la actriz maneja un gran registro sonoro, dado por el trabajo de imitación del timbre femenino al que está acostumbrada. En el texto de *Carnes tolendas*, escena siete (nuevamente “Construcción de la máscara”) la acotación dice: “La directora sale y la actriz comienza a hablar por primera vez con su voz”. “Su voz”, está señalando el momento más presentacional de la obra, en el que la actriz habla directamente con el público, sin apelar a ninguna ficción, a ninguna construcción actoral, para dar cuenta de algunos aspectos fundamentales de su travestismo. Ese cuerpo de hombre poseído por una mujer, es un cuerpo que traza líneas de fuga, líneas hacia personajes, hacia familiares, hacia esa mujer que nunca será. En ese proceso de corporización travesti, indagamos acerca del testimonio que se construye, y para qué cuerpo. Dar la palabra al travestismo es la exigencia de *Carnes tolendas*, poner en palabras y en el cuerpo la singularidad.

5. Conclusiones: El cuerpo como variación testimonial

Carnes tolendas es una obra que, por su estructura y contenido, no sólo nos lleva por el sutil límite entre la realidad y la ficción, sino que también nos exige pensar en las posibilidades efectivas de lo decible, problemática fundamental del género. En este caso particular, esa problemática está directamente relacionada con el travestismo como opción de vida, la tensión personal que atraviesa quien decide cambiar de sexo, poner en palabras el cambio de identidad de género y lo que sucede en el cuerpo.

Los grandes temas -y los pequeños también- siempre están (y estarán) atravesados por la subjetividad, por el modo personal con que cada individuo los enfrenta, los experimenta, y por la dificultad de *comunicabilidad* de esa experiencia. Sin embargo, hay experiencias que superan nuestras lógicas de pensamiento porque, justamente, implican una modificación de las estructuras habituales, como ocurre, en este caso, en el travestismo. Instauran esa tercera posibilidad, frente a lógicas acostumbradas al dualismo como sistema de representación.

Si abordamos el problema de los límites de la comunicabilidad de la experiencia, de la puesta en discurso de la biografía, nos encontramos con una situación que se mueve en una de esas “zonas imprecisas” de las que habla G. Agamben, y que es el cuerpo de la protagonista. Ese cuerpo travestido, ese cuerpo que también -como la obra- se mueve en una sutil frontera (ser hombre / ser mujer) es el campo donde el relato testimonial cobra forma, tanto poética como concreta, material. Es un cuerpo de hombre, que imita el cuerpo y las formas de una mujer, que debe realizar un movimiento de imitación tal como la actriz realiza a lo largo de toda la obra. Un cuerpo que intenta anular una condición dada para convertirse en otro. Camila Sosa Villada es un testimonio, y la obra, una metáfora del recorrido diario que la actriz enfrenta para ser *otro*. Allí donde las palabras no encuentran forma de expresar el cambio de sexo, el cuerpo se ostenta como resto testimonial, y la obra se constituye en un espacio para mostrarlo.

El testimonio, en tanto posible fuente de la ficción, impone ciertas condiciones a la hora del proceso dramático o escénico. Incesantemente nos encontramos con sus límites, que no sólo se restringen al campo de lo que es posible decir o no, sino también al modo en el que es utilizado. María Palacios comenta que la obra

Es un complejo plan narrativo de situaciones de la vida real, por lo tanto es una construcción artificial, es ficción... Cuando la aventura consiste en narrar una vida real, sobre el soporte teatral, lo que se obtiene es un constructo ficcional que no dejará nunca de estar en ese límite entre la realidad y la ficción. Ese límite no está definido por una línea, sino por una serie de curvas que marcan un vaivén entre estos dos polos.... El jaque está en poder observar cuánto hay de real, de verdad y cuánto hay de fábula en el relato (2009: 62).

En esa serie de curvas, en ese puente que se establece entre el testimonio y la ficción, aparece lo intestimoniabile, en tanto *resto*, en el sentido que G. Agamben le asigna. *Resto* es un concepto teológico – mesiánico que ocupa un lugar central en el pensamiento de este autor, y que “ha sido interpretado como la parte de Israel que sobrevive a la catástrofe de su propio pueblo o como todo el pueblo judío que sobrevive a la catástrofe de los otros pueblos” (Castro, 2008: 152). No es un concepto que remita a una cuestión numérica, de cantidad -la parte del pueblo- sino que pone en evidencia “la imposibilidad de la parte y del todo de coincidir consigo mismo” (Castro, 2008: 152). En la reflexión de G. Agamben sobre los sobrevivientes, “el resto de Auschwitz - los testigos- no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos” (2000: 171). Extrapolando y reutilizando este concepto, en *Carnes tolendas* la idea de “resto” se presenta como aquello que queda en el paso del ser hombre al ser mujer, en el tránsito de géneros por el que la protagonista atraviesa, y que excede la configuración poético – metafórica de la obra. No sólo pertenece al campo de lo no decible, sino que se presenta como una imposibilidad “de la parte y del todo de coincidir consigo mismo”, por ende, de encontrar resolución testimonial. Ese resto es el espacio impreciso que no sólo no puede ser dicho, sino que no encuentra forma poética, más que en la mostración del cuerpo -zona de batalla por excelencia del travestismo- de la protagonista. Un cuerpo documental, testimonial que, a través de un retrato escénico, afirma una no- identidad, una indiferenciación identitaria, la exhibe, la da a conocer. En este sentido, la obra abre el campo de la variación: no se limita al retrato, a la construcción de un testimonio, ni se queda en el mero campo de lo documental. El equipo creativo convoca el orden de la ficción para dialogar con él y generar una tercera cosa, una síntesis que dé cuenta de ese proceso de travestismo que se quiere retratar. Nuevamente podemos ver cómo la estructura del

espectáculo interpela, simbólicamente, la problemática del travesti, la obra no es realidad, no es ficción, es una síntesis, una tercera cosa.

Hay una indiferenciación inasible para el análisis, que no lo resiste, porque nos deja sin lenguaje, nos deja en el borde de lo indecible. El problema no es solamente cuál es el límite de un testimonio, o qué categorías son posibles para analizar un acontecimiento determinado, sino la necesidad de discursos que cataloguen lo que conocemos del mundo. La obra logra con-mover ese plano del razonamiento. Esas biografías espejadas, nos desplazan hacia otros lugares del pensamiento, porque lo que instalan como dinámica analítica es el pasaje, la metamorfosis, el desplazamiento interminable.

Lo que nos hace la obra, es “enrostrarnos”, ponernos frente al rostro, no solamente los prejuicios que organizan nuestra relación con el mundo, sino la inmensa cantidad de categorías que necesitamos para poder hablar de ese mismo mundo y todo lo que lo compone. En relación directa a esta problemática, pensemos que recién en el año 2012 los travestis pueden, en la Argentina, hacer un cambio de nombre en el DNI²⁰⁸, y éste es uno de los pocos países en los que esta acción puede ser llevada a cabo.

Los movimientos que podríamos considerar como minoritarios -siguiendo el enfoque de esta investigación- tales como FALGBT²⁰⁹, A.T.T.T.A²¹⁰, Devenir

²⁰⁸ En el año 2012 se aprobó la Ley 26.743, de Identidad de Género, luego de un arduo debate.

²⁰⁹ “La Federación Argentina de Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans (FALGBT) La Federación Argentina LGBT se formó el 28 de junio de 2005, Día Internacional del Orgullo LGBT, como una organización federal, con el compromiso de trabajar para lograr los mismos derechos con los mismos nombres. Nacimos para aunar el esfuerzo desde todas las organizaciones que a lo largo a lo ancho del país conforman la institución para aumentar la capacidad de incidencia social y política del movimiento LGBT. Desde que nos constituimos como Federación impulsamos diferentes leyes que hacen hoy de Argentina un país más justo e igualitario, vanguardia en el mundo en el reconocimiento de los derechos de las personas LGBT, de la diversidad y de sus familias, como las leyes de Matrimonio Igualitario, de Identidad de Género, de Reproducción Médicamente Asistida, contra la Discriminación en la Ciudad de Buenos Aires, la derogación de los artículos de los Códigos de Falta y Contravencionales que criminalizaban a la diversidad sexual, el reconocimiento a la triple filiación, el rápido trámite para matrimonio igualitario para parejas extranjeras en la Ciudad de Buenos Aires, la donación de sangre sin discriminación, la diversidad en la Educación Sexual Integral (ESI), la prohibición de terapias de “curación” en la Ley de Salud Mental, la inclusión y el reconocimiento de la voluntad procreacional, la creación de áreas de diversidad en municipios, provincias y ministerios nacionales, capacitaciones sobre diversidad, discriminación e identidad de género en todo el país, además de presentar proyectos para una nueva Ley Antidiscriminatoria Nacional, contra la Discriminación el Acoso en el ámbito escolar, Integral Trans con Cupo Laboral, contra la Discriminación en el Empleo, de Gestión Solidaria, de Creación del Paseo de la Diversidad, institución de efemérides de la comunidad LGBT y acompañamiento en el proyecto de la nueva Ley de VIH, Hepatitis Virales e ITS” (<http://www.falgbt.org>).

²¹⁰ “La asociación de Travestis Transexuales y Transgéneros de Argentina A.T.T.T.A es la red Nacional con 19 años de trabajo conformada por coordinadoras y coordinadores de todas las provincias del país. Como autora de la ley N°26.743 de Identidad de Género y Atención Sanitaria Integral, ATTTA asume el compromiso de lograr su legitimación y cumplimiento efectivo para garantizar el acceso real a todos los

Diverse²¹¹, Colectiva Lohana Berkins²¹², CHA²¹³, entre otros, provocan la reincorporación en el discurso, en la palabra (pensemos en todas las formas que se han propuesto para anular la hegemonía del masculino en las formas de hablar) de todas las inmensas minorías que no son reconocidas en sus derechos.

beneficios que otorga el estado a toda ciudadana y ciudadano Trans, rompiendo los paradigmas sociales culturales y religiosos y con plena convicción de responsabilidad y compromiso de sus integrantes basado en el empoderamiento genuino para lograr el ejercicio de la plena ciudadanía” (<http://attta.org.ar>).

²¹¹ “Devenir Diverse es un movimiento social, político y cultural, de Córdoba Argentina, que lucha por la inclusión y la igualdad de la diversidad y las mujeres desde el año 2010, asumiendo que esas reivindicaciones específicas no pueden considerarse aisladas de un modelo de país económico, social, político y cultural determinado. Desde esta concepción asumimos que las reivindicaciones de la diversidad sexual y las mujeres no están dissociadas de las reivindicaciones de los trabajadores, los jóvenes y todas las clases, sectores y grupos oprimidos” (<https://devenirdiverse.tumblr.com>)

²¹² Luego del fallecimiento, en 2016, de la activista y militante trans “por la vida, la inclusión y la igualdad LGBT” Lohana Berkins, nace la colectiva que lleva su nombre. L. Berkins fundó en 1994 la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), desde donde impulsó la visibilización del derecho a la identidad de género y fue una de las principales impulsoras de la Ley de Identidad de Género aprobada por el Congreso Nacional en 2012. En el diario Página 12, con fecha 19/02/2016, Susy Shock, Marlene Wayar, Violeta Ríos Alegre, Duen Sacchi, escriben: “A poco más de una semana de la terrible pérdida de nuestra traviarca nace llevando como estandarte su nombre la “Colectiva Lohana Berkins”. Un espacio para defender nuestras conquistas, para contenernos física, emocionalmente y colectivamente de las grandes pérdidas de nuestras referentes, teniendo en cuenta de que la resistencia será Travesti o no será! Nuestras voces disidentes, no atrás de nadie, no atrás del sistema heterosexual, con nuestras propias sensaciones, emociones, necesidades, poesías, tristezas, políticas, amores y alegrías... Una política a la medida de nuestros abrazos, de nuestros afectos. Camino al sepelio de Lohana íbamos remontando el dolor con caramelos, y mano sobre mano, sentíamos nervios, me queda la imagen de les cuatro en una esquina de la Boca con nuestras cuerpos cansadas, los rostros marcados por la vigilia pero también por el amor. Otro compañero recordaba a Lohana en la entrada cantando anécdotas que nos hacían reír. Dijimos todas y todos, muchas nos lo dijimos al oído y otros a viva voz: Basta de encontrarnos en la tristeza, en la despedida, en la necroafectividad. Seamos la política traba de nuestro país, mensaje a mensaje fuimos y se viralizó para llegar a la asamblea del sábado que fue reuniendo a travas, negras, villeras, militantes, tortas, chongos, putos, marikas. Y por primera vez todas, todos y todes dijimos vamos por el derecho a la vida, porque sin vida no hay TRAVAjo. Hay un legado, habla de un proceso histórico de cambio en el cual nuestras referentes travas ya cambiaron el mundo, las mociones se convirtieron en emociones y la primera fue salir a marchar todes bancándonos las diferencias y porque como no estamos en la agenda emocional de la política argentina entonces nos organizamos desde el cuidado y los afectos por: una ley de reparación para las travas, por más TRAVAjo y más cupo laboral trans y en contra de la brutalidad cisheteropatriarcal del capital, Kosteki, Santillán, Sacayán”.

²¹³ “La Comunidad Homosexual Argentina, creada el 16 de abril de 1984 en una asamblea que congregó aproximadamente a ciento cincuenta personas, es la organización GLTTB más antigua del país. En ese momento se planteó como objetivo de emergencia la lucha a favor de la derogación de los edictos policiales y en contra de la represión que estos legitimaban. Fue la primera organización argentina en obtener la personería jurídica -el 17 de mayo de 1992- después de una larga lucha legal y política, marcando un precedente fundamental en la conquista de los derechos humanos de las personas GLTTB. Ello la convirtió en una de las Organizaciones emblemáticas en la lucha por la defensa de los derechos de las personas GLTTB. Es también la primera Organización que, en septiembre de 1987 llevó a cabo una campaña de prevención de VIH-Sida. Para ello, en abril de 1988, recibió apoyo financiero de la Organización Panamericana de la Salud (Naciones Unidas). La CHA está integrada por personas gays, lesbianas, travestis, transexuales y bisexuales que trabajan ad-honorem por la no discriminación de las personas en razón de su orientación sexual e identidad de género. Integra la Comisión Organizadora de la Marcha del Orgullo GLTTB que se lleva a cabo cada primer sábado del mes de noviembre y que es el acto público más importante de la comunidad GLTTB (en el año 2001 asistieron más de 4.000 personas). También forma parte del Foro Nacional de ONGS con Trabajo en VIH-Sida, el Task Force GLTTB y otros HsH de ONUSIDA y la Red GLTTB de Argentina” (<http://www.cha.org.ar>).

En el campo del testimonio, lo que se dirime es la identidad subjetiva de quien habla. Mientras esas identidades estén reservadas a masculino / femenino, negro / blanco, heterosexual / homosexual, quedan por fuera del discurso muchas voces, muchas representaciones sociales. En este contexto, el límite del testimonio es el sistema hegemónico que determina quién habla, quién no, y cómo se cataloga el/ la sujeto hablante. *Carnes tolendas* es la interrupción de ese sistema, o más bien, sus restos.

La obra reflexiona, habla, discute, se manifiesta sobre el travestismo, pero también sobre todas las identidades humanas que se resisten a una catalogación. Que se mueven, se desplazan, buscan otros cuerpos para sus cuerpos, otras palabras para sus idiomas, otras sexualidades para su sexo. *Carnes tolendas* pone en discusión los límites del testimonio porque el testimonio viene cargado de límites. De identidades previas. Camila Sosa Villada pone en escena la singularidad, contra toda normatividad de género. Eso es lo indecible. Lo que es singular y escapa a la norma, lo que construye su propia autonomía. Con-mueve, mueve, desplaza, abre pasajes, como señala Serres:

Como Proteo, el cuerpo es multiforme, innovador y no cesa de inventar en un estado de variación inflexible. Aquel que se expone ya se encuentra luchando contra la rigidez. [...] El trabajo creador, cualquiera que fuera, exige al cuerpo que se transforme: le exige infinitas metamorfosis (2011:138).

En esa indagación sobre una realidad diferente, el problema de la nominación es fundamental, y allí el testimonio encuentra sus límites pero también sus posibilidades. En el único momento de la obra en el que María Palacios habla, dirigiéndose al público, dice:

Un travesti es algo innominado, con frecuencia alguien segregado, ausente de la sociedad, no reconocido, negado. Negado por los padres, por la familia, por los empleadores, por la políticas, por la economía.

Si el travesti es alguien innominado, la obra intenta darle nombre, sacarlo de la marginalidad, singularizando su biografía, construyendo una identidad a pesar de esa innominación social con la que muchos travestis conviven.

La palabra travesti indica al individuo que cruza, sobrepasa algo, y ese algo está vinculado al vestuario. Un travesti es alguien que se disfraza de otro²¹⁴, que realiza una acción casi mimética para ser otro, y en ese tránsito se ficcionaliza. *Carnes tolendas* funciona como un gran testimonio, no sólo de la vida de la protagonista, sino del proceso de construirse como otro. Las estrategias actorales y dramáticas potencian la mostración de ese proceso. En relación al nombre de la obra, María Palacios dice:

Carnes tolendas es una antigua denominación de lo que hoy conocemos como carnaval, pero lejos de asemejarse a la tirada de bombuchas, los corsos y el disfraz. Etimológicamente proviene del latín *caro, carnis*, “Carnes” y del gerundio *tollendus*, “Tolendas” que significa “sacar”, “quitar” e incluso “prohibir” o “seducir”. Quitar las carnes, desvestirse, conlleva el acto de ponerse el disfraz y quitárselo para decir lo que se encuentra en el interior... es como quedar en carne viva.

Carnes tolendas abre una variación dentro del campo del testimonio, así como dentro de la relación entre la realidad y la ficción. La variación opera en el espacio del resto, en la zona que excede al discurso, que no es ni una cosa ni otra, sino una tercera realidad, esa realidad innominada a la que se le da entidad escénica. La actriz opera por saltos, camuflándose entre fragmentos ficcionales, para así descubrirse, “ocultarse, camuflarse es una función guerrera; y la línea de fuga atrae al enemigo, atraviesa algo y hace huir lo que atraviesa; en el infinito de una línea de fuga surge el guerrero” (Deleuze, Guattari, 2002: 279). A su vez, la obra también propone al cuerpo como resto. Lo indecible, aquí, es del orden del cuerpo. No sólo señala y excede la división de identidades de géneros, sino que se presenta como territorialidad que excede a la palabra, por eso, el final de la obra ya no tiene texto, ni de Federico García Lorca, ni testimoniales. El cuerpo desnudo se ofrece, esa territorialidad física se muestra, se presenta.

La variación de *Carnes tolendas* instala la experiencia de aquello que no se puede decir, pero que tampoco admite resoluciones ni categorías simplistas. Implica entender el testimonio de vida como una zona en la que hay relatos posibles, pero

²¹⁴ En *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, Óscar Cornago (2005) toma al travestismo como uno de los referentes para pensar una de las dimensiones del proceso de la teatralidad: la de la representación, o dinámica de fingimiento.

también hay lagunas de lenguaje. En esa tensión se mueve la obra, compone su poética, y ofrece el testimonio de Camila Sosa Villada, pero también del mundo de categorías en el que ese cuerpo está apresado.



CAPÍTULO III

Lomodrama. Un butoh criollo

Los paisajes del cuerpo

1. Sobre el grupo

¿Sabes qué me interesa a mí en definitiva, de todo esto?
Como me interesa con los actores, con las obras,
y todo lo demás, que la naturaleza de las cosas
no esté uniformada.
Paco Giménez

Lomodrama. Un butoh criollo es una obra dirigida por Paco Giménez, estrenada dentro de la programación del plan de festejos de 25 años de La Cochera, grupo y sala que este director conduce desde hace más de 30 años. El elenco está conformado por Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, actores y docentes los dos, especializados en técnicas expresivas, dentro y fuera de la UNC. Graciela Mengarelli es una de las integrantes originales del grupo de La Cochera, mientras que Oscar Rojo formó parte de algunas obras de Paco Giménez (*Los ratones de Alicia*, por ejemplo). Silvia Villegas realizó un acompañamiento teórico²¹⁵ y, en la puesta en escena, participaron José Quinteros²¹⁶ en la realización de objetos, y Fernando Castello²¹⁷ en diseño de iluminación.

Paco Giménez es uno de los directores de Córdoba que mayor relevancia tiene dentro del campo teatral local, y sus obras, de alcance provincial, nacional, e

²¹⁵ Si bien en el material de prensa Silvia Villegas aparece en calidad de responsable de la dramaturgia, la misma es producción de Paco Giménez, Graciela Mengarelli, y Oscar Rojo, realizada a partir de textos propios y de diferentes autores, como refiere Graciela Mengarelli en entrevista realizada en diciembre del 2018. Silvia Villegas (1961) es profesora y licenciada en Historia, y Master en Arte Latinoamericano, se desempeña como historiadora del teatro, actriz y yoguini. Fue docente de la Licenciatura de Teatro de la UNC en la cátedra Historia de la Cultura Americana I, acompañando artistas en procesos de creación y producción en teatro y en cine. Ha trabajado en actuación, asistencia de dirección y dramaturgia en Teatro y Cine con Roberto Videla, Graciela Mengarelli, Oscar Rojo, Paco Giménez y Paula Markovitch.

²¹⁶ José Quinteros (Córdoba, 1980), es Licenciado en Escultura por la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó allí sus primeras prácticas, especialmente en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) como artista y colaborador. Comienza su producción formal de obras en el 2003 y desde entonces ha desarrollado una extensa actividad. Ha expuesto en numerosas muestras colectivas e individuales a nivel provincial y nacional. Recibió premios y menciones a nivel Provincial y Nacional. Becas Nacionales y Provinciales. Se ha desempeñado como diseñador y realizador de escenografía, vestuario, comunicación y registro de obras teatrales.

²¹⁷ Actor y productor de La Cochera. También es productor dentro del ámbito oficial, desarrollando tareas en el Teatro Real.

internacional, han marcado a generaciones de teatristas. Egresada de la Licenciatura de Teatro a principios de los años 70 y, al terminar sus estudios, es convocada por los integrantes del grupo teatral La Chispa, uno de los míticos grupos de creación colectiva en esta ciudad, para ocupar el rol de coordinador. Luego de algunos trabajos conjuntos, Paco Giménez y algunos de los integrantes de La Chispa, deben salir del país y exiliarse en México, en 1976, frente a la persecución sistemática de la última Dictadura cívico militar en nuestro país. Al desmembrarse la Chispa, en 1982 Giménez trabaja en “El Fracaso”, junto a Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe y es invitado a dirigir el grupo Circo, Maroma y Teatro, con el que hace el espectáculo *Híjole, mano* (1979). En 1983, decide regresar a Argentina, y da inicio a una búsqueda escénica muy particular, cruzando elementos metodológicos de la creación colectiva y de su experiencia mexicana. En 1985 estrena *Los delincuentes comunes*, espectáculo que da nombre al grupo histórico de Paco Giménez, que ese mismo año, funda La Cochera, centro de formación, investigación y producción teatral, con una vasta y ecléctica serie de espectáculos. Sus obras presentan una diversidad poética y procedimental importante, desde la adaptación de clásicos *-Orto y Ocaso* (2003)²¹⁸, *Intimatum* (2002)²¹⁹-, la utilización de textos como material disparador *-Choque de cráneos* (1990)²²⁰-, la revisión de la historia grupal a partir de las “nuevas dramaturgias” *-Nuestro vademécum*, 2012²²¹-. En relación a su metodología de mestizaje, Paco Giménez comenta:

Siempre digo que parte de esta metodología la encontré sintetizada en un librito de Ortega y Gasset, donde habla de la mente primitiva y de la mente erudita. El

²¹⁸ Equipo de trabajo. En escena: Chacha Alvarado, Carolina Amor, Silvina Bustos Fierro, Marcelo Castillo, Patricia Cugat, Gabriela Duran, Marola Farías, Sergio Gallego, David Gerber, Vique Gómez, Andrea González, Rita Novillo Corvalán, Lalo Orellano, Guillermo Wright. Dirección: Paco Giménez

²¹⁹ Equipo de trabajo. En escena: Bati Diebel, Alejandra Garabano, Galia Kohan, Giovanni Quiroga, Estrella Rohrstock. Iluminación: Fernando Castello. Escultura: Elbio Gutierrez Celi. Diseño gráfico: Mercedes Brito, Hugo Palacios. Asesoramiento literario: Eugenia Cabral. Asistencia técnica: Hugo Palacio, Roberto Sutter. Producción ejecutiva: Marcelo Castillo. Dirección: Paco Giménez

²²⁰ La obra se estrena en abril de 1990. Durante el año 2006 fue convocada para su reposición en el marco de la III Edición del evento organizado por el Centro Cultural España Córdoba “Teatro (pero teatro) teatro”, feria de obras consideradas fundamentales del teatro cordobés de los ’90 y distinguidas como clásicos de la escena local independiente. En escena: Marcelo Castillo, Bati Diebel, Marola Farías, Giovanni Quiroga, Rita Novillo Corvalán, Guillermo Wright, Sonia Vigliecca, Galia Kohan, Paco Giménez. Iluminación: Sergio Gallegos. Dirección: Paco Giménez. Versión libre de “Los siete locos” y “Los lanzallamas”, de Roberto Arlt (<http://produccioneslacochera.blogspot.com/>).

²²¹ Equipo de trabajo. En escena: Bati Diebel, Galia Kohan, Giovanni Quiroga, Estrella Rohrstock. Operación técnica: Sergio Gallegos. Asistencia general: Florencia Cisnero. Dirección: Paco Giménez

dice que la mente primitiva confunde, y que la mente erudita despeja. En este proceso, yo paso a ser el erudito, y los actores, ya sean Los delincuentes, o los de La Cochera, son los primitivos frente a una idea de la cual no entienden el por qué ni el para qué. Lo que hacen ellos entonces, no habla desde su cabeza, habla de la actitud que tienen frente a la propuesta. Yo me imagino esa idea, y ellos no. Ellos, en su afán de alcanzar el objetivo, y de entender, confunden, cruzan. Entonces yo despejo este material. Y lo interesante que hay en este complemento es que el erudito, por entender o ver claro, generalmente no se atreve a confundir las cosas, porque tiene una mayor inclinación a dejar que las cosas estén en el lugar que deben estar, porque las conoce o no sé qué, tiene pruritos para cruzar y mezclar. En cambio el que no conoce, realiza una operación afectiva, más irresponsable, y sin pudor, mezcla, confunde las cosas, las compenetra (Giménez, P, entrevista, 20/12/2004).

Desde esta posición, el director encara el trabajo de forma poco sistemática, indagando en la aparición de lo aleatorio, lo azaroso, lo caótico. Los puntos de vista, las ideas, las propuestas de los actores frente a la idea original serán el material sobre el que luego se trata de establecer un nuevo orden. Organizar y dar un cauce a ese orden es su trabajo²²². En relación a la actuación, declara:

Me interesaba la búsqueda de la voluntad original de acción. Yo consideraba que alguien que estudia cómo actuar, puede aprender una técnica de imitación de las conductas de las personas; que cuando actúa da la ilusión de que él actúa pero en realidad lo que hace es poner a funcionar un entrenamiento que se ha impuesto y a mí lo que me inquietaba era provocar la voluntad de acción original de una persona (*Las lunas del teatro*, 1996: 170).

La idea de voluntad de acción original se relaciona directamente con hacer un teatro que no se parezca al teatro/ con actores que no se parezcan a actores²²³. En esa

²²² “Dado un tema, como por ejemplo para **Oh!**, lecturas de Walt Whitman, cada uno hace algo, en base al texto que le gustó, y todo lo demás. Eso es la raíz, el germen de algo, de ahí se va asociando, yo propongo que lo amplíen, con las devoluciones se van modelando los trabajos, o permanecen latentes, porque nadie lo toma, nadie lo quiere, y a lo mejor pasados unos meses yo los recuerdo y digo “ahora sí es propicio traer a colación aquel trabajo”. Porque puede ser como una pieza que hace falta para el engranaje que se está armando” (Entrevista, 20/12/2004)

²²³ Argüello Pitt, C (200). En busca de un teatro que no se parece al teatro. *Cuadernos del Picadero*, n° 1.

búsqueda radica gran parte del trabajo de Paco Giménez, buscar lo original de la experiencia personal, en las lecturas propias, en la subjetividad del acto creativo.

Enmarcada en esa “caótica”, descontracturada e irreverente forma de trabajo, se estrena, en el año 2010, *Lomodrama. Un butoh criollo*. La obra no es sólo el resultado de un festejo conmemorativo, en esos 25 años, Paco Giménez, Graciela Mengarelli, y Oscar Rojo, transitaron creaciones previas, por lo que comparten una forma de entender la práctica teatral desde la experimentación sostenida en el tiempo. Su vinculación no sólo está dada por un recorrido teatral (Paco Giménez y Graciela Mengarelli formaron parte del grupo La Chispa, y luego se reencuentran en el grupo La Cochera), sino también pedagógico.

Graciela Mengarelli es actriz y docente. Actualmente es Profesora titular de las cátedras Formación expresiva I y II de la UNC, desde 1989. Inicia su carrera como actriz en el teatro El Juglar, dirigido por Carlos Giménez a fines de los años 60. Cursó en Córdoba las carreras de Cine y Teatro en la Escuela de Artes de la UNC. Además, fue fundadora de los grupos La Chispa y Los Saltimbanquis, grupo de teatro para niños y niñas. Es una de las tantas artistas que debe exiliarse en la última Dictadura cívico militar, viviendo en Sao Paulo, Brasil desde fines de los setenta. Allí se especializa en diversas técnicas y sistemas corporales, como coordinadora de trabajo corporal y movimiento para actores. De regreso en Argentina, desarrolla un trabajo de coordinación de cuerpo y dirección de movimiento en el grupo La Cochera, junto a Paco Giménez, y participa en diversas producciones, tales como *Los Ratones de Alicia*, *Pan Pan Pan*, *Barriendo la pampa*, *Besos Divinos*, entre otros. Su trabajo de asesoramiento y entrenamiento corporal y expresivo ha sido fundamental en muchos de los trabajos de Paco Giménez. Por otro lado, ha actuado en diversos espectáculos, como *Esto no es los ratones de Alicia* (2005)²²⁴, con dirección de Renata Gatica, *Viejos Tiempos* (2006)²²⁵, de Harold Pinter, dirección de Lito Senkman, *Oda al Tunga* (2013)²²⁶, dirección de Gastón Palermo. En el 2017 estrena la obra, de su autoría, *No se*

²²⁴ Equipo de trabajo. En escena: Alicia Alvarado, Osvaldo Bovadilla, Marcelo Castillo, Graciela Mangarelli, Marcelino Monasterolo, Oscar Rojo. Voz en Off: Pablo Altamirano, Carolina Amor, Alejandra Garabano, Paco Giménez. Edición de video: Diego Pigni. Tramoyas: Hernán Rossi. Asistencia técnica: Ana Balliano, Jorge Gatica, Victoria Gatica, Georgina Ricotti, Martín Suárez. Dirección: Renata Gatica. Dramaturgia: Carolina Gismondi, Jazmín Sequeira.

²²⁵ Equipo de trabajo. En escena: Graciela Mengarelli, Silvia Villegas, Roberto Videla. Iluminación: Daniel Maffei. Operación: Anabella Accastello. Escenografía: Santiago Pérez. Colaboración Especial: Graciela Ferrari. Dirección: Lito Senkman.

²²⁶ Equipo de trabajo. En escena: Marola Farías, Galia Kohan, Graciela Mengarelli, Ana Pautasso, Giovanni Quiroga, Olkar Ramírez, Estrella Rohstock. Vestuario: Jimena Rivas. Escenografía: Andrés

*olviden de Sarah o el arte de morir*²²⁷, nuevamente con dirección de Paco Giménez. Graciela Mengarelli es una referente en técnicas de expresión corporal, estudios del cuerpo y performance.

Oscar Rojo (Córdoba, 1960 - 2011) fue actor, performer, director, docente. En el año 1999 pone en marcha la Fundación Az-Zabat, a través del espacio teatral Quinto Deva, que también funciona como grupo de producción teatral. Como director, entre alguno de sus espectáculos, llevó a escena los espectáculos *Quiero tu vida* (creación colectiva, 1992, teatro La Cochera)²²⁸, *Sangre en el cuello del gato* (sobre la obra de Fassbinder, 2000)²²⁹, *La infancia de los asesinos* (sobre la novela “A sangre fría”, de Truman Capote, 2002)²³⁰, *Ni siquiera somos peligrosos* (2007)²³¹, *Aposematismo* (2008)²³², *Mujeres ladrando a la luna* (2009)²³³, *Aeropuerto* (de Soledad González, 2010)²³⁴. Como actor, performer, participa en *Sodoma y Somoda*, espectáculo multimedia (1992)²³⁵, *El cielo es un travesti* (videoarte, 1993)²³⁶, *Los ratones de Alicia* (La Cochera, 1987)²³⁷, *Esto no es los ratones de Alicia* (dirección de Renata Gatica, 2005)²³⁸, *Amor, un manifiesto equívoco* (dirección de Renata Gatica, 2007)²³⁹, *Qué*

Turovetsky. Música original: Joel Costas. Asistencia de dirección: Aracelli Gelleni. Producción: UIIses PalacIo. Colaboración artística: Aracelli Gelleni. Dirección: Gastón Palermo.

²²⁷ Equipo de trabajo. En escena: Graciela Mengarelli, Víctor Trapote. Diseño de luces: Lucas Solé. Realización de escenografía: Pablo Chiarella. Edición de sonido: Lucas Solé. Fotografía: Andrea Asis. Diseño gráfico: Lucas Solé. Colaboración en vestuario: Franca Echezarreta. Asistencia de dirección: Viviana Grandinetti. Dirección: Paco Giménez.

²²⁸ Sin referencias sobre el equipo de trabajo.

²²⁹ Equipo de trabajo. En escena: Mariana carballo, Julio Castro, Gustavo Fernández, Mónica García, Andrés Mc Kena, Mariana Rebufatti. Iluminación: Oscar Rojo, Alejandro Defago. Escenografía: Vestuario: matías Zanotti, Grupo Ruta 9. Producción: grupo Ruta 9. Dirección Oscar Rojo.

²³⁰ Sin referencias sobre el equipo de trabajo.

²³¹ Equipo de trabajo. En escena: Marcela Leiva, Mónica García, Magalí Rodríguez, Ma. José Díaz Cerutti, Pipy Alías, Marcos Barreras, Federico Franco, Patricio Bertone, Oscar Godoy. Producción y asistencia de dirección: Julieta Lazzarino Dirección: Oscar Rojo.

²³² Equipo de trabajo. En escena: Andrea Asis, Verónica Barrionuevo, Daniela Enet, Guadalupe Guerrini, Sandra Mangano, Gastón Palermo, Victoria Rosso, Natalia Ruiz. Diseño de luces: Romina Primo. Proyecciones: Julieta Lazzarino. Operación de luces: Romina Primo. Fotografía: Nicolás Guerrini. Asistencia de dramaturgia y dirección: Florencia Gomez. Dramaturgia y dirección: Oscar Rojo

²³³ Equipo de trabajo. En escena: Carolina Godoy, Samy Flores, Florencia Rubio, Mónica García, Naty Diaz, Natalia Ritta, Julieta Lazzarino. Asistente de dirección: Celeste Costello. Operación de Luces: Andrea Asís. Gráfica: Sergio Cuenca. Producción: Julieta Lazzarino Quinto Deva Producciones. Dirección y Puesta: Oscar Rojo.

²³⁴ *Aeropuerto 18-04-08* es una de las obras que formaron parte del Proyecto 6x6 Migraciones (producción del teatro Real). Equipo de trabajo. En escena: Fabricio Cipolla, Natalia Rita, Hernán Rossi. Escenografía: Lilian Mendizabal. Producción: Ximena Silbert. Dirección: Oscar Rojo. Dramaturgia: Soledad González.

²³⁵ Sin referencias sobre el equipo de trabajo.

²³⁶ Sin referencias sobre el equipo de trabajo.

²³⁷ En escena: Marcelo Castillo, Oscar Rojo, Osvaldo Bovadilla, Alejandra Garabano, Marcelino Monasterolo, Carolina Amor. Dirección: Paco Giménez.

²³⁸ Equipo de trabajo. En escena: Alicia Alvarado, Osvaldo Bovadilla, Marcelo Castillo, Graciela Mangarelli, Marcelino Monasterolo, Oscar Rojo. Voz en Off: Pablo Altamirano, Carolina Amor,

ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman (2009)²⁴⁰. En danza, realiza la dirección y coreografía de los espectáculos *La geografía del deseo* (dentro del festival Pulso urbano, 2008)²⁴¹, *Una incierta Master class* (2009)²⁴², *La belleza a veces suele ser perturbadora* (2010)²⁴³. Fue uno de los formadores que mayor impacto ha tenido en una generación de hacedores teatrales, por su abordaje sobre la voz, así como sus estudios sobre danza butoh, danza contemporánea, eutonía. La mezcla de estos saberes específicos confluía en un abordaje actoral organizado alrededor de la idea de presencia, entre otras cuestiones. Fue docente adjunto de la cátedra Formación Sonora I de la Licenciatura en teatro de la Facultad de Artes.

2. Sobre el proyecto de la obra

Esta propuesta indaga las vertientes de la poética cocheril, de la que tanto G. Mengarelli como O. Rojo han sido referentes. La actriz destaca la importancia personal que este trabajo tuvo para ella:

Alejandra Garabano, Paco Giménez. Edición de video: Diego Pigni. Tramoyas: Hernán Rossi. Asistencia técnica: Ana Balliano, Jorge Gatica, Victoria Gatica, Georgina Ricotti, Martín Suárez. Dramaturgia: Carolina Gismondi, Jazmín Sequeira. Dirección: Renata Gatica

²³⁹ Equipo de trabajo. En escena: Natalia Alvarez, Joaquín Amuchastegui, Cipriano Argüello Pitt, Ana Balliano, Mariel Bof, Walter Cammertoni, Cheté Cavagliatto, Lorena Cavicchia, Carolina Cismondi, Marcelo Comandú, Damian Cortés, Sandra Criolani, Luciano Delprato, Emilio Díaz Abregú, Dean Krivacic, Daniela Martín, Graciela Mengarelli, Carolina Muscará, Lalo Orellano, Melina Passadore, Maria Sol Pereyra, Santiago Pérez, Rosita Ribas, Rafael Rodríguez, Oscar Rojo, Mara Santucho, Martín Suárez. Instalación sonora: Federico Flores. Instalación visual: Victoria Gatica, Melina Passadore. Realización de video: Rodrigo Guerrero. Asistencia de dirección: Jazmín Sequeira, Martín Suárez. Producción técnica: Ana Balliano. Producción general: Carolina Cismondi. Colaboración en dramaturgia: Ana Balliano, Carolina Cismondi, Rodrigo Guerrero, Daniela Martín, Melina Passadore. Dirección: Renata Gatica

²⁴⁰ Equipo de trabajo. En escena: Paulo Barbariga, Yamile Sánchez, Patricio Bertone, Nieves Canavesio, Mariel Bof, Andrea Asís, Oscar Rojo, Diego Trejo, Alicia Alvarado, Julio Ibarra. Asistente de dirección: Guillermo Baldo. Producción: Julieta Lazzarino Quinto Deva Producciones. Gráfica: Sergio Cuenca. Dirección y Puesta: Oscar Rojo.

²⁴¹ Equipo de trabajo. En escena, 70 performers en la vía pública (Chacabuco y Bvd Illia, centro de la ciudad de Córdoba). Idea y Dirección: Oscar Rojo. Asistencia: María José Díaz Cerutti. Dirección Musical: Enrico Barbizi

²⁴² Equipo de trabajo. Cantantes: Florencia Rubio. Performers: Florencia Rubio. Bailarines: Santiago Bernardi, Marcelo Comandú, María José Díaz Cerutti, Gabriela Etchegoin, Sonia Gili, Ángel Hakimian, Sabrina Muller, Mariana Pirra, María Cecilia Priotto, Carolina Vicente. Músicos: Julieta Duret, Pablo Fariás de la Torre, Sofía Hilas, Hermann Schereiner. Coreografía: Oscar Rojo.

²⁴³ Equipo de trabajo. Performers: María José Díaz Cerutti, Gustavo Fernandez, Josefina González, Camilo Paz Daga, Natalia Ruiz, Florencia Rubio, Pablo Spollansky. Asistencia de dirección: Luisa Stille. Música: Enrico Barbizi. Dirección: Oscar Rojo.

Para mí fue una manera de recuperar una forma de llevar la teatralidad a la escena, muy desde lo corporal, que no siempre se puede. En general los procesos, también en La Cochera, cuando son colectivos, hay que conjugar muchos lenguajes. En general siempre se trabaja con un texto -como *Orto y Ocaso*, *Everyman*- pero siempre ha habido un texto fuerte detrás. Acá fue rescatar una vertiente que era la que desarrollamos con Paco en *Los ratones de Alicia*, *Barriendo la pampa*, que es eso, empezar a sacarle el jugo a esa gran fuente de creatividad, o la capacidad semántica que tiene el cuerpo, los infinitos significados que tiene. Que es un territorio difícil, porque a veces parece que no hay nada.... (Mengarelli, G, entrevista, 26/02/2014).

La actriz relata la trayectoria del encuentro, de su vínculo personal y profesional con Oscar Rojo, que finalmente deviene en la realización de la obra:

El primer encuentro con Oscar, allá en los 80, había sido con *Los ratones de Alicia*, donde Oscar había manifestado siempre un gran interés, una gran sensibilidad con todo lo que era respecto del trabajo del cuerpo. Yo del lado de afuera, proponiendo trabajos. [...] Oscar, a partir de esas épocas, desarrolla una búsqueda personal bastante centrada en torno a la corporeidad del actor. [...] Cuando se cumplen estos años de La cochera, este deseo postergado se transforma en una invitación especial de Paco que era más como.... Como es Paco, más que una invitación formal y delicada, es un desafío del carajo, de decir, “bueno, ustedes que tanto hablan del cuerpo, y que tanto dicen, y que tanto enseñan, bueno, a pelar”, como dice él siempre. A ver qué. A ver, hagan. Hagan. Pongan en escena. Y así fue el disparador de este trabajo. Qué había para poner, para pelar, y para transformar en teatralidad aquellos conceptos, o verter en un espectáculo o en una obra, todo esto que sentíamos y que pensábamos sobre el cuerpo. Paco como toca ese punto, “si vos enseñás, a ver mostrá, tanto que vos evaluás de presencia escénica, a ver”-. Eso fue, y por supuesto aceptamos, levantamos el guante, y empezamos a trabajar. Es un territorio amplio, enorme, porque imagínate, la temática era infinita, ¿por dónde la encarás? (Mengarelli, G, entrevista, 26/02/2014).

Cecilia Hopkins, en su crítica periodística, profundiza y define el sentido de la obra:

Mis obras, que son las obras de los actores, no colocan en escena el cuerpo civil sino el otro cuerpo, jugador malévolo que se mueve adentro y quiere salir. Estas son palabras tomadas del francés Valère Novarina y con ellas me identifico. Graciela Mengarelli y Oscar Rojo no actúan en este espectáculo sino que se ejecutan. Hacen teatro porque hay algo que no pueden soportar. No construyen personajes, se descomponen. Intentan que aparezca la verdadera carne (“El acto en cuestión”; por Cecilia Hopkins, Página 12, 05/06/2012.)

Lomodrama es la herida que se muestra, que se exhibe, la complejidad de descomponerse, el drama del cuerpo. Ya desde el nombre nos encontramos con un planteo coloquial, familiar, sobre el cuerpo. El drama del lomo, del cuerpo, pero del cuerpo familiar, nombrado en cordobés, la pura carne. Criolla, además, como señala Graciela Mengarelli:

...en una de las charlas de mesa fue donde surgió el nombre del lomo... ¿qué ¿lomo? Qué lomazo tenes... que alude en cordobés al cuerpo, y que no iba a ser una tragedia, porque no lo íbamos a enfocar desde ese lugar. Sino el drama en el sentido de ver cómo esta manera de vivir desde lo corporal te aproximaba a lo dramático que tiene la existencia, desde el nacimiento, la felicidad, la tristeza, la alegría, todo junto. Tanto Oscar como yo traíamos ideas, en torno a lo que queríamos probar que, por supuesto, también tiene que ver con nuestras experiencias dramáticas, particulares (entrevista, 26/02/2014).

El título no sólo señala este *lomodrama*, sino hace referencia explícita a la disciplina en la cual se enmarca, por más que se la presente como un híbrido: *butoh criollo*. En la mezcla entre danza oriental y el carácter autóctono -criollo- que se le atribuye podemos ver otra de las claves de lectura que el espectáculo nos propone.

Es interesante pensar al *butoh* como una disciplina que, como toda filosofía oriental, no está basada en las tradicionales oposiciones binarias que fundan el

pensamiento y la práctica de la representación occidental, sino que abre un espectro de posibilidades narrativas superadoras de la idea de realidad / ficción, adentro / afuera, cuerpo / materia, cuerpo / pensamiento, etc. Este es butoh *criollo*, nos deja en una zona intermedia, donde debemos, cuidadosamente, ver qué elementos son tomados de la danza butoh, y qué elementos son prestados de la danza contemporánea *criolla*. La obra, en ese sentido, se plantea como un espacio híbrido, mestizo, en el que la conjugación de elementos de diverso signo abordan múltiples problemáticas en torno a algo tan complejo como es el cuerpo, su historia, su fisonomía, su finitud: “Poner el lomo, es poner el cuerpo y soportar una carga -cuenta Paco Giménez-. En la obra cada actor ha tomado una cuestión sensitiva y vivencial propia que acopló a una técnica corporal. Graciela se refiere a su generación; Oscar, a la idea de que la enfermedad es una forma de espectáculo” (Entrevista a Paco Giménez, por Juan José Santillán, Clarín, 12/06/2012).

Esta perspectiva pone en funcionamiento la reflexión sobre la incapacidad de la palabra para decirlo todo: no sólo estamos frente al conflicto del cuerpo, sino del lenguaje, en tanto estructura que fija normas, reglas, límites, convenciones. *Lomodrama* deja ver los conflictos inconmensurables del ser humano: el paso del tiempo, la muerte que inevitablemente llega, la memoria como un espacio de repeticiones. Para los actores, “la piel está saturada de inconsciente. Lo más profundo es la piel” (*Lomodrama*, Escena 8, 2010, inédito), y allí nos encontramos con el reverso de la tradición racionalista occidental: las capacidades intelectivas están a lo largo del cuerpo, que así se nos configura como un potente generador de conocimiento. El cuerpo se presenta en su contingencia y como objeto de saber:

El cuerpo humano no es un objeto eterno, inscrito desde una eternidad en la naturaleza, es un cuerpo que ha estado muy manipulado y transformado por la historia, por las sociedades, por los regímenes, por las ideologías, y en consecuencia nosotros estamos llamados a interrogarnos sobre lo que es nuestro cuerpo, hombres modernos y hombres particularmente socializados y sociales (Barthes, 1978).

De esta manera, la obra propone una mirada personal sobre el cuerpo, pero también sobre los modos de pensar y exhibir el cuerpo en escena. El equipo construye

un juego -tal como lo definen- en el cual se despliegan formas de estar, ser, vincularse, en escena.

3. Escrituras del cuerpo: Una *obra-paisaje*



Lomodrama presenta capas semánticas acumulativas. Por un lado, la construcción de esa espectacularidad, la exhibición como modo de exponer el cuerpo frente a los otros, por otro, el paso del tiempo por el cuerpo, la muerte como experiencia a la que inevitablemente se llega, la memoria como espacio de reconstrucción a partir de los restos (Graciela Mengarelli armando el esqueleto), la inteligencia del cuerpo frente al imperio del logos. El afecto como modo de encuentro escénico. Nos interesan, en este punto, y teniendo en cuenta todos esos tránsitos, las operaciones actorales que se realizan en la obra, ya que su fragmentarismo dramaturgico de la misma va de la mano de recursos específicos de actuación. En *Lomodrama* no se construyen *personajes*, los actores se asumen como tales y, en los momentos en que se nombran a sí mismos o entre ellos, lo hacen con sus nombres de pila, Graciela y Oscar, al mismo tiempo que en el guión aparecen nombrados como “él y ella”. Son Graciela Mengarelli y Oscar Rojo quienes, escénicamente, van hilvanando situaciones, impresiones, sensaciones

personales que responden a sus historias de vida, por más que la obra no se formule ni se proponga como un biodrama.

Lomodrama es una **pieza-paisaje**, según la categoría de Michel Vinaver²⁴⁴, paisaje compuesto por escenas aisladas, que se van sucediendo de forma inconexa, sin ninguna estructura causal aparente, combinando imágenes poderosas, textos, secuencias de danza, así como momentos de encuentro y diálogo entre los actores. Ese paisaje construye y deja ver múltiples estados del cuerpo, sus potencias, sus posibilidades, su historia. Recuperando un fragmento de la escena 3, el paisaje de la obra es “inestable”, tanto como el “pronóstico del cuerpo, su relación con el macrocosmos”. Este paisaje pone en diálogo, de manera fragmentaria, los saberes técnicos de dos actores que son docentes de formación expresiva, la historia de sus cuerpos, su relación con lo animal, sus posibilidades de supervivencia a través del encuentro, del afecto.

El diseño espacial de *Lomodrama* responde a la clásica separación entre escenario y público. La obra fue puesta en escena en salas de teatro independiente de la ciudad de Córdoba²⁴⁵, salas pequeñas, con lo cual la distancia entre el espectador y el actor se acorta. Graciela Mengarelli y Oscar Rojo involucran al público en algunos pasajes de la obra, a través de la mirada, generando mayor intimidad en esta relación. Se utilizan todos los espacios disponibles y a la vista del espectador: el camarino, y una ventana superior de La cochera (en el caso de Quinto Deva, se utilizaron las dos puertas del fondo), esto amplía el espacio escénico, y genera una dinámica permanente de entradas y salidas. Los objetos utilizados, exceptuando el sillón, y la mesa que está en el camarino, son ingresados y retirados por los actores, quienes funcionan también como operadores escénicos.

Iniciamos el análisis de la obra abordando sus aspectos dramaturgicos centrales. *Lomodrama* se despliega en 9 escenas, o “breves relatos corporales”, cuyos títulos son iluminadores²⁴⁶. En función del abordaje teórico, serán nombrados como *paisajes*.

Paisaje 1. Poniendo el lomo.

Paisaje 2. No hay secretos, es el cuerpo en escena.

Paisaje 3. El estado del cuerpo.

Paisaje 4. Una animalada.

²⁴⁴ Desarrollado en el capítulo V de la II parte de esta investigación.

²⁴⁵ *Lomodrama* fue estrenada, como mencionamos, en la sala La Cochera, pero luego se programó en Quinto Deva, sala de la que Oscar Rojo fue creador y gestor.

²⁴⁶ Texto inédito.

Paisaje 5. El cuerpo otros mudras y kimono.

Paisaje 6. Ritual de los huesos.

Paisaje 7. Estallan las bombas.

Paisaje 8. Sillas para el encuentro.

Paisaje 9. Una forma de espectáculo.

Si solamente realizamos una lectura intuitiva de aquello que sugieren no sólo los títulos de cada una de los paisajes, sino el orden en que están planteadas, podemos ver cómo lo que primero que se enuncia es el cuerpo y, hasta la escena 6, la obra se organiza bajo ese eje. Los paisajes 7, 8 y 9 plantean la relación de ese cuerpo con el exterior: aparecen las palabras “bombas”, “encuentro” “espectáculo”, que desplazan la dramaturgia del cuerpo como objeto individual, al cuerpo en relación con otros, con el mundo. Nos adentramos en el planteo de cada una de ellas.

Paisaje 1: Poniendo el lomo.

La escena que abre la obra, “Poniendo el lomo”, está dividida en varias secuencias de acciones. En la primera, se puede ver a los actores, vestidos de negro, desde una ventana superior, uno al lado del otro, sosteniendo un cuadro: *Gabrielle d’Estrées-Escuela de Fontainebleau*, versión de Jorge Cuello²⁴⁷. Un apagón y, a los pocos segundos, aparecen en otra de las ventanas superiores, desnudos, replicando la imagen del cuadro. Según el guión, los actores

Asumen esa imagen y la representan también. El Cuerpo es el protagonista, el cuerpo al desnudo como lo propone la obra de arte, sólo una cita, un guiño para la expectación de lo que vendrá.

“La asumen y la representan”: la pauta evidencia el doble lugar desde el cual se posiciona la obra. Asumir el cuerpo, ostentarlo, desnudarlo. El cuerpo es el protagonista, pero es un cuerpo *teatral*, para ser visto y la escena *Poniendo el lomo* permite ingresar inmediatamente en esa lógica espectacular. Se pone el cuerpo en escena, se lo pone desnudo y, sobre esa desnudez inicial, se irá construyendo teatralidad. Si pensamos que la escena 9 se llama “Una forma de espectáculo” podemos ver la progresión de esta

²⁴⁷ Durante el primer año de funciones, se utilizó la pintura original, propiedad de Silvia Villegas. Luego, se realizó una réplica, para protegerla de su deterioro.

hipótesis. Como en *Carnes tolendas*, estamos frente a una obra que juega entre la representación y la presencia, el estar-ahí, la construcción y la mostración. Esos cuerpos se exhiben, sobre todo, lúdicamente. La complicidad, el compañerismo, el recorrido “cocheril” entre Oscar Rojo y Graciela Mengarelli es parte de la historia de sus cuerpos, y es una complicidad que no solo puede verse en el desnudo sino en el vínculo que trazan a lo largo del espectáculo. Este es un *lomodrama* compartido, generado a partir de la relación previa entre los actores y que, sin ser biodrama, potencia la construcción de la obra. Con esta escena 1, más la 2 y 3, se presenta la propuesta general.

Paisaje 2: No hay secretos, es el cuerpo en escena.

La escena 2, “no hay secretos, es el cuerpo en escena”, funciona como síntesis del espectáculo. Los actores realizan todas las secuencias de acciones de la obra a gran velocidad y hacen ingresar al espacio los elementos y partituras de cada una de las escenas siguientes. El guión dice

No hay sorpresas, no hay nada ocultado, todo se dice, se anticipa, pues cada situación tendrá como contenido oculto *estar en el aquí y ahora del cuerpo, el espacio y el tiempo.*

Esta escena, realizada velozmente y, a modo partitural, elimina el concepto de trama, así como el de intriga. El relato tradicional es desplazado por la idea de secuencia de acciones físicas, y esta segunda escena potencia este procedimiento, poniendo en evidencia una de las búsquedas centrales de la obra: la puesta en escena del drama del cuerpo, de la singularidad del cuerpo.

Paisaje 3: El estado del cuerpo.

El título de la tercera escena ya anticipa su sentido. Cuenta con dos focos que dialogan entre sí: mientras Oscar Rojo realiza una secuencia física en un sillón colocado al costado derecho, Graciela Mengarelli informa, desde el fondo:

Estamos en barrio Güemes, Teatro La Cochera, a pocas cuadras de La Cañada, y del centro de la ciudad de Córdoba, una ciudad iluminada por un faro y muy distante del mar, mientras en Japón amenazan con estallar los reactores de Fukushima tras el terremoto y tsunami. Adelantamos un

pronóstico del cuerpo, inestable, probabilidades de cambio, humedad y sintonía, mejorando luego, al caer la noche. Relación del microcosmos corporal con el macrocosmos: cero!

El texto está en estrecha relación con dos de los ejes centrales de la obra. Por un lado, la vinculación entre un barrio cordobés, “muy distante del mar”, y Japón, país del cual la danza butoh es originario, con lo cual se establece la relación que ya se indica en el subtítulo de la obra. Por otro, el cuerpo y su “pronóstico”, *estado* del cuerpo adelantado como *inestable*, con probabilidades de *cambio*. Ese estado se expone en su inestabilidad, pero también, en su posibilidad ya que, como mencionábamos, mientras Graciela Mengarelli habla de la inestabilidad y del cambio, Oscar Rojo, en el sillón, elonga, prueba diferentes tensiones musculares, la oposición entre la gravedad y la “postura erecta convencional”. Una exploración corporal a la que se suma Mengarelli quien, en simultáneo, indaga en “otras posibilidades del estado del cuerpo en torno a la mesa, arriba, abajo, con los miembros en tensión, en relajación y deja andar el cuerpo por los objetos de la vida cotidiana”.

En este punto nos interesa pensar en la utilización de la idea de estado, no referido a estados emocionales sino a estados físicos, materiales y concretos del cuerpo en movimiento, hasta dónde se puede elongar, hasta dónde se puede tensionar un músculo, por dónde puede moverse y ubicarse. Estas posibilidades / estados surgen a partir de una exploración de los actores, que se definen como inestables, con lo cual, la obra deja entrever la precariedad de esa búsqueda, no siempre se va a elongar de la misma manera, no siempre el cuerpo va a responder de la misma manera. El término *estado* hace referencia estrictamente a las potencias / impotencias del cuerpo, que va cambiando en su tensión, en su musculatura, su respiración. Aquí, el cuerpo no es una obra de arte (como sí lo es el cuadro que se muestra en la primera escena), no es un producto acabado, cerrado, sino que es puro movimiento en fuga, apertura, transformación. Frente a la obra terminada, el cuerpo se devela como proceso inestable de cambio. Esta secuencia finaliza cuando la actriz ingresa al espacio con una valija, de la cual saca dos gallos de metal, que ubica enfrentados en el centro de la escena.

Paisaje 4: Animalada.

Oscar Rojo repta hacia los gallos, iniciando esta escena breve, que superpone dos secuencia, el cantando, acostado entre los gallos, mientras ella cruza el espacio

gateando (hasta mitad de la sala), con una caparazón de tortuga. Las indicaciones del guión son sintéticas, pero elocuentes:

EL: (danza, canta, reptar) **Ω:** *Paparuy, paparuy, paparuy, paparuy*

ELLA: (tortuga, es animal, se desliza, trepa, mira, y tras el encuentro fuga de la escena.)

EL (canta): *Si quieres ser feliz, como me dices, no analices, no analices, no, no analices, si quieres ser feliz, como me dices.*

Es importante destacar, que los actores no interpretan ni representan animales: la animalada, en todo caso, es la clave para abordar desplazamientos, formas de moverse. Afirma Graciela Mengarelli que, “en realidad somos animales, y a veces nos olvidamos de eso. O priorizamos lo intelectual, lo racional. A ese nivel podemos observar el mundo, las cosas, otras formas de andar. En lo animal hay también zonas más misteriosas...” (Entrevista, 26/02/2014).

La escena les permite a los actores indagar en las modalidades animales que habitan como rastro / resto en el cuerpo humano. La historia de la evolución aparece también allí: “en algún momento de nuestra evolución tuvimos esa manera de andar, de desplazarnos, de reunirnos” (Graciela Mengarelli, entrevista, 2014). Hay en nuestros cuerpos una memoria de esa historia, de esas múltiples formas del andar, del movimiento. Pero también hay una memoria animal, que es la que la obra recupera.

Paisaje 5: El cuerpo otros mudras y kimono.

Cuando finaliza la escena anterior, el espacio queda vacío por algunos segundos, hasta el nuevo ingreso de la actriz, quien acerca los gallos en el centro del espacio y les da de comer, mientras se inicia “el ritual de mudras. Mudras del corazón, del silencio, de la paz, de la armonía, de la flexibilidad”²⁴⁸. Como fondo Oscar Rojo, cubierto con un kimono, con el cuerpo contraído y la boca deformada, emite “un grito ancestral, eterno”. El actor exhibe y oculta su cuerpo, lo tapa y lo muestra, en un juego que acompaña con ese grito que también se manifiesta y se oculta. Kimono y mudras pertenecen a un universo referencial exótico, lejano, ajeno a nuestra cultura, a la idea de lo criollo, del lomo cordobés.

²⁴⁸ Texto de la obra.

En la mitología oriental, cada dedo de la mano representa un elemento de la naturaleza y el desbalance entre los elementos puede generar enfermedades y desequilibrios que los Mudras sanan. El contraste es poderoso: mientras ella busca el equilibrio, la salud, a través de los mudras, él grita deforme, su boca se descompone. La composición espacial es elocuente, ella está en el centro, en el medio del espacio y él, en el fondo, a un costado. El “Lejano Oriente” pareciera proveer las técnicas, el vestuario, la ceremonia para la salud, para el balance, pero la deformidad siempre está presente. El cuerpo desnudo, con un grito desgarrador, corta el equilibrio.

Si seguimos atentamente el recorrido hasta ahora descrito, los actores permanentemente trabajan en oposición espacial, frente - fondo, sin encontrarse, generando una dinámica permanente de entradas y salidas. Es necesario destacar que todos los objetos que se utilizan son depositados en el camarino que se ubica en el fondo del espacio, a la vista del público. También en este sentido hay una mostración del artificio, un desnudamiento, no sólo del cuerpo, sino del juego escénico.

Paisaje 6. El ritual de los huesos.

La escena siguiente, “el ritual de los huesos”, presenta dos acciones separadas. Por un lado, Mengarelli, luego de retirar los gallos, vuelve a escena arrastrando una valija y directamente al público, por otro, Oscar Rojo entra en escena, sentado en una silla y de espaldas, la arrastra, hasta llegar a la altura de la actriz, girar y quedar como ella, frente al público. De la valija, Graciela extrae huesos, con los que arma lentamente un esqueleto. El realiza una secuencia de acciones físicas con la parte superior de su cuerpo, permanece sentado, con las piernas fijas en el piso, al tiempo que dice este texto:

Hay cosas que ya no podré dejar de ver. Hay cosas que se ven para siempre.
Un atardecer en la montaña. Una noche de luna cualquiera, con cualquier tipo de luna. La palidez del mar al mediodía. La resaca del granizo debajo de la parra, los ojos del abuelo cuando me pedía, cántame una canción. El brillo de los ojos afiebrados. La ternura de los ojos consternados. La locura de los ojos enamorados. La simpleza de los ojos despiertos. El vacío de los ojos de los enajenados. Los ojos detenidos en una carta. Tus ojos, tus ojos por todas partes. No puedo dejar de ver tus manos que trabajan y envejecen. No puedo dejar de ver tus ojos en todas partes. No puedo dejar de ver el abrazo. Los

ojos de los albañiles que construyen para otros y viven entre chapas. Los ojos de los farmacéuticos cuando les dicen, no, no me alcanza. Los ojos abiertos de los juguetes encerrados en un placard. Tus ojos la noche en que me mentiste²⁴⁹

Este monólogo finaliza en el fondo de escena, con un desnudo que no vemos totalmente y se plantea como un juego de exhibición y de pudor, tal como sugiere el guión, y que replica, aunque desde otra clave, la situación de la escena anterior. Al finalizar la escena, quedan en el espacio el esqueleto, la silla, el sillón, la valija. Oscar Rojo -esta vez con pollera- ingresa nuevamente, haciendo play back de la canción *María*²⁵⁰. El contacto visual con el esqueleto es el que provoca el cambio de escena.

Paisaje 7: Estallan las bombas

De un paisaje espectacular, lúdico, pasamos a un abordaje del esqueleto como metáfora de la muerte. El actor danza cerca del esqueleto, mientras Graciela Mengarelli atraviesa el espacio diciendo un texto que combina fragmentos de Harold Pinter²⁵¹ y Allen Ginsberg²⁵², para terminar en el fondo del escenario, en el camarino, desde donde se escuchan los fragmentos finales:

Este es el cuerpo eterno y sin límites que te ha sido dado. Si tú eres yo, yo no soy nada, si yo soy tu, tu eres nada, solo si ambos somos, podemos encontrarnos. (*Hacia el público*) No quedan palabras por decir, sólo nos quedan las bombas que estallan en nuestras cabezas, las bombas estallan, las piernas estallan, los cuerpos estallan, sólo nos quedan las bombas que chupan lo último de nuestra sangre, sólo nos quedan las bombas que lustran los cráneos de los muertos, los muertos no son nada (*tras escena*). He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas, histéricas, desnudas, arrastrándose por las calles de los negros, al amanecer, en busca de un colérico pinchazo, que pobres harapientos y ojerosos, pasaron la noche fumando en la oscuridad, que pasaron por las

²⁴⁹ Sin referencias sobre la autoría de este texto.

²⁵⁰ Canción de Liliana Vitale.

²⁵¹ Pinter, H (2006). Guerra, Buenos Aires, Argentina: ediciones de la Flor. Se utilizaron los poemas "Las bombas" (2006:39) y "La relación especial" (2006:45).

²⁵² Ginsberg, A (2006). *Aullido*. Buenos Aires, Argentina: Anagrama.

universidades, con radiantes ojos imperturbables, alucinando tragedia entre los maestros de la guerra, que fueron expulsados de las academias, por locos, por publicar odas obscenas, que fueron arrestados por sus barbas, que tiraron sus relojes desde el techo para emitir su voto por una eternidad fuera del tiempo, que vagaron por ahí, a medianoche, preguntándose dónde ir. Que aullaron de rodillas. Que se derrumbaron llorando.

La música se apaga, Oscar Rojo observa el esqueleto, se lleva un hueso y se retira de escena. Quedan sólo las palabras finales que la actriz sigue gritando desde el otro lado de la puerta. Oscar Rojo se coloca el hueso, como anillo, en su mano. Esa relación marital con la muerte es definitiva. Desacralizadora, también. No hay una fatalidad de la muerte, hay un maridaje, que acompaña, con el cual se construye un vínculo, que se lleva en el cuerpo. La escena de Graciela Mengarelli, con la organización casi lúdica de los huesos, propone esa misma línea de sentido, ese mismo abordaje desacralizador. La muerte, aquí, es parte de la vida.

Paisaje 8: Sillas para el encuentro

En la escena 8, “sillas para el encuentro”, trae dos sillas, que ubica en el centro del espacio (muy cerca de los espectadores), y un calentador que enchufa mientras espera el regreso de la actriz. Mira varias veces la puerta tras la cual ella sigue gritando. Cuando finalmente vuelve a ingresar, coloca en el calentador (ya encendido), una sartén con granos de maíz. Trae bigotes puestos, y él usa nuevamente pantalones. En toda esta escena, ni “Ella”, ni “El”, mientras están sentados, conversando, apoyan los pies en el piso, los mantienen elevados, en tensión. Mientras ellos se ríen y se tocan las manos. A esa familiaridad vincular se le contrapone una extrañeza en la forma en la que los cuerpos se disponen para esa conversación:

EL: ¿Estás bien?

ELLA: Si

(Ambos elevan las patitas)

EL: ¿Y esos aullidos?

ELLA: Son de Allen Ginsberg.

EL: ¿Y esos textos que dijiste ahí?

ELLA: *Bombas*, de Harold Pinter, *Aullidos* de Allen Ginsberg y el del cuerpo es Alejandro Jodorowsky, padre.

EL: Ah! Yo después voy a decir un texto de Alejandro Jodorowsky.

ELLA: ¡Qué casualidad!

EL: ¿Y las uñas? ¿Qué son las uñas?

ELLA: Las uñas son lo último que nos queda de los peces, porque nuestro cuerpo tiene rastros de toda la evolución, así la filogénesis, retoma la ontogénesis y nos da indicios de nuestros orígenes, como especie y como individuos, así, primero estamos en un medio acuático, después reptamos, después caminamos en cuatro patas y luego en dos.

EL: ¿Y los omóplatos?

ELLA: ¡Ah! Son nuestro pasado como seres alados, los omóplatos son las alas... si, si, porque los brazos, Oscar, no nacen de los hombros, no, no, nacen desde los omóplatos, nos recuerdan que fuimos alados, así es, ¿sabés por qué los pájaros y los humanos son los únicos seres que cantan?

EL: No.

ELLA: Por ser los únicos que se paran sobre dos pies y liberan la garganta

EL: ¡Cómo sabés Graciela!

ELLA: ¡Ah!

EL: ¿Y las pestañas?

ELLA: (*silencio*) ¡Ahí me cagaste Oscar! (*piensa la respuesta*) Bueno, los pelos, estábamos todo cubiertos de pelos.

(*se ríen, se tocan*)

EL: ¿Sabés para qué tocamos?

ELLA: No, ¿para qué?

EL: Para no olvidar, decía mi abuela.

ELLA: Claro, lo más profundo es la piel. La piel, está cargada de inconsciente, tocar es tocarnos.

Se evidencia una de las claves actorales con la cual es abordado el espectáculo: los actores no “actúan” los textos, los “dicen”, con lo cual se desactiva el mecanismo representacional. La palabra se *dice*, y toda la escena verifica esa relación con el discurso hablado.

Como mencionamos, en *Lomodrama* la muerte tiene un lugar importante, el cuerpo se dirige hacia la muerte, convive con ella día a día, pero también hay encuentro, hay corrientes de afecto, que son materiales, visibles. Frente a la muerte, que siempre habilita procesos de pensamientos infinitos (porque no la podemos conocer, porque es una experiencia que sólo se prueba cuando sucede), la afectividad nos permite relajarnos, entrar en el goce de dos cuerpos que efectivamente se manifiestan en complicidad, en compañía. Porque el afecto, lejos de ser una idea, o una hipótesis, es del orden estrictamente corporal²⁵³.

Paisaje 9: Una forma de espectáculo.

La obra va llegando a su final, suena una canción, de Nina Simone, los actores bajan los pies. Ella canta, se retira, mientras él mueve el sillón del fondo al otro lado del espacio, se coloca anteojos de sol, y se sienta, junto a un perro embalsamado que también tiene anteojos de sol, del cual extrae un mensaje para leer:

Todos los veranos nos íbamos a la playa, allí, cada mañana, encontrábamos a José, un hombre que vagaba por la playa y que padecía cierta epilepsia, cuando esa crisis comenzaba, siempre había algunos que salían en su auxilio, lo socorrían, lo consolaban y para animarlo tras el ataque le daban una empanada y una botella de cerveza, una mañana llegamos algo más temprano a la playa y vimos cómo José, detrás de unas piedras, se ponía jabón en la boca y desarmaba sus ropas, al vernos se disgustó con nosotros y nos ahuyentó, quien iba a pensar, que José era un actor más redomado que cualquiera de nosotros y aprendí también, que la enfermedad, aún las más crueles, son una forma de espectáculo.

Estalla el maíz en la sartén, ella baila y la obra termina con esta imagen final, una escena con un alto grado de espectacularidad, que la diferencia radicalmente de otras como la del “grito ancestral”, o la del caparazón, o el armado de un esqueleto. *Lomodrama* finaliza con una danza y con explosiones de un elemento que cambia de estado (el maíz), con los actores vestidos totalmente (hasta con anteojos de sol), porque

²⁵³ Dice Lehmann, sobre el cuerpo y la comunicación teatral en el teatro posdramático: “El concepto de comunicación teatral cambia drásticamente en lo que al cuerpo se refiere puesto que este deja de ser mera información y afecta al espectador como una verdadera comunicación” (2013:353).

todo, pareciera decir la obra, “es una forma de espectáculo”. Al mismo tiempo, ese maíz que explota incorpora cierta dosis de descontrol, sumado a la danza y a la música. El espectáculo, como una enfermedad, es la pérdida del control sobre el cuerpo, es la herida que se abre, que se deja ver, la obra nos invita a ver esas heridas que la vida va imprimiendo en cada metamorfosis que nos atraviesa. Un espectáculo herido, que así como aborda un cuerpo vivo, también propone un cuerpo animal, un cuerpo para la muerte. Son todos esos cuerpos los que construyen esta obra-paisaje.



4. Pensar el cuerpo

Cada pensamiento es un cuerpo
Jean-Luc Nancy, 2003

En la obra, hay una poetización de la historia de vida, que logra construir dramaturgia desde el encuentro de esos cuerpos, y de las historias de esos cuerpos en escena, con la danza butoh como técnica que apoya, profundiza y da coherencia a la propuesta. Por lo tanto, son las operaciones actorales las que construyen una obra-paisaje y esto se da a través de dos abordajes expresivos. Por un lado, la actuación está ligada directamente a la teatralidad de performance, con una acentuación en las ideas de

corporización (Fischer Lichte, 2011) y de *presencia* (Fischer Lichte, 2011; Lehmann, 2013) ya que la misma exige un estar-ahí, en un puro presente, intensificando el “ahora”, por otro, se reformula de una manera muy particular la danza butoh. En la obra,

...dos cuerpos [son] interceptados por el teatro, cuerpos como campo de batalla, extraviados en el tiempo, convertidos en materia dramática, en aquello prometido, deseado, aventurado. La forma del cuerpo habla en la danza, el canto, el relato y la denuncia de la injusticia del mundo²⁵⁴.

Dada la apropiación de la danza butoh que se realiza (butoh criollo) en *Lomodrama*, abordamos el problema del cuerpo, en tanto sostenemos que la obra pone en escena, entre otras cosas, una crítica al sistema dramático tradicional, con la idea de drama apoyada exclusivamente en la palabra como herramienta de sentido. Frente a eso, *Lomodrama* propone entender el drama del cuerpo, el drama de la actuación, es decir, la acción del cuerpo expuesto frente a otros, el cuerpo como materialidad concreta. No sólo esto, sino que aquí se delinea con claridad el problema de la escritura del cuerpo, de cómo registrar dramáticamente las intensidades, la energía, la presencia. Hay algo del orden del cuerpo que moviliza afectos, percepciones, que contagia y desborda, que hace desfallecer el lenguaje, como dice Pascal Quinard (2010). Por consiguiente, la obra no sólo cuestiona el orden dramático convencional, sino la misma posibilidad de *escribir* el cuerpo, fijar en palabra escrita sus potencias, sus arcos expresivos. Tanto es así que el registro dramático de la obra es un guión, y se limita a describir las acciones de los actores-performers, tal como dice Jean-Luc Nancy: “Que se escriba, no *del* cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo” (2003:13). En esa misma línea, Michel Serres sostiene:

Ya que antes de toda técnica de almacenamiento y de transporte de los signos, el cuerpo sigue siendo el primer soporte de la memoria y de la transmisión: pantalla o pergamino arcaicos, ya no sabemos leer sobre él como pueden hacerlo nuestros amigos sin escritura, que lo utilizan como nuestros antepasados la cera o nosotros mismos el papel. Si yo dominara

²⁵⁴ Síntesis argumental de la obra utilizada para difusión.

esa lectura podría descifrar sobre tus arrugas, como en un libro abierto tu historia y tus tribulaciones; sobre tu danza, tu deseo, y sobre las máscaras y estatuas de tu cultura, la enciclopedia de tus descubrimientos. Hemos perdido el cuerpo soporte (2011:85).

El proyecto que da lugar a la obra pone en escena a un actor y a una actriz con fuerte formación en danza, con un intensa trayectoria en indagación sobre las problemáticas del cuerpo, y que, además, se dedican a la docencia de esta área, por lo que el abordaje actoral que realizan en la obra, construye una reflexión sobre el cuerpo. No es pura exposición, una mera construcción escénica (“una forma de espectáculo”) sino también una profundización en sus biografías pedagógicas, y en las formas de pensar, discutir, y poner en tensión el complejo tema del cuerpo. Aquí, pensar el cuerpo, *es pensarse* desde la biografía pedagógica, los años de docencia, la traducción al propio cuerpo de lo que se comparte en espacio de clases.

Si bien separamos el análisis de estas dos perspectivas -actuación como performance y butoh criollo-, entendemos que éstas funcionan simultáneamente en toda la obra, generando una actuación *mestiza*, híbrida, que puede leerse ya desde el nombre.

4.1. La actuación como performance

El abordaje actoral se lleva a cabo desde la perspectiva propia de la teatralidad de performance, por lo que los distintos paisajes que construyen Oscar Rojo y Graciela Mengarelli son autorreferenciales, constitutivos de realidad (Ficher Lichte, 2011:176), no remiten a una idea previa, a un texto previo. Hacen aparecer a través de su estar-en-scena esos paisajes que componen con sus energías, intensidades, desplazamientos, formas de estar y moverse en el espacio. Nuevamente, Lehmann aporta al respecto:

El cuerpo físico, cuyo vocabulario gestual podía leerse e interpretarse todavía en el siglo XVIII formalmente como un texto, en el teatro posdramático es una realidad autónoma que no *narra* gestualmente esta u aquella emoción, sino que mediante su presencia se *manifiesta* como lugar de inscripción de la historia colectiva (2013:168).

Así, los cuerpos de los actores-performers proponen una huella, una marca de las singularidades de sus corporalidades, dialogando con un macrocosmos que poco tiene que ver con ellos pero que, al mismo tiempo, los contienen, les da un espacio, los ubica en un tiempo. En tanto esta performance es inestable -como el estado de sus cuerpos- esa realidad que construyen sus cuerpos en cada función, siempre estará sujeta a transformaciones. De este modo, la actuación como performance, en este caso, hace de uno de los ejes de la obra -el estado del cuerpo- una metodología de creación que se traslada al hecho escénico en sí. En cada función de la obra, esa inestabilidad del cuerpo será jugada *lomodramáticamente*, poniendo a prueba una y otra vez ese “lomo que hay que poner”, parafraseando a Paco Giménez. En la síntesis argumental de la obra podemos leer:

Lomodrama es un juego, una performance, un juego lomodramático. Es la presentación de cuerpos depositarios de secretos que emanan maravillosos jugos al ser excitados por el teatro. El cuerpo llega ya dramatizado a escena, la piel es lo más profundo y está cargada de inconsciente: a partir de esas premisas dos actores: Él y ella, sin nombres, sin más que sus cuerpos despliegan en la escena despojada una particular relación con el espacio y los objetos.

Este juego que propone el equipo aborda la condición humana y existencial de los cuerpos que, al ser *interceptados por el teatro*, en un espacio, se transforman, se intensifican, para llegar, como leíamos más arriba, *dramatizados* a escena. Lehmann señala que “Cada cuerpo es uno y muchos a la vez: un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo para el deporte, un cuerpo público y uno privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto” (2013:346). Esa multiplicidad de cuerpos posibles es objeto de experimentación -y juego- en el proyecto. Una de las operaciones centrales consiste en abordar modos de estar escénicamente, a partir de una delicada combinación de saberes técnicos (recordemos que Paco Giménez menciona en una entrevista que cada uno de los actores combina técnica con vivencia) con el imaginario personal puesto en juego. Graciela Mengarelli reflexiona al respecto:

Lo principal que intentamos, fue una forma de estar en escena que no tuviera que ver con ninguna otra manera de haber estado en otras obras que

hubiéramos hecho ninguno de los dos... Porque era tratar de no representar, de buscar maneras de ser, de estar en la escena, genuinas, y fundamentalmente, algo que siempre nos alumbró, que era no encarar este tema de la corporeidad desde el lado de la forma exterior, sino más bien desde la visión interna que uno tiene del cuerpo. Hablar del cuerpo y lo que evocaba como impulsos internos. En ese sentido, Oscar tenía una forma de bailar, de moverse, muy especial, esas partituras que creaba tan libres, tan surrealistas... sí, porque él mezclaba, mezclaba sus movimientos fragmentados, con maneras muy libres... volaba, en esas situaciones de bailar, porque serían como bailes, pero absolutamente lejos de lo coreográfico. Me acuerdo que Paco dijo “vamos a tratar de huir de esa idea de un hombre y una mujer”, aludir a situaciones de género, que podían ser una pareja o madre e hijo... bueno, nada que ver. Era como que cada cual iba a estar en la suya, conviviendo en un espacio que era neutro, podía ser cualquier lugar, real o no, pero que esa energía que generaban estos cuerpos era lo que pusimos siempre en práctica (Entrevista, 26/02/2014).

En este sentido, la escena “Sillas para el encuentro” es una acabada muestra de esto. Los actores están en escena, sentados en el medio del espacio, las piernas no tocan el piso, mientras mantienen un diálogo prácticamente “cotidiano”. Pero esa cotidianeidad está ligeramente extrañada, constituyéndose en un polo que también dialoga con la postura relajada de esos cuerpos. El cuerpo común queda fuera del espacio teatral, centrado en la producción de presencia escénica a partir del uso técnico y poético de dos corporalidades. Por otro lado, la obra trabaja un vínculo clave, que se sugiere desde su título, y que es la que se da entre un cuerpo mental, de ideas, y otro vital, físico, concreto. Esta relación es heredera de una de las grandes oposiciones occidentales con las cuales pensamos el mundo: mente / cuerpo, que desde Platón signa una división tajante entre esos dos órdenes, entendiéndolos desde la superioridad de uno sobre el otro. De hecho, las teorías de actuación que se basan en la *encarnación*, entienden que el actor debe poner su cuerpo a disposición del texto dramático, donde se encuentran radicadas -según este planteo- las ideas, los temas, todo lo que se refiere a la *inteligencia* del hecho teatral, el cuerpo del actor, opera allí como médium de la palabra, convirtiéndose en un cuerpo *textual*. Por el contrario, las teatralidades de performance, entre ellas teatro posdramático, proponen lo siguiente:

El cuerpo posdramático se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo. Su capacidad se vuelve consciente para perturbar e *interrumpir* toda semiosis que pueda partir de la estructura, la dramaturgia y el sentido lingüístico. Su presencia es, por tanto, *pausa de sentido* (Lehmann, 2013:352).

Lomodrama discute esta tradición, la pone en tensión, como ya el título de la obra lo indica. Aquí, las ideas surgen a partir del acontecimiento escénico, desde la materia dramática corporal. El cuerpo, sus saberes técnicos y biográficos, generan y potencian una idea de obra, una determinada narrativa espectacular que es, en **Lomodrama**, principio y final. M. Serres afirma: “...no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo, cuyas metamorfosis gestuales, posturas móviles, cuya misma evolución imita todo cuanto lo rodea” (2011, 77). Así, también en la escena “Sillas para el encuentro”, Graciela Mengarelli -apelando a los temas que desarrolla en sus clases- explica las transformaciones del cuerpo humano a lo largo del tiempo. El cuerpo se adapta como gesto de transformación y adaptación al medio ambiente, “el cuerpo no es estúpido, ni impotente. Le convienen otras categorías de fuerza y de pensamiento (Nancy, 2003:15). Si la obra piensa el cuerpo, ese pensamiento es permanente, móvil, experimental, abordado desde la performance en su calidad de teatralidad que se afirma sobre el presente, sobre el acontecimiento, sobre el proceso. **Lomodrama** piensa el cuerpo a través de una estructura de obra inestable, dinámica, sujeta al devenir del estado de los cuerpos en cada función. Si bien tiene una estructura fijada en las escenas (“relatos corporales”) que hemos descrito, la trama actoral es porosa, permeable, atenta al estado de los cuerpos de los actores-performers. Por esto, **Lomodrama** es una obra-paisaje, en la que los paisajes son los estados de esos cuerpos, los vínculos que establecen entre ellos, las relaciones con el macrocosmos, sus posibilidades materiales, físicas, de ser relatados.

4.2. El Butoh, *criollo*

El universo que despliega **Lomodrama** nos invita (y exige) revisar ciertos aspectos de la danza butoh y su filosofía. Se trata de una danza japonesa creada en la

década del sesenta por los maestros Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata, a partir del impacto y la conmoción ocasionados por el bombardeo de Hiroshima y Nagasaki, y las imágenes generadas por este acontecimiento. En la visión de esos cuerpos mutilados, quemados, que empezaron a ocupar las calles de Japón, Hijikata y Ohno emprenden la búsqueda de un nuevo cuerpo, el cuerpo de postguerra, configurándose el butoh como la danza que le dará forma a ese nuevo cuerpo, una *danza hacia la oscuridad*, que no busca la belleza, la forma perfecta, sino que indaga en esas zonas de oscuridad, de tinieblas, en lo pesadillesco de algunas imágenes. Técnicamente, tiene sus raíces en la tradición del teatro Noh y en la de Teatro Kabuki, pero también se observan influencias de movimientos europeos de posguerra, como el dadaísmo, surrealismo, y expresionismo alemán. En Argentina ha encontrado varios seguidores, entre los cuales podemos mencionar a Rhea Volij²⁵⁵ y, en Córdoba, Marcelo Comandú²⁵⁶.

Patricia Aschieri, investigadora argentina dedicada a analizar la danza butoh en nuestro país, da cuenta de algunos aspectos importantes en relación al aprendizaje de esta disciplina. La autora sostiene que “una de las expresiones más frecuente de los grandes maestros de Danza Butoh que han visitado nuestro país, es aquella que remarca que el Butoh emergería de cada cuerpo individual. Aprender Butoh significa 'descubrirlo dentro del movimiento del cuerpo de cada uno’” (2010), poniendo como ejemplo las

²⁵⁵ Rhea Volij se formó en danza butoh durante varios años con Sumako Koseki en Francia, con Carlota Ikeda y Leone Cats Baril. Completó la técnica del butoh en seminarios con Miguel Angel Ganiko, Maura Baiocchi, Hisako Horikawa, Tadashi Endo, Minako Seki, Ko Murobushi, Akira Kasai y Sankai Juku. Complementó su formación con las artes marciales desde el kung-fu y el tai-chi, así como con la técnica de Fedora Aberasturi y la danza contemporánea con Catherine Diverrés. Como bailarina en Francia presentó sus solos *Momento de Suspensión de la Ola*; trabajó en la compañía de Sumako Koseki y La Compagnie du Crepuscule, y realizó la puesta en movimiento e interpretación de *Medea*, la tragedia de Eurípides. En Nueva York (2007) y España (2008) presentó *La Huella de la Espumay “Resplandece, sangre”*. En Argentina presentó los solos: *Flor de Arena, Bolero Inmóvil, Contrastes para una Bailarina y dos Músicos, Arbol sobre Agua, La Huella de la Espuma, Latitud* (con el cellista Claudio Peña), *Resplandece, sangre* (subsidiada por PRODANZA), *Habla Casandra* (2010). Ha viajado con sus trabajos por diversos lugares dentro del país como Rafaela, Rosario, Córdoba, Neuquén, y fuera del país a Uruguay, México, Ecuador, EEUU y España (en: <http://rheavolij.blogspot.com.ar/>).

²⁵⁶ Marcelo Comandú es artista escénico, Licenciado en Teatro y tesista del Doctorado en Artes. Maestro de Piano, teoría y solfeo. Director de la Compañía La Comisura de la ciudad de Córdoba. Inicia sus estudios teatrales en 1989 con lxs artistas Paco Giménez y Graciela Mengarelli en el Teatro La Cochera. Se ha formado en danza con maestrxs como Isabel Pinczinger, Rhea Volij, Maura Baiocchi, Walter Camertoni, Minako Seki, Yuko Kaseki, Koh Murobushi, Tadashi Endo y Katsura Kan. Es Docente-investigador, Profesor Titular por concurso de la cátedra Voz y Lenguaje Sonoro I de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la UNC. Fue Jefe del Departamento de Teatro y Director del CePIA (Centro de Producción e Investigación en Artes) de la misma universidad. Actualmente dirige el proyecto de investigación “El devenir como modo de escenificación” e integra el proyecto “Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba. Parte 5: Trayectoria de artistas y escuelas”, ambos con financiamiento de SECYT. Con el grupo La Comisura, llevando a escena los espectáculos *Metal* (2015), *La lengua de los pozos* (2014), *Espeso* (2013), *El fin de las cosas* (2012), *Ancestros* (2011), *Valle del silencio* (2008), *Arena blanca* (2003), participando en festivales nacionales e internacionales.

palabras de Ko Morobushi, maestro de esta disciplina, que en febrero de 2010 dictó un workshop en Buenos Aires. La autora cita al maestro, quien le dice a sus alumnos:

Ustedes quieren más técnica, pero no necesitan más técnica, yo puedo enseñarles la técnica de Hijikata, la técnica de Kazuo Ohno, la técnica de Ko Morobushi pero en realidad ustedes deben encontrar su propio Butoh. La danza Butoh no tiene una técnica fija, da mucho miedo. Ustedes no necesitan más técnica. Deben encontrarse con su cuerpo. Si yo les doy el soporte van a seguir explorando la técnica Ko Morobushi. Yo puedo dar más cosas técnicas pero eso no es interesante. La propuesta es que ustedes la encuentren (2010).

La danza butoh no es una cuestión de saberes técnicos y formales, sino una búsqueda donde la relación se establece con el imaginario del propio cuerpo, y no con la estructura de la disciplina dancística. Esto es bien claro en el ballet, donde el cuerpo debe responder con excelencia técnica, y a ella apuntan los métodos de enseñanza. Si vamos un poco más allá, el simple hecho de que exista un método estructurado de enseñanza, asegura la realización efectiva de sus movimientos, posiciones, es decir, de su sistema. Rhea Volij, una de las bailarinas de butoh más reconocidas de nuestro país, toma el concepto deleuziano de *devenir* para dar cuenta del movimiento anti-representacional que implica esta danza:

Vacío y silencio dan inicio a una danza que no tiene un antes y un después, un pensamiento y una acción. No hay dicotomía. No hay adentro y afuera. Hay transformación, devenir [...] Creo que el paradigma del butoh como danza de fuerte producción de sentido radica en la construcción de ese cuerpo, atravesado por devenires pero siempre dentro de la compleja tensión de vida y muerte [...] Seguir el trayecto de la sensación, aquel conglomerado de vibraciones y memorias. “A la violencia de lo representado se opone la violencia de la sensación”. Imágenes y memorias son encarnadas, ese es el devenir, aparece la poética del cuerpo [...] Danzo las fuerzas, no sus representaciones [...] Las memorias me danzan. Que no es lo mismo que recordar. Ello no dejaría de ser una dicotomización: producción mental /

expresión. La danza no expresa. Es intensa e intensiva; ocurre en el paisaje del cuerpo, viaja en la duración²⁵⁷.

Es interesante cómo R. Volij pone en funcionamiento la teoría deleuziana para hablar de esta danza, y cómo logra explicitar a través de la idea de devenir la filosofía corporal que ésta implica: “Danzar las fuerzas, no sus representaciones... La danza... ocurre en el paisaje del cuerpo”, dice. La danza butoh indaga en el devenir del cuerpo y no en la representación de las fuerzas, es en la construcción de imágenes personales, singulares de cada bailarín donde encuentra su forma. En ese paisaje interno se *forma* el bailarín de butoh, no tanto en una técnica específica, sino más bien en una investigación sensible personal. No se busca representar, duplicar, identificarse con un elemento, sino convocar ese complejo movimiento llamado devenir, donde no se privilegia el *ir hacia* la forma / figura construida final, si pensamos el butoh en esos términos, exige volver a la idea de paisaje. Cuando vamos por la ruta, por ejemplo, mirando el paisaje que permanentemente muta, se transforma, nos encontramos frente al movimiento como dispositivo de transformación del espacio, de ese mismo paisaje, del que observa (en tanto se modifica nuestra percepción), pero donde la lógica del inicio y de la llegada no es la que rige. Esta danza indaga en los cuerpos en devenir, devienen árbol, tierra, pesadilla, sin perder sus cualidades iniciales, sino jugando el juego dinámico del paisaje en movimiento en la propia sustancia física, corporal, sensible. **Lomodrama**, en ese sentido, se presenta como un paisaje no sólo corporal, sino de vida, de la vida de los actores, de las transformaciones (nunca de A a B, de C a D, sino devenir de la transformación) del espacio escénico y de los elementos allí presentes. Un paisaje de memorias en fugas, hacia el presente y el futuro, tiempos conviviendo sobre el cuerpo:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación [...] El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita, o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijos en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado

²⁵⁷ <http://www.butohrheavolij.com.ar/>

como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido (Deleuze, Guattari, 2002: 244).

No existe en este desplazamiento ni identificación ni imitación, sino “aproximación constante *hacia*, de un *querer llegar* a que se alcanza, no en la integración de dos polos opuestos, sino en su contacto con un espacio de indeterminación, con un afuera no estriado, no jerarquizado, en el que los puntos de referencia viven en un movimiento sin origen ni fin, en una perpetua redefinición” (Cornago, 2005: 67). La indeterminación funciona como espacio de apertura, ya que no clausura ni cierra las potenciales construcciones sensibles, poéticas. En el marco de la actuación o de la danza, operar escénicamente desde la idea de devenir provoca, justamente, la indagación en los espacios de indeterminación tanto físicos como conceptuales. Pensar en el devenir como operación actoral / dancística, implica el corrimiento de las formas cerradas y definitorias, para indagar en la *redefinición* como trabajo a realizar. Redefinir, rehacer, mover, correr, indeterminar. Ese desplazamiento constante es el proceso por el cual el bailarín de butoh atraviesa para la constitución de imágenes personales móviles, cosmografías individuales, que no buscan generar representación porque, como vimos, la danza butoh implica un viaje por la propia corporalidad, por las intensidades personales.

Lomodrama construye paisajes corporales a partir del trabajo de los actores en escena, en esa construcción los fundamentos de la danza butoh operan como “paraguas” procedimentales, pero en la utilización del adjetivo “criollo” vemos la hibridación de elementos compositivos que exploran otras zonas del imaginario. De allí que si bien hay un trabajo sobre ese paisaje interior, también hay en la obra escenas donde se privilegia el texto. Es por esto que podemos hablar de “paisajes” presentes en la obra: se juega con la danza butoh, se juega con los textos, se juega con “el teatro”. En todos los casos, se configura un mundo sensible poético que nace desde el *lomodrama* como concepto de base, pero el butoh tiene, a su vez, otra “razón de ser”. Dice Graciela Mengarelli:

El tema del butoh, como una danza postnuclear, por decirlo así, que surge después de las bombas de Nagasaki y de Hiroshima, una danza visceral, de un cuerpo absolutamente transfigurado. Nos parecía que en alguna medida era una metáfora corporalmente de lo que nuestra sociedad argentina, como

pueblo, también había vivido como catástrofe. Vivió una catástrofe, de alguna manera, con tantos cuerpos desaparecidos, con tanto dolor y tragedia a ese nivel. Había un parangón, por eso lo de criollo, porque no queríamos dejar de situar el cuerpo argentino... Sí, hay un resurgimiento, un renacimiento, pero es un cuerpo golpeado, un cuerpo que tenía que reconstituirse, encontrar otros canales (entrevista, 26/02/2014).

Un “cuerpo posnuclear”, un “cuerpo transfigurado”. El butoh criollo de *Lomodrama* funciona como operación de creación, pero también como paralelo que devuelve una imagen catastrófica del cuerpo argentino que, como dice Mengarelli, ha pasado por desapariciones, violaciones, ha sido devastado. Si bien la obra no construye discurso desde ese lugar, es importante señalar esta apropiación específica que se está haciendo del butoh. Se da un vínculo entre el paisaje sensible y el relato que aparece fragmentariamente, entre presencia y representación, vínculo que permite pensar cómo se pone en funcionamiento la dimensión *creadora* de la mimesis, su dimensión *poiética*. *Lomodrama* es una obra que provoca el hiato, que juega el límite entre mimesis como reproducción (la cual aparece como zona de crítica, en la escena uno) y mimesis como creación.

Lomodrama propicia un espacio para el encuentro de “cuerpos depositarios de secretos que emanan maravillosos jugos al ser excitados por el teatro”, y esos cuerpos piden, exigen, provocan, otro tipo de lectura, la creación del “propio poema”, como diría Rancière (2010). Esto implica una variación, no en cuanto a la expectación, sino en cuanto a la idea de la operación mimética, tanto desde la producción como desde la recepción, todas estas imágenes y problemáticas no convocan lecturas unívocas, son puestas en escena en función de la mimesis dinámica que activan. Abren universos poéticos complejos, donde, justamente, las tensiones entre los diferentes cuerpos que habitan la obra y que configuran ese *lomodrama*, se dan de manera sutil, generando un paisaje experiencial a partir de la problemática del cuerpo vivo, cambiante, en tránsito. Un cuerpo fugaz, bajo la experiencia de la escena.

5. La muerte está llena de vida²⁵⁸

²⁵⁸ Fragmento de la obra *Bilis negra. Teatro de autopsia*, de Maura Sajeve y Daniela Martín, 2015

En el análisis de *Lomodrama*, no podemos dejar de poner en relieve una presencia que se repite como imagen, metáfora, tema: la muerte. Oscar Rojo y Graciela Mengarelli convocan su presencia con insistencia, y a través de diferentes manifestaciones escénicas, como el esqueleto, el caparazón de tortuga, el animal embalsamado, o como elemento poético textual. La obra señala, y gira, alrededor del límite preciso que el cuerpo humano posee, su finitud concreta, explorando a través de imágenes que puedan darle materia a una experiencia tan incognoscible como la muerte. El esqueleto, los huesos que lo conforman, puede ser leído como la manifestación material de un cuerpo que *ha sido*, un resto de existencia física, punto de desencuentro entre la vida y la muerte. Si la experiencia vital pone al ser humano frente a múltiples conflictos, es la muerte la que aparece como la experiencia de lo desconocido, por un lado, pero también de esa finitud a la cual estamos sujetos. El drama del cuerpo también tiene que ver con la presencia permanente de ese fin que, inevitablemente, se acerca, evidenciándose a través del deterioro físico que implica la vejez, o la enfermedad. En este sentido, una de las líneas que también atraviesan la obra, y que es la que específicamente Oscar Rojo puso a trabajar, tiene que ver con entender la enfermedad como espectáculo, eje que se manifiesta claramente al final de la obra. Aquí podemos hacer una doble lectura, por un lado, el cuerpo enfermo queda expuesto ante la mirada médica, social, familiar, se convierte en objeto de observación y estudio, de análisis en algunos casos. El paralelo con la idea de espectáculo es bastante claro, sobre todo si pensamos que una obra también puede ser entendida como un organismo vivo, que se muestra, se ostenta, está para ser mirado. Como diría Barthes, “en realidad, el cuerpo está siempre en estado de espectáculo delante del otro o aún delante de uno mismo” (1978), pero, por otro lado, ese cuerpo enfermo se degrada, emite signos de la degradación, y son estos signos los que también señalan, indican, esa finitud del cuerpo. Con lo cual la enfermedad señala, nuevamente, la finitud de lo material, finitud que también afecta al hecho teatral en sí, sujeto que tiene un tiempo acotado y efímero.

Es importante la perspectiva que Graciela Mengarelli aporta a la obra. La actriz, que debió exiliarse en la última dictadura, está atravesada en su historia personal por este tema -que deja de ser tema para ser experiencia concreta-. De este modo, recuperar huesos y armar un esqueleto en escena se carga de un sentido poderoso, recuperar los cuerpos de los desaparecidos de la última Dictadura. Poder darle forma a un desaparecido implica una restauración simbólica en el orden de lo físico, dimensión

contra la cual las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo permanentemente luchan. Esta escena, como tantas otras de la obra, no se presenta con una carga trágica. Ni la referencia sesgada a los desaparecidos, ni la muerte que se impone como contenido semántico son ejecutadas desde la solemnidad o la tragedia. Hay, como manifestamos, una relación cómplice, desmitificadora, con las imágenes expuestas: “Es también como decir, esto somos, y en esto nos vamos a convertir” (Mengarelli, G, entrevista, 26/02/2014).

6. Conclusiones: Los paisajes del cuerpo

En *Lomodrama* se despliegan diferentes cuerpos que se presentan como capas narrativas en relación de tensión poética. Podemos hablar de un cuerpo común frente a uno singular; un cuerpo mental frente a uno real, un cuerpo vital frente a uno que envejece y se dirige a la muerte. El devenir de la obra se da a través de movimientos de fuga entre esos cuerpos, que se van fragmentando para componer una imagen compleja del ser humano. La obra no construye, desde ese punto de vista, *un* cuerpo, construye y muestra cuerpos en un paisaje que se desliza todo el tiempo, de manera fragmentaria y repetitiva, como la memoria. Si pensamos que una de las principales líneas de sentido que cruzan la obra es la memoria, vemos que su fragmentariedad es resultado de una coherencia entre forma y contenido. La memoria opera por saltos, la obra también, pero la selección de vivencias personales por parte de los actores es puesta bajo una nueva luz, donde lo biográfico queda en un segundo plano. Allí es que aparecen, con la fuerza de símbolos, la tortuga y su caparazón, el esqueleto, los gallos enfrentados, los mudras, el grito ancestral, todas esas imágenes / escenas son el resultado de un trabajo profundo sobre la cualidad poética de la experiencia de vida, y de la muerte también, que en *Lomodrama*, como el paso del tiempo y la memoria, ocupan lugares centrales en el sentido que despliegan. La muerte, difícil de representar, encuentra en el esqueleto una posibilidad de tener cuerpo, como vestigio, como resto, como despojo de ese cuerpo que inexorablemente hacia allí se dirige. Aquí es donde la danza butoh funciona como disparador en la búsqueda de aquellas zonas de oscuridad, de esas imágenes pesadillescas, como pueden serlo la muerte o la enfermedad. Pero ni la muerte ni el paso del tiempo en *Lomodrama* aparecen como pesadilla o como oscuridad, ya que hay -en toda la obra- un tratamiento inclusive cómico de las imágenes que se van sucediendo, de

las metáforas que se proponen. No podemos dejar de contextualizar *Lomodrama* dentro de la producción “cocheril”, que hace del humor y la irreverencia un rasgo distintivo. Así, el ingreso de Graciela Mengarelli con un caparazón de tortuga, cruzando por el piso el espacio es, en primer momento, cómico. Esa imagen se va cargando -por la lentitud, por la intensidad de la energía con la que este tránsito es realizado- de otras capas de lectura, que le permiten al espectador acceder a esa reconfiguración dinámica que la obra exige.

Hay en la obra un trabajo para eliminar la solemnidad²⁵⁹ que hace que ni siquiera la presencia de la muerte sea trágica, aparece como tránsito, como un elemento más de ese paisaje roto, fragmentado, discontinuo. Ese abordaje ya lo vemos desde el comienzo, desde la escena dos, en la cual los dos actores “re pasan” toda la obra, eliminando la intriga, y haciendo de ese elemento fundante de la teoría teatral algo secundario, un dato a pasar casi por alto. Lo importante, aquí, es -nuevamente- el *lomodrama*, que no es el drama de un cuerpo, sino de todos los cuerpos que habitan un cuerpo. No hay centralización del conflicto -ni unidad- hay dispersión dramática / dramaturgía, convirtiendo a toda la obra en un organismo en tensión con su propia “piel”.

En *Corpus*, Jean-Luc Nancy (2003) dice:

El cuerpo no es ni “significante” ni “significado”. Es expositor / expuesto: *ausgedehnt*, extensión de la fractura de la existencia. Extensión del *ahí*, del lugar de fractura por donde *eso* puede *venir del mundo*. Extensión móvil, espaciamentos, separaciones geológicas y cosmológicas, derivas, suturas y fracturas de los archi-continentes del sentido, de las placas tectónicas inmemoriales que se agitan debajo de nuestros pies, debajo de nuestra historia. El cuerpo es la arquitectónica del sentido (2003: 22)

Lomodrama es un espectáculo en el cual el cuerpo puede leerse como una arquitectura física-biológica-histórica, y sensible, por donde el sentido circula a través de fracturas y pliegues:

²⁵⁹ Este trabajo sobre la anulación de lo solemne es, por otro lado, característico de las obras de Paco Giménez, quien se caracteriza por la intensificación de lo desfachatado, lo cómico, paródico, en su producción teatral.

EL: ¿Sabés para qué tocamos?

ELLA: No, ¿para qué?

El: Para no olvidar, decía mi abuela

ELLA: Claro, lo más profundo es la piel. La piel, está cargada de inconsciente, tocar es tocarnos.

El cuerpo del que *Lomodrama* habla es un cuerpo que recuerda, y que conoce a través del tacto, tocar es tocarnos, comprendernos, entendernos. Por eso, más que proyectar para “afuera”, más que configurarse como un espectáculo de imágenes que ver, o mirar, las imágenes de *Lomodrama* se presentan “hacia adentro”, desde ese grito ancestral que no tiene sonido.

Mientras que la teatralidad de representación apoya su funcionamiento en la referencialidad de las imágenes, en el reconocimiento de lo representado, la danza butoh no trabaja sobre una exterioridad reconocible, sino que busca la singularidad de la imagen interna. La indagación que propicia la danza butoh potencia lo singular, no la sociabilidad de la imagen, los actores recorren la historia de sus cuerpos, sus memorias personales, se *tocan*, y desde allí construyen una obra cuyo principio compositivo, justamente, es el drama del cuerpo. Si entendemos drama como acción, la obra indaga entonces sobre los estados por los que atraviesan esos cuerpos, de la desnudez inicial a la exhibición final, de lo animal, más intuitivo, menos organizado del hombre como ser cultural, al hombre vestido, expuesto, espectacular del final de la obra, de la reconstrucción de un esqueleto, a una mirada sobre la muerte, sobre el paso del tiempo en el cuerpo. Esa es la lógica de la obra, reactivar el mundo de las imágenes referenciales, utilizando los principios de la danza butoh, exigiendo al espectador una mimesis creadora. Las operaciones de lectura serán tan complejas como las operaciones realizadas por los actores en su indagación personal. El viaje narrativo, en *Lomodrama*, nos lleva a bucear en nuestras imágenes personales, que se verán multiplicadas por las metáforas que atraviesan el flujo escénico. Un viaje del cuerpo con el cuerpo, un viaje para poder ser tocado:

Ese es el riesgo: saltar hacia el abismo de nuestra singularidad más que al espacio exterior. Arriesgar en la propia oscuridad más que en las distancias físicas. ¿Pero es el lenguaje del cuerpo la expresión misma del butoh? Pareciera que no, que el lenguaje que se despliega viene de debajo del

cuerpo, de un lugar incorpóreo. El cuerpo es el lugar que la sensación toma para expresarse; hace presente un estado y jamás lo representa. Soy tomado por una intensidad que no cesa de buscar sentido. Toda sensación esconde una pregunta y no siempre es una respuesta a lo que queremos llegar. Hay algo más... lo personal es atravesado por el indefinido, lo impersonal que habla en el Universo. Lo infinito expresado en una gota de agua al borde de una hoja se revela en la finitud de una danza también. Sin juicio, danzar desde los pliegues de nuestra sensación / percepción, desde ese caos de direcciones claras como estrellas fugaces. No perder la estela, seguirla hasta sus impredecibles consecuencias, bailando, sólo bailando, traslucir el movimiento de la interioridad (Rhea Volij, <http://www.butohrheavolij.com.ar/>).

Lomodrama se construye descomponiéndose, “para que aparezca la verdadera carne”²⁶⁰, generando desplazamientos poéticos a partir de determinados saberes y problemáticas propuestas por los actores. En esa descomposición, se ponen en escena líneas semánticas que funcionan como disparadores, nunca como saberes cerrados, ciertos, clausurados a la significación. Si el cuerpo no es “significante” ni “significado” (Nancy, 2003: 22), es decir, ni materia, ni concepto, sino fractura, extensión del *ahí*, la obra da lugar a esa extensión, armando una arquitectónica que ahonda en esa fractura, en ese hiato, sin por eso caer en falsas dicotomías. La obra, por usar palabras de Rhea Volij, permite “traslucir el movimiento de la interioridad”, amplificando la experiencia de lo poético corporal, haciendo hincapié en las posibilidades escénicas de un cuerpo de la presencia, un cuerpo energético, y no un cuerpo ficcional. Esa es la variación sobre la que indaga *Lomodrama*, trazar conflictos del cuerpo que no se desarrollen desde la palabra o que, en todo caso, la palabra no los ilustre. Encontrar, para el cuerpo, una forma de presentar su conflicto en el teatro, zona, tradicionalmente, de la palabra, del discurso.

Si relacionamos esta producción con la trayectoria de sus hacedores, encontramos en ella la puesta en discusión escénica -la obra, en cierto modo, es un espectáculo ensayo- de modalidades de pensar y abordar la actuación. Recuperando palabras de Paco Giménez, en *Lomodrama* se provoca la indagación en esa “voluntad

²⁶⁰ Hopkins, C (05/06/2012). El acto en cuestión. *Página 12*.

de acción original” del actor – performer, esa motivación y singularidad para actuar, para moverse, cómo se pone el lomo en escena, a través de qué recursos, entrenamientos, formas de entender el hecho teatral. A su vez, también afirma que en la obra, tanto Graciela Mengarelli como Oscar Rojo han tomado vivencias personales, que han sido vinculadas a técnicas corporales. La técnica -la danza butoh, la actuación como performance, la presencia- se despliega y particulariza a partir de imágenes personales de cada uno de ellos. Ese sería el sentido de poner el lomo: encontrar en el cuerpo las formas posibles para exteriorizar algo que es del orden de lo interno, vivencial, biográfico. Y cómo, en esa traducción corporal (traducir siempre es traicionar) pasan de ser docentes a ser estudiantes de su propio cuerpo, pensadores de su propia carne.

Recordemos que *Lomodrama* forma parte de los festejos aniversario de Teatro La Cochera, festejos que siempre ponen en revisión la trayectoria, la memoria de los múltiples grupos que se organizan en ese espacio. Graciela Mengarelli, de hecho, ha sido una de las grandes formadoras de entrenamiento corporal en las obras de Paco Giménez y en muchas de ellas, ha ocupado un lugar central en la reflexión sobre la producción expresiva de los actores que componen las obras del grupo. Oscar Rojo, desde el espacio Quinto Deva, también ha sido un gran maestro, referente, en cuanto a la formación y entrenamiento de actores y actrices. En este proceso se invierten los roles, pasando a ser entrenadores de su propia presencia, de su personal entrenamiento, de su singular forma de estar en escena. De esta manera, *Lomodrama* construye una teatralidad experiencial en la que se vinculan múltiples problemáticas. Por un lado, la construcción de una obra-paisaje que se propone una reflexión sobre el cuerpo y sus posibilidades de ser narrado, a través de la mostración de sus estados, sus potencias, sus capacidades. Por otro, la apropiación de la danza butoh, como técnica extranjera que deviene criolla, mestiza, híbrida. Por último, la trayectoria pedagógica de sus actores-performers, que esta vez transitan en sus cuerpos aquello a lo que se dedican como docentes. Pasar al cuerpo la experiencia pedagógica, mostrarlo, encontrarle una forma a aquello que es de orden vivencial, pero que no pretende representar nada.

Lomodrama permite un viaje absolutamente personal por los abismos de la carne, de la piel, de la posibilidad de tocar y tocarse para conocer algo del mundo. Un grito que no grita, un esqueleto como fin último, un caparazón como vínculo con lo animal. Un show que nos permite ver la relación entre aquello que es pura interioridad, con la construcción de la exterioridad, del espectáculo. Un paisaje del cuerpo y sus posibilidades.



PARTE II

LOS TEATROS DE LA EXPERIENCIA

CAPITULO I

Modalidades particulares

1. Introducción

Los casos analizados evidencian varios de los ejes que Óscar Cornago plantea en su desarrollo sobre Teatros de la experiencia, pero, al mismo tiempo, también proponen otros aspectos que es necesario pensar y abordar críticamente, cada obra nos permite establecer una serie de variaciones dando lugar a una ampliación teórica de la categoría. Como hemos señalado, los Teatros de la experiencia toman elementos de la teatralidad de representación y de la teatralidad de performance, haciendo del cuerpo el epicentro de su experimentación. Esos casos dan lugar a experimentar el hecho teatral, desmontar sus procesos de composición, producir encuentros de contagio con los/as espectadores/as. Antes de pensar específicamente las variaciones que estos casos le aportan a la categoría Teatros de la experiencia, es necesario analizar algunas de las capas semánticas que encierra la palabra experiencia, porque de sus sentidos se desprenden cuestiones que luego retomaremos.

2. ¿Qué es la experiencia?

Abordar teóricamente el concepto de experiencia es una tarea ardua, compleja, ya que nos encontramos frente a un campo de estudio que se caracteriza por la sedimentación excesiva del término que lo convoca²⁶¹. Desde los griegos hasta hoy, la experiencia ha sido analizada por campos disciplinares como la filosofía, la psicología, la literatura, la estética, la religión, la política, etc. Frente a este estado de cosas, y frente a la supuesta crisis de la experiencia que la Escuela de Frankfurt lamentó, Martin Jay

²⁶¹ Martin Jay (2008:65) abre uno de los capítulos de *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* presentando la dificultad de definir claramente el concepto en cuestión: “‘Por paradójico que suene’, escribe Hans-Georg Gadamer en *Verdad y método*, ‘el concepto de la experiencia me parece uno de los menos ilustrados y aclarados’... Derivada del latín *experientia*, que significaba prueba, ensayo, experimento... ha llegado a significar una multitud de cosas diversas”.

(2009) se propone realizar un rastreo etimológico de la palabra que permitiría organizar su estudio en dos grandes zonas, la experiencia como conocimiento, de carácter reflexivo, y la experiencia como percepción sensible, de carácter corporal y sensorial. Pero tanto en uno como en otro sentido, la experiencia está estrechamente vinculada al modo en que conocemos el mundo y, alrededor de estas dos vertientes, se agrupan todas las definiciones que se acumulan sobre el término, así como los modos en que éste se experimenta. De allí que las diferentes rupturas teóricas sobre el modo en que el conocimiento se produce tengan tanta incidencia en los cambios semánticos de este concepto. Por otro lado, lo público y lo privado cruzan indefectiblemente el orden de la experiencia, podríamos decir que *moldean* nuestra forma de experimentar el mundo:

La ‘experiencia’, cabría decir, se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual. Si bien es algo que es preciso atravesar o padecer antes que adquirir vicariamente, aun la experiencia en apariencia más ‘auténtica’ o ‘genuina’ suele estar ya modificada por modelos culturales previos (Jay, 2009: 20).

Entendida la experiencia como algo que se atraviesa, que se padece (en cualquiera de sus dos sentidos), nos interesa considerar cuáles son los modos en los que es conceptualizada. Justamente, es en su riqueza etimológica donde radica uno de los principales problemas que atañen a su definición. Encontramos, en primera instancia, antecedentes griegos que se encuentran en la idea de *empiria*, en tanto “algo que sucede cuando uno no lo espera, cuando uno no lo planifica, cuando uno se ve sorprendido por los hechos” (Jay, 2008:22), funcionando como raíz de la palabra inglesa *empirical*. Empiria, entonces, se refiere aquí al orden de la experiencia sensorial del mundo, no racional, de allí lo sorpresivo que contiene este primer significado. Comenta Jay en este punto que una de las escuelas griegas de medicina, basada en la observación más que en la teoría, se denominó los *Empiriki*, en oposición a los *Dogmatiki*, designación que da cuenta del vínculo griego entre la experiencia y la sensación cruda, no reflexiva (2009:26).

El término latino *experientia* es, en realidad, el antecedente más directo a la utilización del concepto en la actualidad, que no solamente indica la idea de “experimento”, sino que también se vincula con la de *peligro*. De allí su conexión con

las palabras francesa *expérience* y la italiana *esperienza* que, si bien por un lado hablan de experimento científico, por otro,

en la medida en que “probar” (*expereri*) contiene la misma raíz que *periculum* (peligro), hay asimismo una asociación encubierta entre experiencia y peligro, la cual indica que la primera proviene de haber sobrevivido a los riesgos y de haber aprendido algo del encuentro con dichos peligros (Jay, 2009:26).

La idea de peligro vinculada a la experiencia es clave ya que, en un punto, sugiere una relación con lo desconocido. Si la experiencia se relaciona con el modo en el que conocemos, aprendemos y aprehendemos el mundo, ya sea sensorial o intelectualmente, la posibilidad del peligro tendría que ver con el miedo a lo desconocido, con aquello que todavía no se puede definir, con aquello que pone en riesgo la estructura racional con la que apresamos y controlamos la experimentación del mundo en el cual vivimos. Esta idea de peligro tiene especial interés para nuestro trabajo.

Las variantes alemanas no sólo poseen “ricas connotaciones etimológicas” sino que también tuvieron una gran influencia teórica: estas son la *erfahrung* y la *erlebnis*. *Erfahrung* “contiene la palabra viaje, *farth*, lo que sugiere una duración temporal con posibilidades narrativas, permitiendo la connotación de la acumulación histórica o tradicional de sabiduría” (2008:23). Según Martin Jay, esta variante, en ocasiones, es relacionada con las impresiones sensoriales que provoca el mundo exterior, pero también con juicios cognitivos (2009: 27). El autor indica que, justamente, debido a su definición como viaje, que posibilita una narración, la idea de *erfahrung* tiene que ver con la aventura:

Esto se relaciona con el *Farth* (viaje) insertado en el *Erfahrubg*, y la conexión con la palabra “peligro” (*Gefahr*). Así, activa el vínculo entre la memoria y la experiencia, un vínculo que subyace a la creencia de que la experiencia acumulativa es capaz de producir un tipo de sabiduría que solamente se alcanza al final del viaje (2009:27).

La segunda línea etimológica alemana *-erlebnis-* viene de “*leben* (vida), y sugiere una inmediatez vital, una unidad primitiva que precede a la reflexión intelectual y a la diferenciación conceptual” (2008:23). A veces, esto se traduce como experiencia vivida (o vivencia, en castellano), y según Jay, “connota una variante de la experiencia más inmediata, prerreflexiva y personal que *Erfahrung*” (2009:27). El autor indica que, en términos generales, puede pensarse que *Erlebnis* señala lo inefable de la experiencia individual, mientras que *Erfahrung* podría tener una dimensión más colectiva y pública. Son, en efecto, estas dos variantes las que mayores discusiones teóricas han suscitado, ya que ponen en relieve, por un lado, la relación entre experiencia y sabiduría (por ende, en la idea de experiencia como suma de conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo) y, por otro, entre experiencia y percepción vital, sensible.

Podemos afirmar aquí ese doble carácter constituyente de la experiencia. Por un lado, nos refiere aquello que está más allá de los conceptos, más allá del lenguaje y, por lo tanto, deviene inefable e individual, por otro lado, también significa “reflexión”, “teoría, o “inocencia” (Jay, 2008:21). No sólo eso, sino saber acumulado, conocimiento adquirido. Importante paradoja de la experiencia y frente a ella, sin tomar postura por uno u otro sentido, Jay (2008:22) mantiene esa tensión. De esta manera, si bien es algo que el sujeto debe atravesar (en uno de sus sentidos etimológicos experiencia es *pathos*, refiriéndose a aquello que nos sucede cuando estamos en estado de pasividad), eso que sucede *puede* ser puesto en palabras, puede construirse un relato de la experiencia. Jay resuelve la paradoja afirmando que la experiencia es, al mismo tiempo:

...conocimiento empírico y experimentación; puede sugerir lo que nos sucede cuando estamos abiertos a nuevos estímulos y lo que obtenemos cuando integramos esos estímulos en el conocimiento acumulado que nos ha dado el pasado; también puede connotar un viaje, a veces una travesía peligrosa y difícil, con obstáculos y riesgos, que acaso lleve a un resultado al final del día; y al mismo tiempo puede connotar una interrupción dramática en el curso normal de nuestras vidas, cuando sucede algo más vital, algo más intenso, no mediado (2008:23)

Observamos que éste es otro concepto que se dirime en el campo de las polaridades: intelecto / cuerpo, adentro / afuera, materia / espíritu, representación / presentación. Si la cultura occidental no escapa a la dualidad como modo de concepción

del mundo, la experiencia tampoco y son justamente estas dualidades las que retomamos para establecer qué le aporta la densidad semántica del término a la categoría objeto de nuestra investigación. Creemos que los Teatros de la experiencia operan allí donde lo singular se transforma en viaje peligroso, desafiante, travesía que pone en tensión lo que conocemos, podemos nombrar y analizar, con acontecimientos subjetivos inefables, difíciles de traducir, de catalogar. Es lo que sucede cuando algunos/as espectadores/as salen de ver una obra, manifestando “haber tenido una experiencia”, sin poder dar cuenta específicamente de qué se trata. Esta misma situación sucede en muchos ensayos, en los cuales actores o actrices relatan haber atravesado una experiencia intensa, pero luego la puesta en palabra de los momentos de esa intensidad, se vuelven borrosos, difusos. Esas múltiples tensiones semánticas del término, aparecen en los elementos que definen a esta modalidad escénica que, en tanto teatralidad “de las ideas y el cuerpo” (Cornago, 2005:201), pone a experimentar las convenciones que hacen a la escena, porque a través de las mismas se estabiliza y regula el acontecimiento escénico. La desorganización -eso que sucede sin que lo esperemos- genera acontecimientos singulares y sobre ella operan los Teatros de la experiencia.

3. Los Teatros de la experiencia y sus variaciones

A partir del análisis de las particularidades del corpus, de los sentidos que se desprenden del concepto de experiencia, de las particularidades que cada obra estudiada propone en el marco de las consideraciones de Óscar Cornago, definimos una serie de aportes para ampliar el análisis de los Teatros de la experiencia. Utilizamos el plural porque es justamente en la multiplicación de la operatoria de variación -no en su estandarización- en la cual reposa una mirada amplia sobre esta práctica, que no pretende proponer un modelo de análisis, sino establecer ejes transversales referidos a un modo de entender poético, político, y metodológico, la práctica teatral.

Cada uno de los casos analizados propone una variación particular. Si quisiéramos “aplicar” sin más, las características de los Teatros de la experiencia desde la perspectiva de Óscar Cornago a estas obras, quedaríamos a medio camino. Como anticipamos, el autor caracteriza esta teatralidad con actuaciones ligadas a una perspectiva performática, en las cuales la narración ocupa un lugar central, al igual que la categoría de presencia como enfoque actoral y la situación de encuentro del hecho

teatral, considerando al espectador como un sujeto activo, al cual se le propone atravesar el acontecimiento escénico como un “laboratorio de percepciones”. Destaca el carácter procesual que estas obras señalan y construyen, por fuera de la idea de obra cerrada, finalizada, el sentido político del encuentro que se lleva a cabo y el compromiso biográfico de los actores que participan. Tanto en *Audiotour*, como en *Carnes tolendas* y en *Lomodrama*, aparecen muchos de estos rasgos, sumados a los que el concepto de experiencia aporta -la obra como un viaje errático, en el cual algo se experimenta - nos permite pensar qué variaciones construyen estos casos.

En *Audiotour. Operación 7.02*, observamos que, en la redefinición del espacio escénico se juega no sólo una amplificación del mismo, sino también de la experiencia de la expectación. El espectador, acostumbrado a la oscuridad de la sala, se ve aquí sumergido en una operación teatralizante, dinámica y casi policial, en la cual la ciudad es reconfigurada a través de la propuesta dramática. Se trata de una experiencia de la alteridad espacial.

En *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti*, se redefinen los términos en los que un testimonio es elaborado. El uso del mundo poético lorquiano no sólo sirve como espejo amplificador del testimonio de Camila Sosa Villada, sino que es la estructura con la cual esa biografía dialoga. El retrato de la actriz se construye a partir de elementos estables que forman parte de la tradición, ciertos personajes, con ciertas historias. La zona de experiencia se da a través de las líneas de fuga que se operan sobre la dramaturgia lorquiana, en esa fusión de fuentes dramáticas se instala un espacio en el que ficción y realidad se cruzan, dialogan, se interpelan, propiciando una experiencia que gira en torno a los límites de lo decible. El testimonio enmarca esas potencias de lo decible y les ofrece un relato específico.

En *Lomodrama. Un butoh criollo* los actores diseñan imágenes miméticas móviles, dinámicas, no referenciales. Allí, en ese butoh criollo, el tránsito propuesto para el espectador se vincula con una lectura no narrativa del cuerpo. La experiencia que propone la obra es la de una lectura reconfigurante, dada a través de un paisaje sensible, cuyo centro es el cuerpo de los actores. *Lomodrama* deja ver los conflictos inconmensurables del ser humano, el paso del tiempo, la muerte que inevitablemente llega, la memoria como un espacio de repeticiones. Encontramos un vínculo poderoso entre la selección de la danza butoh como disciplina que enmarca la obra, la producción de imágenes de cada actor, la primacía del cuerpo como productor de relato y el

desplazamiento de una lógica mimética clásica hacia un paisaje experiencial sensible, cuyo soporte es el cuerpo del actor.

A partir del análisis de los casos de estudio recuperamos las variaciones, que podemos sintetizar en estos ejes: la experiencia como *travesía*, desde las variables operadas sobre la extensión escénica, como acontecimiento *corporal*, inefable, o más allá de la significación, como *oralidad*, que nos lleva a preguntarnos por los restos de la lógica dramática, la experiencia como *subjetividad*, que habilita el pensamiento sobre el testimonio. Planteamos estos ejes de la siguiente forma: 1) Del personaje a su ruptura: el testimonio y la dimensión autobiográfica, 2) De la mimesis a la presencia material del cuerpo, 3) De la extensión escénica a los dispositivos de teatralidad, 4) Paisajes de la narración. La cuestión de la palabra. De este modo actualizamos los elementos centrales que fueron apareciendo en los distintos análisis de las obras, ahora amplificados bajo la luz de la trama que nos presenta el estudio de la experiencia.

CAPÍTULO II

Variación 1.

Del personaje a su ruptura: el testimonio y la dimensión autobiográfica

1. El personaje como estructura mimética

En *Carnes tolendas*, la variación resultante de la utilización del testimonio como material de construcción dramaturgica, pero fundamentalmente, la experimentación actoral que deviene de la puesta en forma del testimonio, es la de la ruptura del concepto de personaje, con su funcionamiento mimético. Tal como afirma J. Danan,

En lo que tiene que ver con la mimesis, la cuestión del personaje es clave. Mientras que el personaje exista -por débil o anodino que sea, o por deconstruido que esté- algo de mimesis persiste en lo que vemos o en lo que se aborda en la escena. Pero cuando el bailarín no es más que un bailarín y el performer no es más que un performer, sus acciones no remiten más que a sí mismas, sin mimesis (2012:49).

El testimonio genera una ruptura porque desplaza el orden de la ficción, amputándolo, en palabras de G. Deleuze. En el caso de *Carnes tolendas*, esto se da de la mano de una serie de procedimientos actorales, los cuales también se afirman sobre la ficción, la encarnación, la representación. En ese sentido, la obra propone un mestizaje de formas actorales en función de la construcción del retrato escénico, su objetivo central.

Más allá de este caso particular, lo cierto es que, tal como Robert Abirached titula su importante estudio, el personaje es uno de los ejes sobre los cuales reposa la ruptura con el funcionamiento mimético clásico. En este sentido, el uso del testimonio es sólo una de las tantas operaciones con las cuales se sustrae ese elemento a la teatralidad de representación. Esas operaciones tienen una larga historia en la práctica teatral, desde el teatro documental de Erwin Piscator, el teatro épico de Bertolt Brecht,

el happening, la propuesta de T. Kantor, así como toda la historia de la performance art, que directamente anula ese elemento troncal.

Analizamos el concepto de personaje, para luego observar la dimensión autobiográfica que se le impone en la escena contemporánea.

2. Sobre la crisis del personaje

En la Poética aristotélica, tanto en la definición de tragedia como en la estructuración de las partes que la componen se subordina el personaje frente a la construcción de la trama, y seguirá siendo una categoría esencial en el análisis de la puesta en práctica de la mimesis. Se imita una acción, y ésta es llevada adelante por personajes, que adquieren ciertos rasgos y características gracias a estas acciones. La estructura del personaje -a través del cual la mimesis se efectiviza, se sintetiza como procedimiento de construcción- ha variado a lo largo de la historia del teatro. R. Abirached desarrolla en *La crisis del personaje en el teatro moderno* (2011), un exhaustivo recorrido por las transformaciones que el personaje ha sufrido desde el teatro griego clásico hasta mitad del siglo XX, señalando los momentos clave en los cuales se producen estas grandes rupturas. El autor plantea -en el capítulo que abre su estudio- un íntegro desmontaje del concepto aristotélico de mimesis, relacionándolo con la estructura y funcionamiento del personaje teatral desde sus orígenes, así como las crisis por las cuales éste atraviesa. Según R. Abirached, estas rupturas se han producido, esencialmente, en el teatro realista / naturalista; posteriormente en la llamada crisis de la representación y el auge del teatro simbolista expresionista; para luego detallar ampliamente las poéticas de dos creadores que, según su postura, son los que realmente generan un quiebre dentro de la teoría teatral: B. Brecht y A. Artaud. R. Abirached encuentra en la “crisis de la representación”, así como en algunas poéticas del siglo XX, el punto de quiebre de la estructura estable que el personaje teatral conserva. De todas formas, indica que, a pesar de la modificación que sufre en este momento el personaje, hay una estructura mínima que seguirá siendo reconocible, y esta está dada por el anclaje que -inevitablemente- el personaje tiene en la realidad (inevitable en el sentido de que si bien éste puede alcanzar altos grados de abstracción, siempre tendrá como referente al ser humano).

R. Abirached señala que la retórica latina recurre a tres términos que dan cuenta

de la pertenencia del personaje al universo de los signos y la paradoja que esto implica. Estos tres términos son persona, carácter y tipo (2011:21), alrededor de los cuales aborda la problemática del personaje. Persona, indica el autor, es en primer lugar máscara. Carácter refiere al “conjunto de disposiciones cualificativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento” (2011:34) y tipo refiere a la cristalización del personaje en el imaginario colectivo. En todos estos abordajes, se observa la dualidad fundacional de este concepto, por un lado, implica una dimensión presente, visible y, por otro, una contracara ausente. Esta dualidad es la que organiza esa estructura mínima del personaje, ya que es una figura nacida de la realidad, pero al mismo tiempo autónoma, siendo de esta manera “el lugar en el que se sintetiza la operación de la mimesis”. El personaje está, efectivamente, inscripto en el mundo, en el orden de lo real, es una estructura reconocible, y es esta capacidad la que establece el fuerte vínculo con el mundo real, pero, al mismo tiempo, la que permite su posibilidad de ficcionalización.

En los inicios de la historia del personaje, éste es una entidad reconocida por todos, en el teatro clásico griego, las fábulas mitológicas formaban parte del acervo popular y el público asistía al teatro no sólo por el evento, sino para ver qué versión daba cada uno de los dramaturgos de las historias “por todos conocidas”. De este modo, la idea de reconocimiento previo del personaje reposa sobre su tipificación, es a través del procedimiento de afirmación y caracterización del **tipo** de personaje desde donde se asegura el vínculo entre éste y el imaginario colectivo. Este procedimiento funciona sobre varios ejes, entre los cuales podemos mencionar: la memoria del público; el imaginario social (imágenes religiosas, etc.); estructuras arquetípicas o familiares del inconsciente colectivo, etc. Para el autor la religión, la leyenda, la historia, la cultura, son el marco que encuadra la mirada y que asegura el reconocimiento de esos personajes:

La finalidad de la representación ha sido siempre imitar las acciones de los hombres, por mediación de los actores, a través de un espacio y un tiempo figurados, ante un público invitado a dar fe a las imágenes así construidas; esta mimesis, que es una actividad del imaginario que se ejerce sobre lo real, no busca simplemente producir placer, sino también asegurar y consolidar un saber. [el personaje] se define menos por su contenido que por su forma, que se presenta como una configuración de relaciones móviles, susceptibles

de funcionar según combinaciones múltiples: sometido a la organización general de la fábula, no disponiendo para manifestarse más que de sus dichos y de sus hechos, situado en posición de exceder a lo real y llevando en sí profundamente marcadas las huellas vivas de lo imaginario, se nos ha aparecido como un conjunto de signos a la espera de cristalizarse, o como un entramado de señas en suspenso (2011:89).

Ahora bien, hasta el siglo XVIII, la operación mimética sobre la cual se asienta el desarrollo del personaje, tiene como objeto la de realizar una mirada descriptiva-crítica sobre el mundo, sobre la realidad. Se podría afirmar que la mimesis tendría una función explicativa, una función que atiende a dar cuenta críticamente (en el sentido de analíticamente) del mundo en el cual se inscribe. Con el estallido del concepto de realidad, la posibilidad de representar a través del procedimiento mimético se complejiza de manera tal que la estructura del personaje da cuenta de esto. R. Abirached señala que en el último cuarto del siglo XIX, Europa se ve sacudida por una serie de conflictos que ponen en crisis la posibilidad de representar el mundo, fundamento de la mimesis. De allí, a las experiencias vanguardistas, hay sólo un paso. Dice el autor:

...el progreso de las ciencias y de la técnica, a medida que éstas afirman su pretensión de dominar el universo, despiertan decepciones cada vez más profundas y suscitan contrafuegos cada vez más eficaces. Se ven articular conceptos de la causalidad que descalifican el universo de las apariencias y recusan todos los modelos de racionalización, con sus encadenamientos lógicos; filosofías que muestran la fragmentación del tiempo, la fluidez movediza de lo real, las dificultades de comunicación entre conciencias, la atomización de los objetos en el espacio; teorías sobre el inconsciente que transtornan poco a poco todas las nociones establecidas sobre la vida del yo y sus relaciones con el arte (2011: 169, 170).

Esto pone en cuestión no sólo el concepto de realidad, sino también el de persona, y se resquebraja la relación de semejanza a partir de la cual la mimesis se define. El arte debe proponer en universos “originales y desconocidos” (Abirached, 2011: 171)”, así como la idea de ilusión, de ficción, deja de ser un elemento válido, se impone la necesidad de exhibir la artificialidad de las prácticas artísticas, su

diferenciación con esa realidad inimitable. En este sentido, el teatro expresionista, el teatro simbolista, y algunas expresiones surrealistas ponen en evidencia la imposibilidad de representar ciertos aspectos del mundo, que se presentan claramente como irrepresentables. Aquí es donde se evidencia la dualidad y la paradoja que sustenta el funcionamiento del personaje, la cual está dada por una articulación indisoluble entre un anclaje en la realidad y su ficcionalización. Pero si como mencionábamos anteriormente, la idea de realidad y de representación “estallan”, también el concepto de personaje. Es este punto el que problematizan las poéticas escénicas con una fuerte voluntad antimimética. Resquebrajando la posibilidad de reconocimiento que el personaje tiene, su corteza externa se vuelve difícil de describir en términos de imaginario colectivo, perdiendo su posibilidad de ser tipificado. De esta manera, son múltiples las variaciones del personaje en relación al desplazamiento que va desde el personaje mimético, hacia las experiencias testimoniales y autobiográficas, en las que se pone en juego la tensión entre realidad y ficción, entre biografía y representación. Tanto *Lomodrama* como *Carnes tolendas* con ejemplos de estas posibles variaciones. El teatro documental propuesto por Erwin Piscator, luego por Peter Weiss, el teatro épico de Bertolt Brecht, así como las experiencias de creación colectiva latinoamericanas y el Biodrama en Buenos Aires, se constituyen como el campo de referencias en relación a este devenir particular del personaje.

El teatro documental se presenta como una variante al teatro político alemán de principios de siglo XX, que ha tenido un desarrollo discontinuo a lo largo del siglo, con reapariciones versionadas de sus formas iniciales. La publicación de *El teatro político*, de E. Piscator, en 1929, puede señalarse como fecha de su constitución. En 1964 Peter Weiss publica *Marat-Sade*, obra con la cual consolida su trabajo como dramaturgo, y a partir de la cual se define su búsqueda escénica, el teatro-documento, que es definido como "un teatro de información, renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico (expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, balances de empresas, entrevistas, declaraciones oficiales, reportajes, etc.) y lo da al escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma" (Weiss, P, en Revista Conjunto, 2017). Al mismo tiempo, tanto en EEUU como en América Latina nos encontramos con experiencias escénicas que no sólo retoman la línea establecida por Brecht y Piscator, sino que, a su vez, proponen singularidades dentro de lo que se entiende como teatro documental. La creación colectiva latinoamericana de los años 60, como es el caso del TEC en

Colombia, de la mano de Enrique Buenaventura²⁶², o del grupo La Candelaria²⁶³, también en Colombia, así como el intenso movimiento cordobés, de la mano de los grupos Libre Teatro Libre y la Chispa. En este contexto de rupturas, todas las experiencias nombradas en la introducción, dan cuenta de un campo de indagación intenso sobre el personaje, pilar de la teatralidad de representación.

3. Ficción y testimonio. Sobre los modos de la organización de la experiencia

La ruptura de la ficción y del procedimiento mimético han sido dos de los mecanismos experimentales que han cruzado la producción escénica (y artística en

²⁶² Enrique Buenaventura (1925-1983, Calí, Colombia). Ícono de la dramaturgia colombiana. Realizó estudios secundarios en el colegio Santa Librada de Cali, estudió Artes plásticas en la misma ciudad y en Bogotá Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Fue fundador y director del Teatro Experimental de Cali (TEC) hasta su muerte. Además de dramaturgo, fue ensayista, narrador y poeta. Dirigió durante muchos años la escuela de teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. Desde 1955, después de viajar por varios países latinoamericanos, realizó una importante labor en el teatro colombiano: Ganador del premio Casa de las Américas, Doctor Honoris Causa de la Universidad del Valle, fundador del Plan de Arte Dramático de la misma Universidad e impulsor de la Creación Colectiva en el teatro colombiano. Su labor como autor, director y maestro tuvo gran impacto en la creación y en el desarrollo del teatro en Colombia. A la Diestra de Dios Padre, Los Papeles del Infierno, La orgía y el menú son ya piezas clásicas del teatro nacional. Otro de sus aportes al teatro fue la elaboración del famoso Método de Creación Colectiva. En este campo fue pionero en América Latina ya que sistematizó un lenguaje teatral y creó una metodología para el montaje y elaboración de textos; muchos teatreros colombianos y latinoamericanos acudieron a este método para producir sus propios montajes. Su producción como pintor y poeta tiene gran calidad estética y fue simultánea y su trabajo de director del Teatro Experimental de Cali (TEC), grupo que fundó y con el que trabajó desde 1955. El teatro, la pintura la narrativa y la poesía fueron los medios utilizados por el autor caleño para dialogar con su entorno y consigo mismo (https://www.ecured.cu/Enrique_Buenaventura).

²⁶³ La Candelaria fue fundada en Colombia, en 1966, por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural. Durante los primeros cuatro años se montaron obras de vanguardia. Obras como *Marat-Sade*, de Peter Weiss, *La manzana*, de Jack Gelber, *La cocina*, de Arnold Wesker, *La historia del zoológico*, de Eduard Albee y el *Triciclo* de Fernando Arrabal, constituyeron parte del repertorio de los 60's y movilizaron decenas de estudiantes e intelectuales a la Casa de la cultura, su espacio de trabajo. Desde sus inicios, el grupo tuvo como preocupación trabajar paralelamente por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Se hicieron adaptaciones de obras nacionales como *Soldados* y *El Padre* de Álvaro Cepeda Samudio, dirigidas por Carlos José Reyes y algunos experimentos que se denominaron *Mágicos*, que eran experiencias libres de crear conjuntamente entre teatreros y artistas de la plástica. Entre 1966 y 1970 varios teatreros, algunos surgidos de La candelaria y otros provenientes de escuelas de teatro de Europa y América Latina, iniciaron la construcción y adaptación de nuevas sedes en Bogotá y Cali. A partir del 68 La casa de la cultura se instala en una sede colonial propia en el barrio La Candelaria del centro de Bogotá en donde se adaptó una sala para 250 espectadores. A partir de allí toma el nombre de Teatro La Candelaria. Al finalizar la década de los 60's La Candelaria emprende sistemáticamente la creación de obras originales de dramaturgia nacional con el método de creación colectiva y participación en la formación de la Corporación Colombiana de Teatro. El trabajo de creación colectiva y la producción de materiales teóricos por parte de La Candelaria y del movimiento teatral constituyeron una verdadera escuela de formación y creación teatral en América Latina (<http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=3>).

general) contemporánea, con mayor fuerza e inventiva. En *Seis bosques por los paseos narrativos* (1996), Eco da una primera definición de ficción, como un pacto en el cual se produce una “suspensión de la incredulidad”, citando a Coleridge. Sostiene Eco que el mundo de la ficción es como una especie de parásito del mundo real, parásitos que “ponen entre paréntesis la mayor parte de las cosas que sabemos sobre éste” (1996:94), la ficción se nutre del mundo real, extiende sus límites, dando forma “al desorden de la experiencia” (1996:97).

Por otra parte, en un ensayo muy esclarecedor, *Si es necesario concluir que la historia es ficción. De los modos de la ficción* (2009), Rancière plantea la diferencia entre los diferentes tipos de narración y su relación con la verdad:

Fingir no es proponer señuelos, sino elaborar estructuras inteligibles. La poesía no tiene cuentas que rendir sobre la ‘verdad’ de lo que dice, porque, en su principio, no está hecha de imágenes o de enunciados, sino de ficciones, es decir, de agenciamientos entre los actos (2009:44).

Por lo que vemos, pesa sobre la palabra ficción y su raíz etimológica -fingere, fingir- la idea de simulacro de verdad, así como la de engaño. La tradición platónica sigue presente, de algún modo, vinculando el arte teatral o el arte de los relatos al *engaño*. Rancière plantea que “Lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (2009:48), en consonancia con las palabras de Eco. La ficción nos permite leer algo del orden de lo real, el *modo* en el que las ficciones se construyen es lo que está en juego, no la definición de ficción, ni su relación con la verdad.

Así como la práctica teatral mayoritaria estuvo ligada históricamente a la idea de representación, de mimesis, también lo ha estado a la idea de ficción. A ese pacto por el cual aceptamos que quien actúa *es* efectivamente, durante el lapso de tiempo que la obra dure, Hamlet, Antígona, Juan Moreira. Es ese pacto ficcional el que produce el efecto de denegación a partir del cual se organiza la mirada y la percepción en el hecho teatral, con la consecuente construcción de dispositivos que afirman la ilusión teatral. En esa lógica mayoritaria, la escena se piensa como la negación de la realidad, un mundo “parásito” sobre un mundo real, personajes ficcionales sobre cuerpos reales.

Según D. Guenoun el teatro contemporáneo da cuenta de una retirada del personaje para dar lugar al surgimiento del actor (2015:150). Y esta retirada, que no necesariamente va de la mano de operaciones autobiográficas o testimoniales, sino

también de órdenes eróticos, sensuales, de la actuación. En esta línea, D. Guenoun señala que el fenómeno de la identificación se produce a través de la lógica mimética, pero que es necesario diferenciar entre la identificación que se opera sobre un personaje de la que se opera sobre el actor o actriz. Lo que atrae del actor/actriz de teatro no es su identidad, o la ficción que compone, sino “su acción: el conjunto de conductas prácticas en el escenario, y sus efectos” (2015:150). Es decir, su puesta en cuerpo, que ya, en sí, implica una dimensión autobiográfica.

En las sucesivas rupturas que observamos a lo largo del siglo XX con el concepto de personaje, vemos el avance imparable del interés por quien actúa, su cuerpo, no el *tipo* que representa R. Abirached analiza la estructura del personaje desde las operaciones abstractas que su composición exige y lo define por su forma, por sus hechos, por sus palabras, se define por un conjunto de signos, sin embargo no analiza la dimensión concreta, material, que exige un personaje teatral, es decir, el proceso de corporización que lleva adelante un actor, una actriz. Este proceso, que ya no es una pura abstracción, excede cuestiones referidas al imaginario, o a la composición sónica del personaje, en su encarnación se dan variaciones corporales, físicas, orgánicas, tensiones, intensidades, timbres, energías diferentes en cada actor, actriz. Es por esto que las tendencias que discuten con el concepto del personaje, avanzan sobre ese surgimiento del actor/actriz, o, más bien, presentación y ostentación de esa dimensión. Las experiencias que trabajan la dimensión biográfica de los actores y actrices en escena, radicalizan esa dimensión física, concreta, de la actuación, porque los cuerpos ya dan cuenta de su propia biografía y, al mismo tiempo, los procesos de identificación con el espectador operan de otra manera, se anulan, en un punto. Para D. Guenoun lo que sucede en este surgimiento, es que los actores exponen la desnudez de la actuación:

...ninguna actuación ha logrado nunca desaparecer tras sus imágenes: pero la actuación ha podido pretender esa disipación, sometiéndole sus conductas. El actor ha podido creer, o querer, olvidarse de sí mismo, eclipsarse detrás de su papel, entrar en la piel del personaje, escindir la materialidad de su gesto. [...] Sin embargo lo que aquí se exhibe y se deja al descubierto, no es la propia persona del actor, su ser anterior (o exterior) a la representación: es su juego. Si algo de él mismo (de su persona, de su identidad, de su ser) se desviste, o se revela, es en cuanto juego (2015:138).

D. Guenoun no plantea solo una tensión entre los polos de la representación / presentación, que suele ser el eje de análisis en los casos en los que se anula al personaje, para mostrar al actor / actriz, sino propone pensar que, más allá de la acción de desnudamiento de la actuación, de la erradicación del personaje, seguimos frente a un plano de la composición, pensada como juego. Así, se desmonta la idea según la cual cuando no hay personaje está sólo el actor, sin actuación, fórmula que parece abolir la complejidad del estar en escena, de las operaciones que esto requiere. Que la dimensión biográfica / autobiográfica haya crecido en la última década, no quiere decir que la pura exposición de la historia personal anule los procedimientos de actuación, de composición, de construcción de presencia. Por eso, pensar en el juego que se propone, nos permite salir la teoría según la cual cuando no hay personaje la actuación pareciera no suceder, no desarrollarse. Por nuestra parte, creemos que tanto la ficción como el testimonio implican una organización de la experiencia, una puesta en forma, con todas las variantes que esto implica.

4. Experiencias testimoniales en la escena contemporánea cordobesa

Hemos podido observar cómo son múltiples las tendencias y prácticas que, a lo largo del siglo XX, han cuestionado la teatralidad de representación, encontrando en el funcionamiento mimético del personaje un lugar clave de experimentación. En estas prácticas, el valor del documento, del testimonio, se presenta como una variación clave, porque incide directamente en los sistemas, métodos, formas de pensar y abordar la actuación, tal como pudimos observar en el análisis de *Carnes tolendas*. La teatralidad de performance lleva al extremo la ruptura del personaje, poniendo al performer en el centro de la escena, por fuera de cualquier idea de representación.

Pero en las modalidades que combinan elementos tanto de teatralidad de representación como de teatralidad de performance -que es el caso de los teatros de la experiencia- esos pasajes, transformaciones, entre el personaje y la dimensión biográfica, testimonial, se configuran como paisajes en devenir entre una teatralidad y otra. Toman de cada una de ellas los elementos que sirven para construir una teatralidad híbrida, que dialoga y pone en cruce sus formas de entender el hecho teatral.

La obra *Torero portero*²⁶⁴, dirigida por Stefan Kaegi, con dramaturgia de Ariel Dávila, se estrenó en Córdoba en el 2001. La distribución espacial era muy particular: como espacio escénico, se usaba una calle del centro de Córdoba, pero el espacio de expectación estaba dispuesto en el interior de un local. De esta manera, el público veía la obra a través del vidrio que separaba el interior del local de la calle. Los protagonistas de la obra eran tres porteros mayores de cuarenta años, seleccionados en un casting convocado a través de un aviso clasificado. Fue una de las primeras experiencias en la ciudad con no-actores, como suele clasificarlos la crítica. *Torero Portero* cruza relatos documentales y ficcionales que forman parte de la subjetividad de los tres personajes, contados en primera persona. Estos performers cuentan al público sus historias como porteros, las historias de otros porteros y la historia de Michael Fox como conserje en la película *Por amor o por dinero*. Estos relatos que se suceden detrás del vidrio, se rompe con luces, música, efectos, coreografías y una película de Hollywood proyectada en una pantalla que sube y baja cubriendo por momentos la visión de la calle (Debona, S; s/d). Kaegi plantea una suerte de ready-made teatral. Según Christina Ruf: "...la obra se encuentra en un movimiento permanente, está mutando siempre; [...] la estructura interior es estable y a la vez flexible y permite este juego con lo imprevisto que resulta de la fractura de la ficción con la realidad." (Ruf, C; 2004). En la obra, lo cotidiano aparece con la fuerza de la intimidad que se despliega, pero también imponiendo el juego de lo indefinido, del no saber desde qué lugar de enunciación se efectúa el hecho teatral (¿son porteros? ¿son actores?). El espectador es colocado en situación de voyeur de esa cotidianeidad extrañada, puesto detrás del vidrio, invirtiendo los roles. Es el público el que observa al portero, sus historias de vida, sus gustos e inquietudes. Como dice Ruf, en la obra el espectador es el portero.

Por otro lado, en la obra *eRRor – un juego con tra(d)ición* (2011)²⁶⁵, también del grupo Bineural Monokultur, a través de diferentes procedimientos se pone en tensión el vínculo entre realidad, ficción y juego. Para ello, sus directores generan un dispositivo escénico lúdico en el que los actores, de forma aleatoria y azarosa, deben

²⁶⁴ Equipo de trabajo: En escena, Edgardo Freytes, Tomás Kenny y Juan Spicogna. **Escenografía:** Alejandra Bredston. **Diseño de iluminación:** Soledad Sánchez. **Dramaturgia:** Ariel Dávila.

²⁶⁵ Equipo de trabajo. Concepto, dirección, dramaturgia: Christina Ruf + Ariel Dávila (BiNeural-MonoKultur). Colaboración en dramaturgia y concepto: Hernán Rossi y Laura Gallo. Actuación: Hernán Rossi (jugador verde), Laura Gallo (jugadora naranja) y Gabriela Aguirre (arbitra). Escenografía: Lilian Mendizábal. Diseño sonoro: Yamil Burguener. Video: Hernán Rossi Cámara en vivo, asistencia de dramaturgia + producción, diseño tablero: Natalia Rojo. Operación de luces: Agustina Marquéz. Operación video + sonido: Ariel Dávila + Christina Ruf. Producción: BiNeural-MonoKultur

realizar diferentes desafíos para ganarlo. El juego lleva el mismo nombre que la obra. En escena nos encontramos con dos actores, Laura Gallo y Hernán Rossi, que se presentan a público con sus nombres, y que jugarán a lo largo de la obra debiendo resolver todos los desafíos que se les planteen, de distinta índole: una telenovela en capítulos, exposición de situaciones laborales, conferencias, entre otras. Como núcleo temático central la obra da cuenta del problema de la soja en Argentina y en el mundo, efectos en la salud, ambientales, el comercio indiscriminado de transgénicos y de agrotóxicos de Monsanto, empresa multinacional monopólica, su incidencia negativa en la tierra, el crecimiento desmesurado del grano. Si bien el espectáculo se plantea desde un formato lúdico estable (la estructura dramática general es siempre la misma), a lo largo de cada función las partes que lo constituyen cambian de lugar, pueden no aparecer, y es en esa dinámica siempre móvil donde la obra se entrelaza con cierta lógica azarosa. En *eRRor* existen 13 cartas de desafío, y no necesariamente salen todas: el juego se termina cuando aparece una carta con la leyenda VIRUS.

Los creadores proponen categorizar el espectáculo como *teatro no-ficcional*, ya que la variación se da en el cruce entre ciertos mecanismos ficcionales, y la reformulación de los documentos utilizados. Existe en *eRRor* un complejo entramado de documentos de diverso origen, y en ese entramado, la ficción es utilizada como procedimiento irónico, paródico, con lo cual el orden de la ficción y la realidad se invierten. La dramaturgia de la obra instaura zonas dedicadas al juego de la “construcción de personaje” -por llamarlo de alguna manera- que son las exigidas por algunos de los desafíos. Por ejemplo, para los capítulos de *Amor sin patente*, en donde los actores, en vivo (y filmados) “actúan”, o cuando “actúan” de publicitarios. Decimos “actúan”, porque ambos asumen la representación que deben llevar adelante: se cambian de vestuario frente al público, se preguntan si ya están listos, tienen nombres específicos para los personajes, etc. No hay, al respecto, ninguna *simulación* de la actuación: la misma es parte del juego de la obra, y se lleva a cabo exhibiendo el procedimiento de la representación, con lo cual se redobla el efecto ficcional que alguno de los desafíos instauran. No sucede lo mismo con la árbitra: la actriz que lleva adelante ese personaje en ningún momento “juega el juego de la representación”, desde el comienzo al final de la obra asume el rol que le ha sido asignado dentro del elenco sin ponerlo en tensión. Es necesario indicar que su trabajo escénico es altamente performático, ya que si bien es la encargada de regular el juego (y eso es una operación fija que debe llevar adelante), la actriz permanentemente está comentando, haciendo referencias inclusive conocidas para

el público. Su vínculo con los espectadores es diferente al que establecen los actores, no se da a través de la presentación personal, sino por medio del *guiño*, de la utilización de referentes comunes (por lo general, menciona cuestiones políticas de último momento, o nombra a personalidades conocidas por el auditorio, etc.).



La directora y dramaturga Eugenia Hadandoniou realiza una búsqueda muy particular en relación al testimonio autobiográfico con el proyecto *Bio/logías*, en el cual, desde 2012, “trabaja con los actores que forman parte del equipo de cada proyecto sobre las vidas personales, los mundos internos, sueños y realidades posibles de cada uno de ellos para crear una poética propia”²⁶⁶. En el año 2012 estrena la primera obra de este ciclo, *Año Seco: bio/logia o las mujeres derramadas*²⁶⁷, que se desarrollaba en una casa, y los/as espectadores/as eran invitados/as al living, para festejar un año nuevo. En el año 2013 estrena *Alfa y Omega, bio/liogía 2 o los hijos del hombre*²⁶⁸, y en el año 2015 la tercera, *El limonero. Bio/logia 3 o de los ausentes*²⁶⁹. *Inside me*²⁷⁰, su último

²⁶⁶ Material de difusión

²⁶⁷ Equipo de trabajo. En escena: Alicia Vissani, Luciana Sgro Ruata, Carolina Esteves, Diana Lerma, Natalia Sara, Laura Ortíz, Belén Castillo. Dirección y dramaturgia: Eugenia Hadandoniou.

²⁶⁸ Equipo de trabajo: En escena: Germán Carloni, Martín Omar Gaetán, Marcos Gabriel García, Iván Jesús Gimenez, Santiago San Paulo, Ignacio Tamagno, Guillermo Javier Vanadía. Puesta en escena: Eugenia Hadandoniou. Dirección y dramaturgia: Eugenia Hadandoniou.

²⁶⁹ Equipo de trabajo. En escena: Lucía Miani, Agustín Albrieu Llinás, Martina Salicas Ortíz, Mariana Roldán, Ariel Martínez, Florencia Rubio, Juan Rojo, Laura Ortíz, Camilo Paz. Dirección de arte: Federico

espectáculo, también se encuadra dentro de las biología. La directora / dramaturga le propone a sus equipos de trabajo una versión muy singular del trabajo testimonial y, en este sentido, el término biología da cuenta de ello. Si bien la directora trabaja con anécdotas, recuerdos, hechos reales, ese material va siendo transformado a lo largo del proceso de ensayos. Es necesario señalar el proyecto nace desde inquietudes referidas a su trabajo como actriz, no desde la dirección. Cuenta Eugenia Hadandoniou:

Las personas, cuando me contaban algo de sus vidas, había ahí una espontaneidad, un modo de estar en relación al otro, con una escucha muy abierta, que yo estaba necesitando transitar en las obras. ¿Cómo hacemos para que eso que está ahí, tan vivo, en lo cotidiano, cuando nos cuentan algo, cómo lo podemos llevar a escena? Esas preocupaciones de la actuación, las traslado a los procesos de creación de las diferentes Bio/logías. Ver qué operaciones actorales, dramatúrgicas, permitieran de algún modo eso vivo, siguiera latente (Hadandoniou, E, entrevista, 16/07/2018).

Bio/logía refiere aquí a una dimensión orgánica de la historia de vida, de esos cuerpos en situación de proceso compositivo colectivo. Para la directora,

...fue como un modo de nombrar esto, que no es biodrama, pero tampoco son biografías de personas reconocidas... bio/logías, separado, en el sentido de que tiene que ver con las experiencias de vida de los participantes de cada proyecto, pero también en función de un tema, del encuentro con los otros participantes, y en algunos casos, en relación a textos previos (*Hamlet*, obras de Tennessee Williams). También a espacios que nos hayan vinculado. No es solamente “contar lo que me pasó”, como dato duro ((Hadandoniou, E, entrevista, 16/07/2018).

Tapia; Diseño de Vestuario: Yanina Pastor; Diseño de Iluminación: Facundo Domínguez; Diseño Sonoro/música original: Agustín Albrieu Llinás; Diseño gráfico: Lucas Chami; Fotografía: Gastón Malgieri; Prensa: Lula Boix; Producción: Soledad Pérez; Dramaturgia y Dirección: Eugenia Hadandoniou²⁷⁰ Equipo de trabajo. En escena: Mariana "India" Roldán, Cintia Morales, Juan Rojo, Marcos Gabriel García, Agustín Albrieu Llinás, Florencia Rubio y Esteban Vallejos. Dirección de arte e iluminación: Facundo Domínguez. Música original: Agustín Albrieu Llinás. Diseño y realización de vestuario: Yanina Pastor. Dramaturgia y dirección: Eugenia Hadandoniou.



Así, E. Hadandoniou opera por resonancias, derivaciones, tal como dice el subtítulo de la primera de estas obras *-Año seco-*, narraciones derramadas, que desbordan los límites de la biografía, para tramarse rizomáticamente. Aquí la biografía es el punto de partida, nunca punto de llegada, no hay una aspiración histórica, ni de preservar el biodrama de Vivi Tellas, tampoco una aspiración a buscar el umbral mínimo de ficción, como la directora porteña, sino que, al contrario, la vida es materia de poesía. La narración biográfica es el puntapié para la trama poética de la escena. En ese sentido, es interesante la variación que se opera tanto sobre la dimensión autobiográfica, como sobre el concepto de personaje. Porque en las obras de E. Hadandoniou, si se define una identidad de personaje, es a partir de un tránsito por la biografía personal. El personaje es la consecuencia, no la causa.

En la obra *Los hijos de... (un dama social)*²⁷¹, la directora y dramaturga Soledad González genera una “dramaturgia polifónica” a partir de indagar el universo laboral. La obra está dedicada a “los trabajadores despedidos y cesanteados de la PERKINS, de Pymes y fábricas de industria nacional y del Estado argentino a lo largo

²⁷¹ En escena: Josefina Rodríguez, Franco Muñoz, Emanuel Muñoz. Espacio escenográfico y vestuario: Lilian Mendizábal. Instalación y programa: Iván Savorgnan. Luz: Tete Muñoz. Música: Franco Muñoz . Comunicación: Josefina Rodríguez. Fotos y producción: Sol Avia Vázquez. Concepción y textos: Los hijos de...(un drama social). Dramaturgia y dirección: Soledad González.

de los últimos 40 años”²⁷². En esa polifonía, ingresan relatos de diferente procedencia, que mezclan sus contextos:

el primero es el despedido de un operario de la fábrica de motores Perkins Argentina en los años '80, el padre de uno de los actores. El segundo contexto, intertextual, es la obra dramática *Woyzeck*, un drama social, de Büchner, situada en 1830; en su cara de fusilero despedido de la armada a los 27 años y ligada poéticamente a la furia punk de los hijos de obreros desempleados en plena flexibilización laboral del siglo XX; el tercer contexto es el cuerpo, en situación de enfermedad, atravesado por el sentimiento de quedar fuera del sistema productivo (www.soledadgonzalez.com/trabajos/loshijosde/proyecto.html)

La experiencia de esta obra convoca elementos dispersos, para indagar en el mundo del trabajo, en los cuerpos atravesados por la lógica capitalista, donde la productividad le impone un uso, un tiempo, al orden de las personas. Esa trama está organizada, como vimos, desde el cruce entre testimonios y textos previos. *Los hijos de...*, al estilo de *Lomodrama*, puede pensarse como un ensayo escénico, en el que los actores juegan entre performance y presencia, relato y presentación.



²⁷² www.soledadgonzalez.com/trabajos/loshijosde/proyecto.html

El grupo Zeppelin Teatro viene desarrollando desde hace varios años una modalidad de teatro político en el cual reconstruyen hechos de la historia argentina de las últimas décadas. En este trabajo de reconstrucción existe una voluntad testimonial pero también ficcionalizante, que aspira a deconstruir, desde diversas miradas, partes de la historia argentina. Desde el “Proyecto Judiciales. Poéticas teatrales sobre la actualidad mediática” -conformado por las obras *Cielo cubierto* (2007)²⁷³, *Parques y paseos*²⁷⁴, *Retrato de un hombre invisible*²⁷⁵ y *KyS*²⁷⁶-, al ciclo “Patria o muerte”, integrado por las obras *Man in chat* (2008)²⁷⁷, *Operativo Pindapoy* (2012)²⁷⁸, *Argentina Hurra* (2010)²⁷⁹, las obras de este grupo, con dirección y dramaturgia de Jorge Villegas, plantean un ejercicio de deconstrucción del testimonio, poniendo en jaque las identidades y los relatos históricos. Al mismo tiempo, no se puede desvincular el trabajo escénico del grupo, con su trabajo en vinculación con diferentes espacios y colectivos sociales. Desde el año 2008 organizan, conjuntamente con el equipo del Archivo Provincial de la Memoria, ex D2, el ciclo “Escena y memoria”, que se propone como “un encuentro de gente del teatro, de poetas, de narradores, donde tratamos de cruzar nuestras producciones con los derechos humanos”²⁸⁰. El ejercicio de revisión histórica, para este grupo, se da a través de sus producciones escénicas, pero también de los ciclos y eventos que anualmente organizan.

5. Presentar la propia experiencia

²⁷³ Equipo de trabajo. En escena: Franco Muñoz. Dramaturgia y dirección: Jorge Villegas.

²⁷⁴ Equipo de trabajo. En escena: Victoria Centeno. Dirección y dramaturgia: Jorge Villegas.

²⁷⁵ Equipo de trabajo. En escena: Rodolfo Osses, Matías Unsain. Dramaturgia y dirección: Jorge Villegas.

²⁷⁶ Equipo de trabajo: En escena: Diego Trejo, Rodolfo Ossés. Dirección y dramaturgia: Jorge Villegas. Escenografía y vestuario: Santiago Pérez

²⁷⁷ Equipo de trabajo. En escena: Rubén Gattino. Escenografía: Santiago Pérez. Asistencia de dirección: Diego Trejo. Dramaturgia y dirección: Jorge Villegas.

²⁷⁸ Equipo de trabajo: Elenco: Rubén Gattino, Matías Unsain y Santiago San Paulo. Asistencia de dirección: Diego Trejo. Diseño y Realización Sonora: Cruz Zorrilla. Vestuario: Edgar Tula. Visuales: Rodrigo del Canto y Esteban Loeschbor. Máscaras: Patricia Ávila. Co-producción: Zeppelin Teatro / Teatro La Estación. Dramaturgia y dirección: Jorge Villegas

²⁷⁹ Equipo de trabajo: En escena: Rubén Gattino, Laura Ledesma, Santiago San Paulo, Diego Trejo, Matías Unsain. Vestuario: Edgar Tula. Objetos: Fernando Airaldo. Máscaras: Dante Area Ricciardi. Realización de escenografía: Erick flores, Matías Unsain. Música: Cruz Zorrilla. Dirección y Dramaturgia: Jorge Villegas.

²⁸⁰ Pacheco, M (25/10/2016). Patria o muerte (o un Zeppelin volando a los escenarios). *La Tinta. Periodismo hasta mancharse*.

Si la ficción entraña el problema de la verdad, del referente, es interesante pensar qué pasa con la actuación, qué pasa cuando el actor, la actriz, dejan de trabajar con un referente. O, como en el caso de *Carnes tolendas*, cuando el referente es quien actúa, qué verdad hay allí y cómo opera la mimesis. Es por eso que dentro del campo de estudios teatrales, ciclos como *Biodrama*, o *Archivos*, detonaron una serie de estudios en relación a la tensión realidad / ficción. Si indagamos qué sucede cuando quien está en escena no compone otro personaje, sino que se expone a sí mismo, una idea generalizada en esos casos es la de que no hay actuación allí. Sin embargo, estar en escena es generar un acto mimético dinámico, que implica y conlleva una tarea compositiva. Estar en escena implica poner el cuerpo en situación de representación. Allí, la “verdad”, término problemático si los hay, se desplaza de la *trama* al propio cuerpo, no es la verdad del relato la que nos interesa, sino la verdad del cuerpo, su presencia y singularidad, la mimesis creadora sobre el propio cuerpo a ser narrado, en el caso de *Carnes tolendas*. Aquí lo que se pone en jaque no es la obra, su análisis, sino los conceptos de mimesis y de ficción, como pilares sobre los cuales el personaje se define. Cuáles son sus límites, sus alcances, qué variaciones podemos pensar en sus definiciones teóricas históricas que nos permitan seguir pensando el problema de la representación. No hay aquí una nueva ficción o una nueva mimesis, sino nuevos modos de disponer los hechos, de organizar la trama de la actuación.

El criterio de “verdad” se impone en estas experiencias escénicas. La palabra del testimonio, del documento, del archivo, genera no sólo una variación sobre el orden de la ficción, sino también una garantía sobre la *veracidad* de la palabra dicha, que pareciera religar arte y vida. Tal como los happenings, como algunas performances, las prácticas que ponen al testimonio en el centro de la escena, difuminan esa separación entre la vida y el arte. Afirma O. Cornago, en un ensayo llamado “Actuar ‘de verdad’. La confesión como estrategia escénica”:

Desde un punto de vista emocional, que no legal, nos afecta la verdad atribuida a un cuerpo, aunque se resista a ser comprendida, antes que la historia referida a través de las palabras. Frente al relato que un historiador puede hacer de las condiciones de vida en un campo de concentración, preferimos la narración de alguien que estuvo allí, incluso si puede ser más parcial o imprecisa por el tiempo transcurrido desde el acontecimiento o hasta ilegible por la edad del testigo. Lo que importa no es la palabra que

relata una historia, sino la presencia de ese cuerpo que estuvo allí y ahora está aquí (2010, www.arte-a.org).

Siguiendo esta línea, el cuerpo y sus marcas se imponen como verdad, más allá de toda actuación, más allá de toda performance. Frente al imperio del personaje, en tanto estructura mimética basada en el texto, el discurso testimonial pone en escena al sujeto en su autorreferencialidad, su cuerpo es su texto, su historia, su palabra es la enunciación de una historia singular, de un ser singular, esto, en cierto sentido, hace único cada testimonio, le da un carácter irreproducible para otros. Si Hamlet puede ser actuado por infinidad de actores o actrices, el testimonio sólo puede ser dicho por el sujeto que soporta en su cuerpo y en su biografía esa historia de vida, *Carnes tolendas*, en cambio, no puede ser actuada, dicha, enunciada, por otra actriz que no sea Camila Sosa Villada.

Esta variación que sustrae el orden del personaje, lo amputa, radicaliza el carácter de experiencia de esta teatralidad. Es la experiencia del sujeto que habla en primera persona, a un público que es testigo de ese testimonio. El hecho teatral se transforma en un espacio de circulación de relatos, reacciones, biográficas, que desplazan el orden de la representación, como afirma Ó. Cornago, “la palabra del testigo es una palabra dicha, una palabra que quiere ser un trazo más dentro de esa escritura de la historia en el cuerpo” (2010).

El surgimiento del actor y de la actriz, según D. Guenoun, tiene que ver también con este proceso, no es un mero surgimiento individual, sino la trama sobre la cual se desnuda la representación, para dar lugar a los relatos de esos cuerpos actorales, donde representación y presentación, ficción y testimonio, intentan organizar la propia experiencia, darle cauce, encontrar su posibilidad de existencia como gesto compositivo, actoral.

CAPÍTULO III

Variación 2.

De la mimesis a la presencia material del cuerpo.

Todo conduce al cuerpo como
epicentro de experiencia y percepción.

El cuerpo siempre es el lugar
donde se diversifican los *a priori*
Serres

1. La centralidad del cuerpo en los Teatros de la experiencia

La reflexión sobre el trabajo del actor dentro de los procesos de creación es uno de los tópicos centrales de la teoría teatral del siglo XX, el de la definición de teatro. Hasta fines del siglo XIX, el teatro es entendido como una práctica subsidiaria de la literatura, desde este punto de vista, tanto la puesta en escena como la actuación se configuran como prácticas al servicio de la “palabra del dramaturgo”. La vieja idea de que el teatro *es* el texto dramático y su traducción escénica, de raíz aristotélica, donde lo que prima ideológicamente es el peso de la palabra por sobre el cuerpo del actor y la materialidad de la escena. Si bien Aristóteles en su *Poética* “...tendía hacia una intelectualización del espectáculo y una neutralización del papel del cuerpo en la escena...” (Sánchez Montes, 2004:20) es en la relectura de esa obra, realizada por los teóricos de la Ilustración, donde se radicaliza la identificación entre teatro y literatura, teatro y palabra. A lo largo de la historia nos encontramos con corrientes populares que revitalizan y ponen en el centro al actor -tales como los carnavales, la comedia del arte, etc.²⁸¹ -, pero no son ellas las que logran instalar un *concepto* de teatro.

²⁸¹ Enrique Buenaventura, en un artículo llamado “Dramaturgia de actor”, publicado en la Revista Digital Sobretudo (<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/buenaventura001.htm>) realiza un recorrido histórico de esta forma a través de la historia: “Esta participación dramática de los actores se mantiene hasta fines del XVII como lo prueban documentos del teatro isabelino, del teatro barroco español y del teatro de Molière. Vendrán después, en su orden, la tiranía del texto y la del director, las cuales irán reduciendo más y más el espacio dramático del actor. No se trata de “regresar” a la Commedia dell’Arte, puesto que regresar es imposible, sino de, manteniendo el rol del texto literario y el rol del director (así como del escenógrafo, etc.) reconquistar para el discurso de montaje el espacio perdido de la dramaturgia del actor.”

La tensión que se da entre la teatralidad de representación y la teatralidad de performance, pone en relieve, entre otras cuestiones, la problemática del cuerpo, convirtiéndose ésta en un tópico central de las teorías escénicas contemporáneas. La misma ha implicado repensar las ideas de actuación, la particularidad de la narrativa corporal, su autonomía como discurso, la compleja relación que sostiene con la dramaturgia y con la dirección.

El cuerpo, para muchos creadores, es “un campo de batalla” (E. G. Wehbi, 2016), en cuya superficie se libran ideas de teatro y construcciones de poder. Que los Teatros de la experiencia piensen la singularidad del cuerpo como eje central de experimentación, ya avanza sobre la idea de teatro que pone en variación al textocentrismo imperante hasta comienzos del siglo XX. Pero no sólo sobre su singularidad, sino sobre la materialidad de ese cuerpo, su dimensión performática, concreta, más allá de cualquier presuposición de significación o de representación. En este sentido, entendemos que el cuerpo produce sentido en sí mismo, provoca contagios, proyecciones, que no necesariamente *significan* en el sentido de una teatralidad de representación. La idea de que el cuerpo es un campo de batalla, refiere a su emancipación de los poderes de la fábula, del relato, de la intriga, su presencia funda una experiencia escénica particular, erótica, carnal. Tal como señala Jazmín Sequeira,

la dimensión de la significación, que procede montando y desmontando signos, está ligada al orden de la representación, la cual funciona por redundancia y tiende a dar unidad, a estatizar, a retener el sentido; mientras que la dimensión del acontecimiento entra en relación con la dimensión performantiva; fluye en la multiplicidad propia de los sentidos, en un proceso siempre inacabado que permite devenir en constante transformación y derivación imprevisible (Sequeira, en Argüello Pitt, 2013:83).

Este nuevo enfoque es abordado por diferentes investigadores a partir de una serie de conceptos centrales, que permiten pensar la complejidad de esta cuestión, tales como presencia, corporización. Vinculados entre sí, posibilitan un pensamiento material sobre la teatralidad del cuerpo. Este “lomodrama” exige la elaboración de un tipo de discurso que indague en lógicas que no pasen exclusivamente por el tamiz de lo racional, como indica Argüello Pitt: “El cuerpo, o lo corporal, exige una 'lógica de las sensaciones' (Deleuze), el actor no sólo emite signos, sino que también estimula

intelectualmente y sensorialmente al espectador” (2006: 61). En esa misma línea, Ricardo Bartís entiende que “No tenemos ninguna expectativa que producir otra cosa que contagio. No comunicación. El teatro no debe preocuparse por una idea comunicacional” (2014:148). En este sentido, el primer desplazamiento ocurrido sobre el personaje como único modo de composición actoral, ya presenta esta cuestión y, claramente, éstas van entrelazadas, se imbrican entre sí. En el desplazamiento de una lógica representacional centrada en la construcción de personaje, hacia una lógica performática (con todos sus matices), encontramos que el concepto de materialidad es clave. Desde el abordaje del cuerpo se desprenden una serie de cuestiones relativas a diferentes zonas de pensamiento, una aproximación a diferentes ideas de materialidad que implica pensar la actuación desde este concepto, así como la necesidad de repensar las formas pedagógicas tradicionales y plantear el cuerpo como enigma, como indicio, como incompleto. Entendemos que esta variación es una de las más complejas dentro del teatro contemporáneo, así como dentro de la categoría Teatros de la experiencia en particular. La obra *Lomodrama* da cuenta de una serie de cuestiones que nos permiten avanzar en este sentido.

2. Aproximaciones a la materialidad

El término materialidad aparece con frecuencia en el discurso teórico sobre teatralidades de performance, señalando la dimensión física, corporal, de la escena, que excede su dimensión signífica. Esto ya plantea una tensión en el orden de la representación, porque supone desdelimitar la relación entre significado y significante, materia y contenido, que atraviesa la idea de lenguaje desde una perspectiva saussureana que ha dominado los estudios teatrales durante décadas. Nos referimos los estudios de Tadeusz Kowzan (1997), Anne Ubersfeld (1998), Marco de Marinis (1997), Fernando de Toro (1990), entre otros estudiosos que abordan el análisis de la escena desde esta perspectiva dual. Acercamos otras miradas para aproximarnos al problema que nos interesa.

En *Dramaturgia de la dirección de escena*, Cipriano Argüello Pitt (2016) sostiene que este término aparece como una constante en la misma definición de escena contemporánea, tomando como principales referentes a V. Meyerhold y a E. Barba. Argüello Pitt afirma que la materialidad “supone que el teatro es pura representación, lo

piensa como un texto espectacular complejo, tejido de diversos materiales significantes” (2016:77), señala que el trabajo sobre ese material implica una doble tarea, no sólo referida a la trama significativa, sino a su percepción. Argüello Pitt reflexiona específicamente a partir del trabajo del/la director/a de escena, por lo cual la observación sobre la organización de esa materialidad es central. Este doble aspecto implica lo material, y su percepción, la cosa misma, y su construcción, la trama, y lo que sobre ella se proyecta (2015:77), desde esta perspectiva, el problema de la materialidad es un problema doble, no sólo implica la materia en sí misma, sino su organización, su lectura, las proyecciones que dispara, la cuestión relativa a la percepción, a lo que interpretamos de la escena. Esta situación nos enfrenta a la cuestión de la semantización de la materialidad, a su aparente imposibilidad de escapar de la significación, a su existencia representacional. Sin embargo, afirmar que todo es inteligible sería caer en la trampa semiótica, el cuerpo, la carne, provocan otras sensaciones (tal como afirma Argüello Pitt) que movilizan desde otros lugares. Atender esta cuestión también es central, rechazarla sería ingenuo.

Desde otra perspectiva, en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, en la entrada “material”, Florence Baillet y Catherine Naugrette señalan cómo este término ha ingresado en los estudios teatrales dramaturgicos dando cuenta no sólo de la crisis de la mimesis, sino también de su extensión a las dramaturgias más tradicionales, como las aristotélicas (2013). Para las autoras, este término aparece para nombrar “la materialidad significativa de los diferentes elementos de la representación” (2013:121). Aquí el término desplaza la relación saussureana, indicando solamente la dimensión física, perceptible por los sentidos, no así su concepto asociado, fijado, atrapado en las redes del lenguaje. Para F. Baillet y C. Naugrette, esta tendencia, a la cual denominan “estética del material”, conlleva la aparición de otra concepción de la teatralidad, “ya no como representación, sino como presentación, *puesta en presencia*” (2013:123). El concepto empieza a ser desplazado de su vinculación con una pura teatralidad de representación, para vincularse con la idea de presencia, otra de las categorías que dominan los estudios teatrales contemporáneos, que ya abordamos en el análisis de *Lomodrama*. Esta separación entre significado / significativo es clave, porque supone dejar de lado la unión arbitraria que funda desde la perspectiva saussureana el sentido del lenguaje. Aquí, la materia se abre al devenir de sí mismo, escapa a la lógica de la representación. Una estética del material es una estética abocada a vincularse con las múltiples potencias de la materia, con sus aperturas de sentido, así como con sus

enigmas. En su análisis sobre el cuerpo, Lehmann aborda su relación con la materialidad, pero sobre todo, su capacidad para exceder los límites de la significación. Allí radica, para Lehmann, una de las características centrales del teatro posdramático:

Fue necesaria la emancipación del teatro como una dimensión propia del arte para comprender que el cuerpo, sin una existencia como significante, puede ser un agente provocador de una experiencia libre de sentido, que no encarna ni algo real ni un significado, sino que es una *experiencia de lo potencial*. El cuerpo inaugura, en tanto que designa su presencia en una *autodeixis*, el deseo y el temor de una mirada en el vacío paradójico de lo posible: el teatro del cuerpo es un *teatro de lo potencial* que, en la situación teatral, se convierte en un imprevisible entre-los-cuerpos (2013:350).

En esta propuesta, la superación de la ideología textocentrista potencia la soberanía del cuerpo por fuera de cualquier red de sentido proyectada sobre él, generando ese “teatro del cuerpo”, pura potencia de la teatralidad. En el cuerpo *sucede* el teatro, volviendo sobre la imagen de E. G. Whebi, que lo nombra como campo de batalla. Desde esta perspectiva, el cuerpo ha logrado escapar a la representación, a la trama de la significación. *Lomodrama* plantea esta cuestión, y hace de eso su búsqueda escénica, su paisaje, su trama material.

El concepto “materialidad” podría quedar en una pura abstracción, en una tendencia teórica, si no fuera porque concretamente se traduce en procedimientos para abordar la forma de *estar* en escena. Si tomamos esa doble mirada que plantea Argüello Pitt para pensar esta cuestión en relación al cuerpo del actor, de la actriz, indagamos cómo componer a partir de la pura materialidad, sin caer en la trampa de la significación, de la organización narrativa del cuerpo. Todo un desafío para la actuación. Entendemos que los procesos de corporización y de presencia son algunos de los que permiten la composición de actuaciones materiales. En el análisis de las obras *Lomodrama* y *Carnes tolendas* hemos avanzado sobre diferentes formas de pensar la actuación, a través de la dicotomía que Fischer Lichte²⁸² señala entre encarnación /

²⁸² En *Estética de lo performativo*, Fischer Lichte (2011) aborda algunas prácticas que se producen desde la década de los 70, bajo el llamado giro performativo, donde se subvierte la relación entre el actor y el espectador, así como la lógica mimética sobre la cual se apoyaba, en muchos casos, la idea de actuación. afirma que la teoría estética tradicional ya no es capaz de proveer las herramientas teóricas para el análisis de estas prácticas tan singulares, es por esto que, en primer lugar, retoma un concepto desarrollado por H.

corporización. Las técnicas realistas apuntan a la *encarnación*, es decir, el actor “prestando” su cuerpo -su carne, justamente- a esos significados previos, depositados en un texto. Fischer Lichte problematiza esa idea de encarnación para pensarla en términos de procesos de corporización, entendiendo al cuerpo en su aspecto fenomenológico, su *físico-estar-en-el-mundo* (2011: 158). Aquí se trata no solamente de dar cuerpo a una palabra que es literatura, sino de mirar con precisión qué tiene ese cuerpo para ofrecer, qué características particulares tiene, cuál es la voz de ese actor, de esa actriz, cuál su tono muscular, cuáles las energías que genera. Más allá de la serie de categorías que Fischer Lichte propone al abordar la corporización, nos interesa el concepto, en tanto indica un *proceso particular y específico* del cuerpo. En ese sentido, corporizar implica, entre varias cuestiones, atender a la presencia como fenómeno fundamental. Esto tiene dos consecuencias, por un lado, conlleva desandar las grandes tradiciones de abordaje actoral, tanto desde lo técnico como desde la teoría que se construye alrededor suyo, por otro, coloca al espectador en cierto lugar de incertidumbre, ya que, indefectiblemente, desvincular la actuación de la idea de ficción, pone en tensión el orden de la representación.

Fischer Lichte entiende corporización como el proceso a través del cual un actor encarna un personaje, pero señalando que ese proceso siempre va de la mano de un cuerpo actoral singular, de un cuerpo específico e irrepetible que pone en juego su voz, su musculatura, altura, peso, al construir un personaje. Se establece una separación con la idea de encarnación, que considera al teatro como práctica subsidiaria de la literatura. Encarnar es, en esa línea, *prestar* el cuerpo del actor -cualquier cuerpo- a la idea de personaje, ponerlo en función de esa idea *previa*. Fischer Lichte actualiza ese concepto, en relación a la idea del teatro como acontecimiento, único, singular, irrepetible, que necesita, para llevar a cabo esos procesos de encarnación, de igual singularidad en los cuerpos:

Herrmann en la década del 20: *realización escénica*. Para este autor, el teatro no podía seguir vinculado a la idea de literatura, sino que debía ser entendido y estudiado como realización escénica, haciendo foco en la copresencia entre actores y espectadores. Fischer Lichte encuentra en la propuesta de Herrmann los fundamentos teóricos necesarios para su *Estética*, entendiendo que la realización escénica, además de las características mencionadas, es un acontecimiento singular, irrepetible: “Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmitible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad” (2011: 155). En ese acontecimiento, lo primordial no es la construcción de ficción, la palabra del autor dramático, el texto teatral, sino el encuentro entre actor y espectador, encuentro que exige repensar también el estatuto del espectador. Sintetizando, esta estética toma como eje la realización escénica, definida como acontecimiento singular que reúne a actores y espectadores, copresencia, con variantes específicas, en la cual se rediseñan las tareas para cada rol.

El cuerpo humano no posee una esencia invariable, sólo conoce el ser en tanto que devenir, en tanto que proceso, en tanto que cambio. Con cada parpadeo, con cada inspiración, con cada movimiento se genera de nuevo, se convierte en otro, se corporiza como algo nuevo. De ahí que el cuerpo mantenga, en última instancia, su condición de indisponibilidad. El físico estar-en-el-mundo, que no *es*, que *deviene*, contradice palmariamente la idea de obra de arte. El cuerpo humano no puede convertirse en obra hasta que muere, y entonces sólo en tanto que cadáver [...] Como cuerpo vivo, sin embargo, se resiste obstinadamente a cualquier intento de hacerlo obra. El actor / performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece (2011: 189, 190).

Esta idea de corporización se pone en marcha a partir de pensar las posibilidades y potencias del cuerpo real. No lo que el cuerpo del actor o de la actriz *deberían* ser, con todas las resonancias aristotélicas que esa idea contiene, sino con lo que esos cuerpos son efectivamente. Tal como afirma Bartís,

...los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento (1998:13).

Ese material físico, orgánico, es el que se pone en relieve desde una perspectiva material de la actuación. Implica pensar que ese cuerpo ya constituye un campo de posibilidades poéticas en sí mismo, por fuera del texto, por fuera de la historia, por fuera de la palabra²⁸³, ya que “...hay una potencia erótica del cuerpo que irrumpe en las gramáticas del significado y las desestabiliza, ofreciendo algo imprevisto para la conciencia de la representación, una fuga poética insospechada” (Sequeira, en Argüello Pitt, 2013:85).

²⁸³ “El actor trabaja sobre una realidad de índole poética donde sus conexiones intentan ser cósmicas, no reducidas a su esfera individual. Lo personal a veces tiene que ver con el ritmo, con la textura expresiva, su biología, su cuerpo, su carácter único, las fuerzas poéticas de esa persona...” (Bartís, 2014:182)

Como vemos, dentro de los estudios teatrales contemporáneos, los términos que circulan para dar cuenta de las experiencias escénicas más renovadoras parecen revertir la herencia platónica del arte. Por el contrario, encontramos que los términos corporización, presencia, materialidad, realización escénica, ponen el foco en la materia. Ya no es la idea lo que antecede y organiza, es el puro cuerpo, y sus potencias de contagio.

3. Hacia una actuación material

El aporte teórico de Erika Fischer Lichte traduce dos ideas de actuación que han signado las teorías actorales desde fines del siglo XIX, no sólo teorías, sino pedagogías, así como formas de dirección y dramaturgia. Los sistemas actorales bajo la lógica de la encarnación apuntan a controlar la actuación, en relación a un texto previo, el pensamiento que organiza la escena allí pareciera ser externo a la lógica que rige la escena. Bartís propone esta reflexión:

Hay un teatro dominante, que es el teatro representativo [...] Un teatro con personajes y límites precisos tanto físicos como emocionales en relación con un modelo de lo real, de lo dado como lo real. El relato preexiste al cuerpo del actor... entonces el trabajo del actor consiste en reproducir representar o traer al espacio ese elemento previo a él. [...] Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor [...] el teatro del actor, no representativo, no tiene una legalidad estilística sino que funda un territorio poético en la presunción de que va a crear un instante, un instante privilegiado por el cual se va a producir un acontecimiento (2003: 118, 119, 120).

Alejandro Catalán, docente, actor y director, plantea lo que denomina “superficie expresiva del actor”, desde la cual éste es capaz de generar relato. Mediante una *forma escénica* que precede y que estructura su comportamiento en el espacio, y otra forma que genera relato desde el mismo suceder, basada en el trabajo del actor y la construcción de su imaginario narrativo:

El actor no se sostiene u organiza en relación a los objetos, referencias o lógicas que determinan o pre-estructuran su funcionamiento. La ‘interpretación’ es el dispositivo actoral heredado de las vanguardias del siglo XX. En ella el gesto actoral (y teatral) depende, por un lado, de la estructuración de una “forma escénica” que pre-configura la lógica de ese gesto, y por otro, de la relación con un objeto de escenificación que da sentido al gesto. El actor “intérprete” tiene un cuerpo forjado, con o sin técnica, en una dinámica compatible con la lógica que totaliza la “forma escénica” de la que participa. [...]” (www.alecatalan.blogspot.com)

Catalán, al igual que Bartís, descarta la idea del actor intérprete.

Julia Lavatelli en su artículo *Actuar el teatro contemporáneo II* (2007)²⁸⁴, aborda el problema de la pedagogía de la actuación y su relación con el texto teatral. Más allá de la cuestión de la formación específica que la autora plantea, destacamos la idea de una actuación material, performática, que supone un anti-sistema de actuación, o modalidades actorales más anárquicas, desorganizadas, hasta intuitivas como la relación entre las dramaturgias contemporáneas y la actuación que retomamos aquí:

Sin modelos que imitar, sin reglas de buenos modales, la escritura teatral abandona el diálogo para intentar el lirismo de la poesía o el montaje de fragmentos de prosa o ambos a la vez o se pierde en la música de una voz interior, o trata de esconderse detrás de una secuencia de imágenes. Se vuelve, así, imposible de prever. No hay ningún rasgo formal que permita distinguirla. Un estudioso del teatro alemán, H.-T. Lehmann, decía que es imposible, en la actualidad, determinar cuál es el universo de la escritura teatral, decir este texto es teatral o este es literario en razón de alguna diferencia formal. [...] La única chance de distinguir un texto teatral, sigue Lehmann, es su vocación. Es decir, su deseo. Si el texto fue escrito para la escena, si reclama ser encarnado, entonces, es teatral, independientemente de su forma (2007).

J. Lavatelli traslada su reflexión al campo de la actuación, al afirmar que “podría decirse que un actor sólo se reconoce por su vocación de constituir escena, fuera de toda

²⁸⁴ Ponencia para el III Coloquio de Teatrológica, CID, TEC, Fac. de Arte, UNCPBA. Tandil, noviembre 2007.

habilidad, competencia o destreza establecida: ser mirado como actor, instituye la actuación” (2007). De este modo, la observación la que define la actuación, el cuerpo que se ostenta, que se muestra, por fuera de toda idea de técnica o sistema. En ese sentido, imaginar las múltiples formas que una actuación material podría tener, nos lleva a indagar en las potencias del cuerpo, sus intensidades, energías, variaciones. Son estas indagaciones, con su vocación de construir escena, las que hacen emerger su materialidad, no su significación. La idea de vocación desplaza la de técnica, de método, para pensar en los posibles y múltiples modos de desplegar escénicamente las potencias de la carne, de la musculatura, tal como dice Bartís, esto es, fundar, en el momento de la actuación, la materia de su propia significación, por fuera de toda narrativa textual. Abandonar las filiaciones pedagógicas de la actuación tal cual son reproducidas en las instituciones teatrales, para indagar las posibles alianzas que los cuerpos en escena pueden establecer entre sí, entre sus potencias.

Lo que diferencia una teatralidad clásica, organizada sobre de la idea de representación, de una teatralidad en variación, en fuga, experiencial, aun cuando en ambos casos ese cuerpo actoral, ese sujeto actor/ actriz, ofrece su cuerpo para ser observado, mirado, es que una actuación, un cuerpo en fuga, indagará la complejidad en el paisaje a construir, no la identificación con un personaje o, mejor, no la identidad fija, previa que aquel puede proveerle. Las actuaciones ligadas a la experiencia se asumen desde la errancia, la metamorfosis, la transfiguración. Asumir el no-saber las potencias de un cuerpo, y mostrarse en escena desde esa perplejidad compleja, implica dejar de lado técnicas actorales mayoritarias que se presentan como técnicas efectivas para la construcción de una otredad.

Las indagaciones escénicas que apuntan a la presencia, no generan sistemas de actuación, ni técnicas, propician, sí, una reformulación de la herencia actoral, un aprender de nuevo, a estar en escena, sin representar. En un mundo en el que la hegemonía cultural se afirma bajo la lógica espectacular, ser otro, diferente, construir imagen, exterioridad, el estar – ahí – presente, conlleva una dificultad escénica notable. El cuerpo se asume como presencia que propone fundar un acontecimiento en el que nada lo preexista, actuar, aquí, es poner a existir una poética de la presencia en acto, tal como demuestran Oscar Rojo y Graciela Mengarelli en *Lomodrama*. Estas afirmaciones de ningún modo excluyen la experiencia en los sistemas actorales basados en a relación con el texto, (en la encarnación, como nombra Fischer Lichte). Nos centramos en la actuación cuando opera a partir del rechazo del legado realista, con todo su sistema que

afirma la lógica de la representación, con cortes, interrupciones, flujos, tramas combinadas, en devenir constante, transformación no lógico – causal sino arbórea, rizomática. Se trata de pensar la actuación por fuera de un método, de un sistema, o de una técnica, que ofrecen son garantías de eficacia, de resultados o, cuando menos, de un saber-hacer. Las teatralidades que operan sobre el desmontaje de las técnicas, indagan en las formas propias y singulares de cada cuerpo, en el monstruo actoral que existe como potencia sonora, en el “arco expresivo” (Bartis, 2012) que cada actor, actriz, puede desplegar como pensamiento vivo, pensamiento teatral. Éste, para Bartis, “viene de la actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único” (2014:119), podemos ver cómo la tensión constitutiva del estar en escena -estar frente a otro- genera un impacto en la producción expresiva del actor que pone en evidencia la producción de sentido *en acto*. Sentido que se construye desde el manejo material del relato que nace desde la escena.

En la obra *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano* (2015)²⁸⁵, bajo la dirección de Jazmín Sequeira, los actores y actrices performers componen actoralidades en fuga, en devenir permanente, sin generar personajes, identidades fijas, sino escenas de la presencia. El diseño escenográfico sitúa la producción escénica en una suerte de habitación desarmada, en fragmentos, con puertas y ventanas a ningún lado. Esta habitación puede ser espacio para una fiesta, la casa de un pueblo perdido, sala de conferencias, escenario mediático. La obra tiene la potencia de construirse como un espacio de pura teatralidad, donde se exhibe el proceso de transformación de una situación a otra, sin más datos que las transformaciones corporales de quienes están en escena. Como dice el subtítulo, el comportamiento humano es el foco de ese proceso teatralizante, por ende, no hay personajes, hay comportamientos, que bien pueden ser de cualquiera de nosotros. Los actores performers devienen madre, padre, amantes, parejas, hijos, figurando comportamientos posibles para esos roles sociales. Así, la obra exhibe una pura materialidad de la actuación, actuaciones – paisajes, en la cual la única verdad es la del cuerpo de los performers, su potencia de transformación, de ir y venir por esos comportamientos que

²⁸⁵ Equipo de trabajo. Actuación y dramaturgia: Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi, Gabriel Pérez, Martín Suárez. Diseño sonoro y dramaturgia: César de Medeiros. Asistencia de dirección y dramaturgia: Manuel Moyano. Diseño Escenográfico: Luciano Delprato, Juliana Manarino Tachella. Realización Escenográfica: Juliana Manarino Tachella, Franco Muñoz, Diego Trejo, Matías Unsaín. Diseño gráfico: Malena Cismondi. Producción: María Paula Delprato. Dirección y dramaturgia: Jazmín Sequeira. Coproducción de DocumentA/Escénicas.

abren y se ponen a disposición de quien observa. Es justamente ese abordaje en transformación permanente el que sucede con el trabajo de la actuación, no con el relato, ni con las identidades o posibles historias, sino la teatralidad en proceso.



4. El cuerpo y la experiencia de la incompletud

Al entender el cuerpo como punto neurálgico de los Teatros de la experiencia, afirmamos que ellos se fundan sobre una materia que indaga en la puesta en fuga de la significación como trama cerrada, en sus posibilidades rizomáticas que potencian sentidos múltiples. Esto supone poner en cuestión la idea de lo incompleto, inacabado, procesual.

Llevamos siglos de teatro fundamentado en los principios narrativos lógico-causales como reguladores de la teatralidad de representación. El cuerpo no se rige bajo esta organización: la irrumpe. Así, tanto *Lomodrama* como *Carnes tolendas*, proponen la experiencia de mirar, atender, observar la historia de esos -y no otros- cuerpos que, como material escénico, y en su existencia por fuera de lo escénico, son inestables, únicos, complejos, perfectos, múltiples. J.L. Nancy escribe:

El cuerpo es material. Es denso. Es impenetrable. Si se lo penetra, se lo disloca, se lo agujerea, se lo desgarrar [...]

Un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tenidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es (2010: 13).

El cuerpo moviliza y proyecta percepciones, flujos, corrientes energéticas que no podemos ver, que están más allá de nuestra mirada, afectos que lo pulsan, lo distraen, le precisan sus movimientos. Un cuerpo nunca ofrece una totalidad del sentido, ya que se nos presenta como un enigma, un misterio que nos deja afuera, que nos provoca preguntas. La experiencia del cuerpo es la experiencia de una incompletud, algo no sabemos, algo no nos está siendo mostrado, y esto se traduce en actuación. Cada cuerpo supone un proceso permanente de transformación, nunca un producto cerrado, fijo, estable. El teatro es un arte del cuerpo, de la mostración de ese cuerpo y sus posibilidades expresivas, de la exigencia de ser mirado, ser mirada. Trabajar sobre y desde el cuerpo -como tema, forma, poética- es operar sobre la singularidad. Sobre el concepto de la diferencia:

Un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos -mientras que los espíritus son idénticos- nunca termina de diferir. También difiere de sí (Nancy, JL, 2010:18).

Ningún cuerpo es igual a otro y, siguiendo a J.L. Nancy, tampoco es igual a sí mismo, la idea de cuerpo ya contiene la idea de diferencia, que se expande al pensar al ser humano en relación con otros. Asumir esta singularidad como resistencia frente a la creación de lógicas identitarias, conlleva la experimentación sobre esas potencias desconcertantes del cuerpo, de sus narrativas, de sus particularidades. Frente a un mundo que busca la masificación, la homogeneidad, los Teatros de la experiencia hacen de la diferencia una poética, resistencia escénica a las lógicas mayoritarias. Nuevamente Nancy:

Un cuerpo, cuerpos: no puede haber un solo cuerpo, y el cuerpo lleva la diferencia. Son fuerzas situadas y tensadas las unas contra las otras. El “contra” (en contra, al encuentro, “cerquita”) es la principal categoría del

cuerpo. Es decir, el juego de las diferencias, los contrastes, las resistencias, las aprehensiones, las penetraciones, las repulsiones, las densidades, los pesos y medidas (2010:20).

En la *Poética*, Aristóteles sostiene que la Poesía reflexiona sobre cuestiones de orden universal, a diferencia de la Historia, que trata sobre lo particular, la poesía habla sobre lo general²⁸⁶, por eso es más factible traducir ese conocimiento a la propia experiencia, encontrar un lugar de identificación y por ende, aprender, conocer. Pero la historia, al referir a eventos puntuales, pierde su capacidad de producir conocimiento que nos interpele a todos. Agrega P. Ricoeur al respecto: “Aristóteles observa que *conocemos* sólo universales: lo singular es inefable. Pero *hacemos* cosas singulares” (2007: 138). Si siguiéramos esa lógica, los teatros de la experiencia, que toman al cuerpo como centro de discusión, operarían sobre el orden del paradigma epistemológico de la Historia, y serían menos eficaces a la hora de generar conocimiento. Porque el trabajo sobre la experiencia (su inefabilidad y su narración) es siempre singular, e intraducible. Las obras dejan de hablarnos del amor trágico encarnado en Romeo y Julieta, para hablarnos de ese amor particular, el de Camila, el de Oscar, el de Graciela. Pero no es la problemática del conocimiento en términos universales la que moviliza estas obras sino la singularidad de una travesti en el mundo actual, la singularidad de dos cuerpos con una trayectoria común, la singularidad del microcentro cordobés. La subversión se da, también, en el plano de lo que provoca un nuevo conocimiento. Y eso se produce a partir de la observación concreta del cuerpo (o de la ciudad) que miramos. De sus características. De su piel, su color, los ojos, la altura, la voz, el timbre de la voz. Jean-Luc Nancy señala:

Nada es más singular que la descarga sensible, erótica, afectiva que ciertos cuerpos producen sobre nosotros (o bien, inversamente, la indiferencia en que nos dejan ciertos otros). Tal conformación, tal tipo de ligereza, tal color de pelo, un aspecto, cierta distancia entre los ojos, un movimiento o un dibujo del hombro, del mentón, de los dedos, casi nada, pero un acento, un pliegue, un rasgo irremplazable... (2010:24).

²⁸⁶ “La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular”, Aristóteles, *Poética*, Capítulo VII.

Irreemplazable, singular, sensible, parecieran ser las claves para abordar la cuestión del cuerpo, ya que es su capacidad para mover afectos, abrir líneas de sentido insospechadas, develar significados no previstos, lo que tiene lugar cuando nos movemos del significado cerrado, clausurado, ya definido de antemano. Este es el punto central en lo que hace a la primacía del cuerpo en nuestro objeto de estudio. La capacidad de afección del cuerpo hacia otros cuerpos, en copresencia movilizadora, que potencia trayectos semánticos no apoyados en la palabra.

De esta manera, en los Teatros de la experiencia, es la materia la que nos permite conocer algo, no la idea, ni la trama. El cuerpo, y los infinitos enigmas que lo habitan. En *Corpus*, Jean-Luc Nancy señala que el “el pensamiento que el cuerpo es él mismo, y el pensamiento que nosotros queremos pensar a propósito del cuerpo. Este cuerpo, aquí, el mío, el vuestro, que trata de pensar el cuerpo, donde el cuerpo trata de pensarse, sólo puede hacerlo con rigor (renunciando a significar el cuerpo) dejándose reconducir a ese cuerpo que es pensante” (2003:80).

Retomamos la afirmación de C. Argüello Pitt sobre la necesidad de imaginar lógicas sensibles para pensar la actuación, pero también, para suspender su análisis en términos de relato, de estructura, de signo. Abordar la comprensión de la actuación desde la materialidad de los cuerpos que se exhiben, implica entender que esta comprensión siempre será parcial, porque es materia que se nos presenta fragmentada, es puro acontecimiento, siempre diferente, siempre en tránsito. Nuevamente J. L. Nancy ilumina al respecto: “Cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas” (2003: 10). Proponemos pensar esta variante de la experiencia, en su vinculación con la idea de minoridad, en el sentido de saber no científico, un saber infante. Un conocimiento que no se traduce ni necesita ser traducido para el mundo de la doxa, no racionalizable, medible ni cuantificable, la pura experiencia de lo sensorial. Si lo llevamos al campo de lo teatral, podríamos decir que ese saber infante es todo lo previo a la conformación de la obra en tanto producto. Son todos aquellos saberes intuitivos, que se despliegan en la creación de la obra, saberes que no están narrativizados aún y funcionan como líneas de fuerza en tensión. Todos los saberes y potencias del cuerpo en su estar-ahí.

Son varias las teorías contemporáneas que están pensando la singularidad del conocimiento del cuerpo, su variación cognoscente, sin embargo no hay conocimiento que no esté atrapado por las redes de la cultura, del lenguaje, de la historia, de las

convenciones, de las fijaciones semánticas a través de las cuales estabilizamos nuestra experiencia del mundo. En este punto, dice M. Serres:

No se trata de aprobar o condenar la racionalidad o la claridad de todos los discursos, sino de ver surgir creaciones artísticas en el sentido griego de *póiesis*: mezclas dinámicas, figuras paradójicas. Se trata de fabricar dinamismos de experiencia y corporalidad, de sostener el movimiento que impulsa los desplazamientos (2011:134).

El peligro (y la tentación) que aparece en esta división de variantes de la experiencia (*erfahrung* y *erlebnis*) es la de privilegiar una sobre la otra, o la de establecer un paralelo simple entre *erfahrung* y su posible identificación con la lógica representacional, y la *erlebnis*, con una potencial relación con una lógica minoritaria. Creemos que la idea de *resto* puede resolver esas reducciones teóricas y pensar la *erlebnis*, esta variante más ligada a una infancia de la experiencia, a una unidad prerracional, indiferenciada, previa al relato, como una experiencia del resto. Restos de lenguaje, de palabras. No es una experiencia traducible y narrable, sino indiferenciada entre lo que se percibe, se intuye, lo que está vinculado a una dimensión previa al orden que el relato impone, y lo que sí se puede narrar. En *Carnes tolendas* hemos podido observar cómo la idea de resto permite construir el testimonio desde una experiencia singular como es la biografía de Camila Sosa Villada.

Pensar la materialidad como una operación sobre los indicios del cuerpo, entendiendo indicios tal como sugiere Nancy, quien se pregunta “¿Por qué indicios en lugar de caracteres, signos, marcas distintivas? Porque el cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar. [...] Disponemos solamente de indicaciones, de huellas, de improntas, de vestigios” (2010:26). Abordar la escena desde una perspectiva material e indicial, implica, ante todo, entender su imposibilidad de completar el sentido, anudar significados, cerrar la interpretación. El cuerpo es, ante todo, el espacio de lo fragmentario, disperso, incognoscible, y las actuaciones materiales apuntan a experimentar sobre esa incompletud, ese estar por fuera de la técnica, fuera del método, fuera de las certezas. La experiencia de la teatralidad sucede allí, cuando el proceso del cuerpo se muestra siempre en transformación, no apunta a cerrar, clausurar, partitizar, sino a errar, desviar, variar. La materialidad es la forma de encarar la operatoria actoral a partir de lo que el cuerpo expone, transita, abre. Una actuación

material implica pensar la actuación en su radicalización de presencia, siempre incompleta, siempre indicial.

CAPÍTULO IV

Variación 3.

De la extensión escénica a los dispositivos de teatralidad

1. El *theatron* y la organización de la mirada

Para la cultura griega, la palabra teatro, *theatron*, significaba el lugar desde el cual se mira. Desde su raíz etimológica, la práctica teatral está estrechamente vinculada a la mirada y la puesta en espacio de lo que miramos es central en esta práctica.

En nuestro trabajo abordamos esta problemática a través del concepto de *extensión escénica* que, para Jean Duvignaud, instauro el reparto de roles y áreas dentro del espacio teatral, el cual estaba, tradicionalmente, distribuido en dos grandes sectores, *escena* y *sala*. La escena es el lugar para quienes actúan, la sala, para quienes miran, de ese modo la organización espacial proyecta el reparto de roles entre quienes allí participan. En la delimitación del espacio, en su uso, en las relaciones que se establecen dentro de él, operan las variables de extensión escénica y se definen los diferentes conceptos de teatro que cada sociedad propone. Así, en el Renacimiento y Siglo de Oro se le asignaba a los Reyes y Príncipes el lugar de privilegio en los teatros a la italiana. Su mirada abarcaba todos los lugares del teatro, enfrentándose directamente a la escena, una mirada omnisciente, omnipotente. Diametralmente opuesto, la disposición espacial del teatro griego que estaba pensado para que todo el público, por igual, pudiera ver la escena, por lo cual se suele pensar este dispositivo como foro democrático, donde los/as ciudadanos tienen su espacio de discusión y encuentro.

E. Fischer Lichte señala que “el escenario de cajón del siglo XIX efectuó la separación completa de las dos esferas [...] el actor actúa como si no hubiera público y con ello rebaja al espectador al grado de observador indiscreto, que penetra más o menos injustificadamente en la esfera del actor” (1999:204). Así, la organización, distribución y reparto de la mirada -que implica también una organización del control- habla de las jerarquías que se establecen dentro de estos espacios que, a lo largo de la historia, han ido modificando esas extensiones escénicas que se dan en su interior. También son importantes los lugares geográficos donde se establecen esos edificios: por

fuera de la ciudad (como el teatro griego), en la plaza pública, en zonas marginales, etc., su distribución es una variable que hace a la extensión escénica, en tanto determina el vínculo -más cercano, menos cercano- de una comunidad con el teatro.

Las prácticas teatrales del siglo XX han experimentado con casi todas las convenciones de la tradición escénica y, en ese sentido, el espacio también ha sido campo de indagación, no sólo en cuanto a su distribución y organización, sino también en relación al vínculo con el espectador. En las últimas décadas, el hecho teatral ya no se realiza solo dentro de espacios específicos para este fin, sino que estamos frente a una amplificación de los límites escénicos: departamentos, casas, baños, bares, cabarets, son potenciales lugares donde experimentar sobre la relación con el espectador, la distribución de roles, la inversión de la supuesta pasividad del público. En nuestro corpus, la propuesta de *Audiotour* es radical: ésta es una experiencia individual, que exige recorrer a pie diferentes zonas del microcentro de la ciudad de Córdoba y, en la cual, fundamentalmente, no hay sujetos que actúen (actores, actrices), desplazando la mirada teatralizante hacia el territorio transitado, los transeúntes, los monumentos. Allí, la extensión escénica es uno de los fundamentos sobre los cuales se opera una transformación dentro del paradigma representacional. A partir del análisis de *Audiotour*, proponemos la categoría de “dispositivos de teatralidad” para pensar las variaciones que indagan específicamente sobre la extensión escénica. Entendemos que en la organización espacial -entre otras variables- se juegan políticas de control de la percepción, estabilización y perpetuación de las convenciones, así como ratificación de la distribución de roles. Por esto, el concepto de *dispositivo* permite desplazar el análisis de la configuración de la extensión escénica, para abordar las cuestiones relativas a la estandarización de las relaciones perceptivas. Los llamamos “dispositivos de teatralidad”, porque justamente es el concepto de teatralidad el que pone en discusión la percepción de lo teatral.

2. Acerca de los dispositivos

P. Pavis señala varios significados para el término “dispositivo”, uno de los cuales es “tanto la forma de la escena como la manera en que ésta organiza el espacio según sus necesidades” (2016: 80). Esta definición hace foco específicamente en el espacio

teatral. Giorgio Agamben, desde otra perspectiva, piensa el concepto a través de una lectura atenta de Foucault:

el término, tanto en el empleo común como en el foucaultiano, parece referir a la disposición de una serie de prácticas y de mecanismos (conjuntamente lingüísticos y no lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) con el objetivo de hacer frente a una urgencia y de conseguir un efecto (2014:13).

Más adelante, G. Agamben redefine el concepto afirmando que es “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (2014). El autor habilita pensar en términos de dispositivo cualquier suceso, estructura, práctica, en la que se llevan a cabo todas esas operaciones reguladoras. Esta ampliación conceptual permite comprender los dispositivos no tanto como espacios físicos (teatrales o no), sino como esa “serie de prácticas y mecanismos” que organizan diversas modalidades de vinculación entre sujetos. Así entendemos las variaciones relativas a la extensión escénica, como prácticas vinculares, mecanismos de relación espacial que buscan organizar las redes que se traman dentro de una experiencia teatral.

Al definir los diferentes aspectos que delimitan los Teatros de la experiencia, Óscar Cornago afirma que éstos retoman la situación de “encuentro” entre actores y espectadores, para “abrir los sentidos, compartir el espacio” (2005:208). Aquí, la presencia no es sólo una categoría para pensar las modalidades de actuación, sino también para abordar el estatuto del espectador, que no se encuentra ausente, invisibilizado, sino que es un sujeto activo en la relación teatral, a quien, de hecho, se le propone un “laboratorio de percepciones” (2005:208). Para O. Cornago, esta situación provoca un “modelo de recepción diversa” (2005:208), con lo cual la idea de laboratorio, trasladada a la percepción del sujeto espectador, amplía las posibilidades de experimentación, en esta propuesta el encuentro -en términos de dispositivo- es fundamental. La disposición escénica clásica (aunque no exclusiva ni única) de la teatralidad de representación, se vehiculiza a partir de edificaciones que se diseñan sobre el criterio de la separación: entre el espacio de quien mira y de quien actúa, entre zonas de iluminación y zonas de oscuridad. En ese dispositivo, la separación es la regla.

O. Cornago utiliza el término “encuentro”, así como la idea de “compartir”, lo cual supone una redefinición de esa separación fundacional y, por ende, de la extensión escénica que instituye. En los Teatros de la experiencia, los sujetos, en sus diversas tareas, se encuentran, comparten un espacio, concebido como dispositivo escénico, que busca interceptar, capturar, las relaciones, afecciones, percepciones que allí ocurren. De esta manera, en *Carnes tolendas*, Camila Sosa Villada comparte scones con los espectadores, les pregunta cómo están, está atenta a sus particularidades, a sus respuestas; en *Lomodrama*, Graciela Mengarelli y Oscar Rojo se llaman por sus nombres, ofreciendo su afectividad mutua, su compañerismo, a quienes están presentes. En el ensayo *El obrar de las palabras*, la directora Mariana Obersztern sostiene:

Cuando digo *el ojo del público*, no me refiero a su gusto, ya que eso siempre es absoluto patrimonio personal, sino concretamente a su ojo: su ojo físico, el ojo que recoge la experiencia. ¿Dónde lo ubico? ¿A qué distancia? ¿En qué cantidad? ¿En butacas? ¿O sobre qué superficie? Muchas veces, en relación al teatro, se habla de la presencia del cuerpo del actor, pero personalmente lo que me llama la atención es la presencia del cuerpo del espectador [...] Tiene hambre y sed. Padece sueño y frío junto a otros cuerpos. Una vez en la sala, el espectador está obligado a la experiencia teatral. El espectador de teatro es un rehén: es como si se lo tuviera encadenado a la butaca y compulsado a mirar, y, encima de todo eso, a que le ocurran cosas. Al espectador se le mezcla la experiencia estética con la experiencia personal de haber llevado su cuerpo al teatro: la tos del vecino. La dureza del respaldo. La cabeza con rodete que bailotea moleestamente entre sus ojos y la obra. Y, especialmente, sus propias condenas existenciales. Toda esa privacidad desguarnecida está presente y operando mientras el espectador lucha entre su realidad y la ficción que se le ofrece (2015: 72, 73).

Así como hay una materialidad de la actuación, existe aquí una materialidad de la mirada, de la existencia como espectador/a. Por otro lado, la organización que regula la relación entre actor-espectador establece jerarquías en cuanto a los roles, y la dirección de la mirada es fundamental en ese criterio. El espectador observa la zona iluminada, a veces elevada, donde se concentra la acción dramática, donde el héroe

lleva adelante la trama del relato. Ya Aristóteles definía esta situación. Vemos, miramos, la transformación del sujeto en escena, instalando un orden fijo, regulado, controlado en la disposición. Si uno de los significados que definen a los dispositivos, es el de ser cualquier cosa que pueda capturar, determinar, interceptar, modelar, los dispositivos escénicos clásicos se diseñan alrededor del control de las tareas y los dispositivos escénicos de la experiencia, por el contrario, buscan su desregulación. Proponen una experiencia de laboratorio, en la que los sujetos que también experimentan son los propios espectadores, el dispositivo experiencial, no pretende modelar las conductas, sino interrumpirlas.

Las convenciones que atraviesan la práctica teatral son un elemento clave de esta variación, ya que son las que estabilizan la expectación. Las conductas reguladas por las convenciones teatrales determinaban el teatro como un espacio para mirar (theatron) lo que sucede *adelante*; esa tarea es *colectiva*, y que anula la singularidad, se realiza en un espacio cerrado, único, que congrega al público alrededor de la escena.

Entendemos que el concepto de teatralidad nos permite repensar no sólo la dinámica de los dispositivos escénicos, sino también los procesos de expectación involucrados. La teatralidad es una noción que permite pensar la escena en su relación con la vida cotidiana, pero como también la particularidad que define lo teatral, y si en algo coinciden sus principales estudiosos, es en la importancia de la mirada, de la percepción, en el proceso. Es por esto mismo que su abordaje es importante para pensar esta cuestión. Si la teatralidad de representación tiende a controlar lo que se mira, lo que se observa, es en la desestabilización de la mirada donde se pone en variación la experiencia de la escena. Nos detendremos en dos propuestas teóricas sobre la teatralidad.

3. La teatralidad, un concepto central del teatro contemporáneo.

El de teatralidad es uno de los términos que la teoría teatral del siglo XX, ya desde el aporte de N. Evreinov²⁸⁷, ha tratado de desentrañar y definir con bastante

²⁸⁷ El estudio *El teatro en la vida*, de 1908, realizado por Nikolai Evreinov señala que lo que singulariza la práctica teatral es su artificialidad, pero la ostentación de la misma, no la simulación que el realismo lleva adelante: “No tiene límites la fuerza de la ilusión teatral. Saboreen estas sílabas: te-a-tral. No se necesitan ilusiones de ‘vida real’ el teatro, puesto el teatro no es un paisaje. Tan pronto el teatro pide prestado a la vida sus atributos sin someterlos a una debida transformación, resulta una falta deplorable.

dificultad. Podemos afirmar que su desarrollo y estudio da cuenta de una profunda transformación no sólo de las prácticas escénicas contemporáneas, sino de la teoría que aborda y piensa ese campo. Se lo utiliza tanto para definir la especificidad del hecho teatral, como para analizar la relación de éste con la vida, o para designar el carácter espectacular de algunas prácticas sociales. Los estudios sobre teatralidad se han multiplicado en las últimas décadas, en paralelo con aquellos que abordan la desdelimitación e hibridación de las prácticas teatrales (Dubatti, 2007, 2012, Dieguez, 2014). La relevancia del desarrollo de las problemáticas que el concepto plantea, está vinculada directamente a la transformación que tiene lugar dentro del campo teatral desde el giro performativo en adelante. Es entonces cuando ponen de relieve una serie de cuestiones como la idea de obra como producto cerrado, finalizado, que se desplaza hacia la idea de proceso, la relación entre el arte y la vida y la relación entre el texto y la escena que ha ocupado a diversos teóricos -Roland Barthes, Bernard Dort- de cuyos planteos surge una doble dimensión, una teatralidad del texto y una teatralidad de la escena²⁸⁸. En todos los casos, el concepto pone en evidencia una potencialidad, como lo señalan G. Jolly y M. Plana: “El sufijo ‘-idad’, al contener igualmente la idea de potencialidad, define al objeto por su finalidad externa y su devenir: *es teatral aquello que quiere y puede ser teatro*” (en Sarrazac, 2013:219). Teatralidad implica pensar la potencialidad de aquello que excede lo que ya ostenta la categoría de teatro, por este motivo se interroga la relación entre arte y vida, tensión central en las prácticas que justamente desmontan la maquinaria ilusionista que proponen las teatralidades de representación.

Óscar Cornago, en *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*, parte de la afirmación que existen dos grandes formas de pensar este fenómeno, por un lado, desde una “comprensión amplia” y por otro como “algo privativo del medio teatral” (2005:1). En el primer caso, el enfoque entendería a la teatralidad como un fenómeno que se da en todos los órdenes sociales -pensemos en los rituales, en las ceremonias, etc.- y en el segundo, como aquello que es específico del

Todo en el teatro es convencional; digan que no hay cuarta pared sobre el escenario y admitirán por esto mismo que todo allí debe mostrarse bajo una luz particular, la de la teatralidad” (Evreinov, en Ceballos, 1994:157).

²⁸⁸ Una de las definiciones de teatralidad que ha servido como referencia sobre este tema, es la propuesta por Roland Barthes, quien afirma: “Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (2003, 54).

hecho teatral. Este autor, a diferencia de J. Féral (partidaria de la primera definición) toma esta segunda opción y, a partir de ella, establece sus rasgos fundamentales: la mirada del otro, su carácter procesual, y el fenómeno de la representación. Es importante destacar que estos rasgos son establecidos a partir de una primera diferenciación entre la literalidad y la teatralidad, ya que los estudios sobre este último concepto surgen desde la necesidad de entender qué es lo *específico* del hecho teatral²⁸⁹. Según el autor, los estudios sobre la teatralidad, en cierta medida, vienen a relevar o a acompañar a aquellos que tienen como objeto la literariedad, ampliando ciertos conceptos estructurales que estos últimos promueven, como, por ejemplo, entender la realidad como un texto, “una estructura fijada que se ofrece para su interpretación” (2005:3), para entenderla como un proceso, antes que como algo fijo, estructurado, cerrado, acabado: “Se trata de una concepción dinámica y performativa, que no concibe la realidad como algo acabado, sino como un continuo hacerse” (2005: 3). En tanto proceso dinámico, se pone en funcionamiento a partir de la interrelación de los tres elementos mencionados. Primero, la mirada del otro: en esta cadena, es la que funciona como el elemento desencadenante del proceso, a diferencia de un texto, que existe autónomamente y que no necesita de ese tercero, en el hecho teatral la mirada deviene fundadora del mismo. O. Cornago señala que si bien toda obra artística piensa en los efectos de recepción, en el caso de la teatralidad “no sólo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad” (2005:4). Segundo, su carácter procesual: indica que “sólo existe mientras está funcionando” (2005:4). Abordar la teatralidad implica dejar de pensarla como producto, como algo cerrado, finalizado, para atender ese carácter de proceso, de estar haciéndose. Por último, entenderla como un fenómeno de la representación: la “dinámica de fingimiento”, por medio de la cual un actor interpreta un personaje (2005: 5). Es a partir de la suma de estos tres elementos que la teatralidad se pondría en funcionamiento, entendiendo que esta dinámica de “engaño” sea visible, se haga visible, consciente. De esta manera, para el autor la teatralidad es una “cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (2005: 6).

²⁸⁹ En este sentido, Óscar Cornago toma como referencia los estudios sobre literariedad, que “ha funcionado como motor de las Ciencias humanas durante el siglo XX” (2005:1,2)

Es interesante destacar que para O. Cornago todavía no se han configurado herramientas a través de las cuales se puedan analizar las estrategias de teatralidad. Al tratarse de un proceso, de un “continuo hacerse” existe una clara dificultad metodológica para analizar el fenómeno, que exige, necesariamente, un cambio en el abordaje de los objetos de estudio, en este caso, objetos de la cultura. Implica dejar de pensar en términos de estructura, para dar lugar a la dinámica del acontecimiento, es por esto que los estudios sobre la teatralidad han sido fundamentales para las investigaciones sobre la performance, por ejemplo, ya que la perspectiva de O. Cornago plantea la teatralidad en el encadenamiento de factores que se suceden en su proceso de construcción.

En *Acerca de la teatralidad*, Josette Féral (2003) parte de la importancia de la mimesis dentro de la teoría teatral y cómo, a lo largo de la historia, -sobre todo en el siglo XX- el teatro ha intentado deshacerse de esta noción, de ese modo de concebir el hecho teatral como reproducción de la realidad. La investigación apunta a encontrar un concepto que vaya más allá de la mimesis, y que permita descubrir la particularidad y especificidad de esta disciplina, tratando de “definir lo que distingue al teatro de los otros géneros, y más aún, lo que lo distingue de las otras artes del espectáculo” (2003:89).

Una de las premisas de las que parte J. Féral se refiere a la aplicación y restricción del concepto: ¿la teatralidad es una propiedad exclusiva del teatro, o también pertenece a otros órdenes sociales? ¿En dónde reside: en el objeto, o en el sujeto que percibe? La autora toma una serie de ejemplos, a través de los cuales pone en cuestionamiento la idea de que la teatralidad pueda ser entendida meramente como cualidad específica y estable *del* hecho teatral. Los “escenarios”²⁹⁰ son tres.

El primero toma la situación previa al inicio de una obra: el espectador ingresando a una sala de teatro, en el escenario puede ver la escenografía, los objetos que los actores utilizarán, la disposición de los elementos. Podría decirse que la actividad de dotar de teatralidad lo que vemos ya se ha puesto en funcionamiento: “el proceso teatro no está en curso, la representación no tiene lugar aún; su soporte principal está ausente; y, sin embargo, ciertas reglas ya están dispuestas; ciertos signos están allí” (2004:89).

²⁹⁰ Para desarrollar los ejemplos que problematizan el término, la autora decide utilizar la palabra “escenarios”.

Segundo escenario. En un subterráneo, un hombre comienza a fumar, una mujer comienza a discutir, a raíz de esto, acaloradamente con el hombre, la gente que allí se encuentra puede o no participar, tomar partido por alguno de los dos, finalmente, la mujer desciende, remarcando su postura sobre el asunto. Esta situación podría ser tomada como algo normal (muchas personas discuten en espacios públicos), exceptuando un detalle que completa este segundo escenario. Una persona se baja en la misma parada en la que se bajó la mujer, y descubre que, en realidad, se trataba de actores que ejecutaban una acción a partir del teatro invisible propuesto por Augusto Boal. Feral se pregunta si allí hubo teatralidad, lo que abre a dos respuestas. En un primer momento, podemos decir que no: los viajeros observan la escena como espectadores ajenos al hecho, no se construye como teatral, no hay puesta en escena, ni actores, nada que haga al hecho teatral. Pero la respuesta es diferente si atendemos a la perspectiva de aquel que se bajó en la misma parada, y que pudo tener contacto directo con el origen real de esa disputa. Como dice la autora, la teatralidad, en este caso, es proyectada a posteriori sobre el hecho en sí.

Llegamos al tercer escenario. Aquí, Feral toma el caso de una persona sentada en una mesa, en la vereda de un bar mirando pasar a la gente. Estos “no tienen ni el deseo de ser vistos ni la intención de actuar. No planean ni simulacro ni ficción” (2004:90). Sin embargo, la mirada que se posa sobre ellos ya inscribe en sus cuerpos y en sus modos de andar cierta teatralidad.

Estos pequeños ejemplos cuestionan el alcance de la teatralidad, haciéndonos preguntar si sólo es teatral lo que sucede desde que empieza la obra hasta que termina, y, también, poniendo en evidencia la importancia de la *mirada* dentro de los procesos de construcción. Pero uno de los aspectos problemáticos en cuanto a la idea de teatralidad, surge justamente, en los casos en los que, sin ninguna intención de parte del espectador (es decir, sin un espectador que se decida a participar de un hecho teatral), una situación determinada se presenta instalando ese *otro* orden de cosas, es decir: haciendo aparecer la alteridad como modo de percepción de la realidad. Tomemos el ejemplo de la pareja discutiendo en el tren. Una de las posibles respuestas a las que la autora llega, es que la teatralidad puede entenderse no como una propiedad del hecho teatral, sino como “...un *processus*, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un *espacio otro* que se torna el espacio del otro -espacio virtual- y deja lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción” (2003:94). Nuevamente rescatamos el abordaje de la teatralidad como proceso, en la cual participan tanto el

observador, como el observado. En el medio de este proceso, lo que sucede es una transformación de la mirada, específicamente, de la mirada del espectador, ya que la misma “...señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a ser reconocida. Reconoce ese espacio otro, espacio del otro donde la ficción puede aparecer. [...] esa mirada es doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso” (2003:86). Sigamos, entonces, con la idea de proceso, clave en este sentido. Féral sostiene:

No es una cualidad (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, a un espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, no está a la espera de ser descubierta y no tiene una existencia autónoma, solamente es posible entenderla o captarla como proceso. Conlleva algunas características: espacio potencial, conocimiento de la intención, ostensión, espectacularidad, encuadre. Tiene que ser concretizada a través del sujeto -este sujeto es el espectador- como un punto inicial del proceso, pero también como su final. Es el resultado de una voluntad definida de transformar situaciones o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de manera diferente (2003:44).

Estos dos enfoques teóricos, desplazan el problema de la teatralidad en relación al texto, tal como lo plantea Barthes (2003). La teatralidad surge como un proceso de construcción en el que la percepción ocupa un rol fundamental, por ende, la relación con el espectador, pero también en el que el orden de lo potencial es fundamental. Porque aquello que es potencia puede no serlo, puede no desplegarse en sus posibilidades. Por ende, la teatralidad plantea el problema de las posibilidades de desarrollo de lo que se observa, su transformación, su derivación. Si esa potencia no se despliega, la teatralidad no sucede. Si Ariel Dávila y Christina Ruf no desarrollan la potencia de ser-otra cosa que los monumentos del microcentro cordobés tienen, ese proceso teatralizante no podría darse. Por eso, la teatralidad nos plantea el problema de la naturalización de la mirada. Una observación atenta, alerta a las potencias de lo que nos rodea, deviene en una observación teatralizante, eso es lo que constituye y define una disposición de la mirada.

4. Disponer la mirada. Hacia la generación del placer teórico

En el ensayo *¿El teatro es necesario?* Denis Guénoun (2015) estudia los procesos de identificación entre la escena y el espectador a lo largo de la historia, analizando una serie de textos centrales: la *Poética* de Aristóteles, *La paradoja del comediante*, de Diderot; *La práctica del teatro*, del abate d'Aubignac, entre otros. En su análisis sobre la mimesis, Guénoun recupera la actividad cognoscitiva que ésta implica y plantea que la palabra teatro, con el sentido que le damos actualmente, no era conocida por la cultura griega, quienes no tenían un nombre para la actividad como la comprendemos hoy. Sí lo tenía el espacio en el cual la actividad se llevaba a cabo, el *theatron*, ese “espacio para mirar”, cuya raíz etimológica, como varios investigadores han mencionado, comparte significado con teoría, pero la actividad en su totalidad, con todo lo que ella implica (actuación, dramaturgia, expectación, etc.) no tenía palabra que la designe. Es así que en la comprensión de la cultura griega, el espacio para mirar era fundamental y, de hecho, en la praxis teatral lo sigue siendo²⁹¹. Poco estudiado, pero fundamental. ¿Qué vemos en el teatro? Representaciones, que son el resultado de una vocación natural y placentera en el ser humano, tanto en el aprender como el ver. El placer de la mirada es, para D. Guénoun:

...placer teórico, placer de la formación, placer de la génesis de un conocimiento no constituido anteriormente. Este conocimiento procede extrayendo una forma, razón por la cual es irreductible a la visión simple: la visión capta el conjunto constituido por la forma y su materia, la forma no es inmediatamente separable. Es el conocimiento quien la extrae. El placer del conocimiento es el de esta abstracción. [...] El placer teórico que se activa en la mirada a la representación es así placer de descubrir, es decir, un placer relacionado con la producción de lo nuevo... (2015:39, 40).

La operatoria de descubrir, abstraer, configurar un nuevo mundo a partir de lo que vemos, es fundadora del placer teatral, así como la mimesis aristotélica también es motivo de goce. La observación teatral es una observación que produce conocimiento

²⁹¹ “Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theáomai* remite al *ver aparecer*: el teatro, como acontecimiento, es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja (Dubatti, J: 2011: 34).

nuevo, insólito, no existente hasta ese momento. Resuena aquí la “aventura intelectual” que J. Ranciére propone en el revelador ensayo *El espectador emancipado* (2010), donde sostiene que la lectura errónea producida en la distribución de “tareas” del hecho teatral, supone que la acción de mirar es una acción pasiva, y la acción de hacer (actuar), activa. J. Ranciére critica fuertemente esta suposición y observa que en las propuestas de dos grandes referentes escénicos del siglo XX –B. Brecht y A. Artaud– para repensar el lugar del espectador siguen, de alguna manera, considerándolo como un sujeto pasivo. Entiende que el espectador lleva adelante su propia aventura –esa aventura peligrosa que una experiencia implica–, atraviesa el país de signos que la obra propone, más allá de la voluntad de los creadores. Así, “el espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (2010: 19).

Para este filósofo –de imprescindible lectura– esta división de tareas forma parte de una estructura de dominación y sujeción (2010:19) que reproduce al infinito la *lógica del embrutecimiento*, donde hay sujetos que saben y otros que no, y la distancia entre unos y otros se perpetúa mientras se siga afirmando esa lógica de la desigualdad.

Es revelador pensar la actividad teórica del mirar como una actividad compositiva, emancipada, poemática, que opera a partir de reconfiguraciones de sentido. Así, si el diseño de dispositivos escénicos implica la discusión de las formas tradicionales de la percepción, se habilita la construcción de miradas teóricas nuevas. Posibilidades de repensar la disposición de la escena y sus elementos. De esa manera, diseñar dispositivos de teatralidad que propongan ampliar la mirada, descentralizarla, implica una propuesta de alteración de la percepción. Si ese dispositivo establece, además, que el espectador no esté fijo en su butaca, sino que se desplace por determinados lugares, que tenga actividades por fuera de las establecidas (comer, beber, charlar con el resto de los espectadores, espiar, etc.) esa percepción se ve directamente puesta en jaque.

En la práctica teatral, no sólo conocemos a través de lo que nos cuenta el texto, o de lo que los actores y actrices hacen en escena, sino a través de las formas en las que la mirada del espectador está dispuesta. Allí radica la clave para pensar los dispositivos de teatralidad.

5. Dispositivos de teatralidad

En un estudio de Ó. Cornago posterior al ya citado, el autor analiza algunas experiencias bajo la idea de dispositivos, y su relación con la idea de teatralidad²⁹²:

La teatralidad es el efecto producido por ese hacerse visible del dispositivo, tiene que ver con el modo de percibir una situación en tanto que situación. Podemos asistir a ello como espectadores, pero de lo que nos hablan estos dispositivos es de que, incluso como público, estamos siendo una parte fundamental del juego. Creernos fuera de él es sólo parte de su ficción. Basta con salirnos de los papeles asignados al público para darnos cuenta de ello. Atravesar de un modo anormal un lugar nos hace percibir las reglas sobre las que está construido y con ellas su teatralidad (2015:160).

Si entendemos que pensar en términos de teatralidad exige observar tanto producto como el proceso, así como las potencialidades teatrales de lo que miramos, el sujeto que observa desde la sala también forma parte de esa construcción, de esa significación que potencia lo que vemos.

Hemos señalado que los Teatros de la experiencia constituyen una modalidad vinculada a la teatralidad de performance y, en esto, su carácter material, concreto, se revela el diseño de dispositivos que asumen su condición teatral, artificial, construido, que ostentan las experiencias analizadas en este trabajo. De este modo, el público es, desde el comienzo, invitado a ser parte de ese juego, tal como señala O. Cornago, partes de la teatralidad en juego.

Para P. Pavis el concepto “dispositivo”, conlleva una reducción teórica de su significado, en relación a su configuración espacial, y cómo esta se dispone para ser mirada. En nuestro caso, acordamos con la propuesta de G. Agamben, que nos permite abordarlo de manera mucho más amplia, abarcando la totalidad del acontecimiento escénico. Desde esta perspectiva, dispositivos son también las formas en las que se regula la ficción, cómo se la controla, cómo se la intercepta, cómo se disponen las

²⁹² En “No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes” (compilación de José A. Sánchez y Esther Belvis, 2015), Óscar Cornago analiza la performance del director Roger Bernat en Santiago de Chile, llamada “Desplazamiento del Palacio de la Moneda”, realizada en esa ciudad en enero del 2014.

estrategias actorales, la organización de la dramaturgia, la iluminación, etc. *Carnes tolendas* y *Lomodrama* construyen dispositivos que reproducen la organización espacial clásica (sala de teatro, división sala / escenario) pero ponen en jaque un elemento tan central como es la ficción, con todo lo que eso implica.

*De autopsias y penitencias*²⁹³, fue un proyecto dirigido por el dramaturgo uruguayo Sergio Blanco para el que fueron invitados actores/actrices dramaturgos/as cordobeses/as. En una entrevista, Blanco comenta que esta es “una investigación sobre los mecanismos que unen al dramaturgo y el actor, en una sola persona; es asumir la palabra hasta el máximo” (Molinari, 2007). Para esto, cada uno de los invitados debía escribir dos monólogos, tomando como punto de partida un crimen. Estos monólogos debían ser pensados tanto para la víctima como para el victimario, que luego debían ser actuados. La experiencia comenzaba en un pabellón abandonado de Ciudad de las Artes, acondicionado como prisión, y los espectadores eran guiados celda a celda, escuchando los relatos de los victimarios. Luego, el público era trasladado por las mismas guías a la morgue del Hospital Clínicas, donde los actores y actrices componían el otro personaje, la víctima. Más allá del potente ejercicio de escritura y actuación que supone abordar una situación de crimen desde ambas perspectivas, la experiencia proponía un recorrido guiado por espacios no teatrales, con lo cual toda la situación generaba un extrañamiento muy particular.

*La quintaesencia*²⁹⁴ es el Trabajo Final de Licenciatura en Teatro de Maura Sajeва²⁹⁵, de la UNC, asesorada por Cipriano Argüello Pitt. Su tema de investigación

²⁹³ Equipo de trabajo. En escena: Jazmín Sequeira, Gonzalo Marull, Maximiliano Gallo, Sergio Osses, Natalia Alvarez. Proyecto especial producido por el Festival Internacional de Teatro Mercosur, edición 2007. Dirección: Sergio Blanco. Dramaturgia colectiva.

²⁹⁴ El TFL se estrenó en el año 2007- Equipo de trabajo. En escena: Maura Sajeва, Adrián Azaceta, María Elena Troncoso, Myrna Brandan, Pablo Cécere. Dirección: Maura Sajeва.

²⁹⁵ Maura Sajeва (1973) es actriz, docente, e investigadora. Es egresada de la Licenciatura en Teatro por la UNC. En 2010 forma parte del Elenco Universitario con una Beca de Extensión para el montaje de *Slaughter* de Sergio Blanco, dirigida por Jorge Villegas. En los últimos años ha participado como actriz en los siguientes espectáculos: *Le Triple*, dirección y dramaturgia de Gonzalo Marull, *El mal de Holanda*, dirección y dramaturgia de Paco Zarzoso, *Quienquiera que seas*, con dirección y dramaturgia de Daniela Martín, *Los pecados de Shakespeare*, con dirección de Chete Cavagliatto (2014), *Griegos; Al final de todas las cosas; Con la sangre de todos nosotros*, versión libre de *La Orestíada* con la dirección de Daniela Martín (2007, 2008, 2009), *Bilis negra*. Teatro de autopsia (Convención Teatro, 2015), *VOS* (dirección de Rodrigo Cuesta, 2018), *Recetaria* (Convención Teatro, 2018). Ha realizado asistencias de dirección: *Luto en la zona*, de María Elena Troncoso, dirección de José Luis Valenzuela; *Yo maté a Mozart*, de Gonzalo Marull. Ha participado en diversos cortos cinematográficos, tales como *Más allá del mar*, dirección de Matías Carrizo; *Escaleras vacías*, dirección de Jesús Visoso; *M como la virgen*, dirección de Teodoro Ciampagna, entre otros. Participó como actriz del largometraje *Hipólito* y en el 2014 en *Tres D*, película dirigida por Rosendo Ruiz. Participó como actriz de dos series televisivas: *Córdoba Casting en el 2011* y en el 2012 de *Collage* por la cual obtuvo un premio a Mejor Actriz en el Festival Federal de TV Pucará en el 2015. Actualmente es Profesora Titular en la cátedra *Actuación I* en

fue “Un actor-un espectador” y plantea una relación íntima entre ambos. La obra se realiza en una casa, a través de un recorrido previamente delineado por el equipo de trabajo, para que cada espectador (ocho por función) pueda visitar las habitaciones donde se encuentran los actores y atravesar diferentes experiencias en cada uno de estos microespacios. El espacio es múltiple, baño, cocina, y habitaciones (según la casa). Allí los actores y actrices realizan una propuesta “íntima”, diferente, tirar el I-Ching, realizar una sesión de diapason, contar una historia, con lo que se altera la configuración de un punto de vista total, se apela a lo fragmentario, a la diversidad narrativa. También se puede leer como una poética de la no-ficción, en la que prevalece la experiencia particular por sobre una lectura semántica totalizadora. La duración de cada encuentro depende de la recepción por parte del espectador: puede no “engancharse”, sentirse incómodo, querer irse o, por el contrario, establecer una relación activa con cada uno de los actores, prolongando y enriqueciendo la situación en la que se encuentran.

La directora, Maura Sajeve, se pregunta sobre cuál es el mínimo necesario para que exista teatralidad. Bucea en las teorías de Augusto Boal, Jerzy Grotowsky, y toma como referencia el Intimoteatro itinerante de Fernando Rubio, para focalizar la búsqueda en el encuentro entre un actor y un espectador, lo que conduce a este radical planteo. Se abren las puertas a múltiples preguntas, ¿es teatro? ¿Existe construcción de ficción allí?, y deja al espectador con la conciencia de que la teatralidad puede radicar allí donde menos lo esperamos, apelando a una suerte de fractura con el orden de lo real que deja inconclusa cualquier posibilidad de respuesta taxativa.

Desde su recuperación y puesta en funcionamiento como Archivo Provincial de la Memoria, en el ex Centro Clandestino de detención D2, ubicado en pleno microcentro cordobés, el espacio ha sido motor de eventos artísticos por y para la memoria de la última dictadura cívico-militar. Uno de esos eventos fue la realización de *Adentro*²⁹⁶, denominada por el equipo de trabajo como “acción teatral”, bajo la dirección de Jazmín Sequeira. El público era invitado a recorrer los diferentes espacios del Archivo, que fueron en otro momento utilizados como cárcel, recibidos por Carolina Cismondi, que oficiaba de guía del recorrido. En cada una de las habitaciones, se

la Lic. en Arte Escénico de la U.N.LaR y en la cátedra *Práctica Docente I* materia del nuevo plan del Profesorado en Teatro de la U.N.C.

²⁹⁶ *Adentro* fue estrenada en el año 2010 en el Archivo Provincial de la Memoria. Equipo de trabajo: En escena: Carolina Cismondi, Alicia Vissani, Martín Suárez, Ignacio Tamagno, Melina Passadore. Dramaturgia colectiva. Dirección Jazmín Sequeira. Acción realizada en el marco del proyecto Demolición/Construcción en los ex- Centros Clandestinos de Detención. Fue parte del proyecto Construcción/Deconstrucción.

encontraba un actor/ performer que contaba su historia. Una vez finalizado el recorrido, Carolina Cismondi saludaba al público, avisaba que ese era el final, pero que como ella no podía salir, pedía que mandaran una carta al exterior. Ese final era perturbador, porque la actriz parecía no ingresar en el orden de la ficción / memoria que los demás construían. De pronto, ese adentro que nombraba la acción teatral, envolvía también a la guía. Por otro lado, el espacio de por sí planteaba una relación realidad / ficción muy difícil de dirimir, por la carga histórica que posee en sí mismo y el público funcionaba como visitante, pero también como testigo de las acciones que allí se desarrollaron. Al finalizar la obra, el estatuto del espectador se transforma, ya que la actriz que llevaba adelante el recorrido –Carolina Cismondi- se devela como parte integrante de la memoria de la desaparición: ella también era un personaje atrapado en la dinámica de desaparición y tortura del espacio llamado en su momento D2. Este dispositivo de teatralidad le proponía al espectador recorrerlo en calidad de observadores – testigos de las historias ficcionales de estos personajes, a través de un vínculo con la guía de supuesta no-ficción, que luego se invierte y atrapa a todos en la memoria de ese lugar. Es decir, el dispositivo parecía proponer un recorrido ficcional sólo por las habitaciones, cuando en realidad todo era parte del mismo dispositivo. La guía también era un personaje de la memoria de ese espacio, que el final obligaba a reconstruir y descubrir que los otros personajes eran sus compañeros de prisión.

En la obra *Kassandra* (2011)²⁹⁷ de Sergio Blanco, dirigida por Cipriano Argüello Pitt, los espectadores son invitados a cenar alrededor de una mesa dispuesta en el espacio escénico²⁹⁸. El actor, Martín Suárez, que interpretaba a Kassandra, ocupaba en algunos momentos la cabecera de la mesa, pero también interrumpía permanentemente la cena, pidiéndole el celular a un espectador, teniendo pequeñas charlas con otros, ayudando a traer la cena, entre otras cosas. El director de la obra, así como su equipo de asistentes, eran los encargados de servir la cena, el vino, etc. Esto generaba una dinámica muy particular, porque el dispositivo proponía dos campos de acción: por un lado, la ficción seguía su curso, el personaje Kassandra relataba en un inglés españolizado (“spanglish”) relatando su historia (a pesar de estas breves interrupciones),

²⁹⁷ Equipo de trabajo. En escena: Martín Suárez. Música en escena: Pablo Cécere. Asistencia de dirección: Viviana Grandinetti. Traducción del griego de *Las troyanas*: Marcos Cáceres. Diseño y realización mapa: Guadalupe Suárez Jofré. Diseño gráfico: Lucas Chami. Producción: Gisela Chaui. Dirección: Cipriano Argüello Pitt.

²⁹⁸ La obra participó en varios festivales, que por la exigencia de mayor público, el equipo debió reformular la participación del público en la mesa. Si bien esto afectó la intimidad propuesta, no afectó esa relación espectador – invitado gastronómico que se proponía.

por otro, el público estaba atravesado por la acción de comer y beber. La experiencia proponía un tipo de expectación activa, comprometida con el desarrollo del relato de la obra pero también con la acción de cenar, tomar vino, vincularse en un espacio absolutamente iluminado con los otros comensales, dialogar, estar atento a lo que el actor y el músico producían escénicamente. *Kassandra* fue una experiencia escénica producida en un espacio contiguo a la sala teatral, DocumentA/Escénicas. En el caso de *Adentro*, *De autopsias y penitencias*, y *La Quintaesencia*, nos encontramos con producciones que se desarrollan en otros espacios.



En la ciudad de Córdoba, el movimiento clown ha tenido un crecimiento y despliegue poético muy potente en los últimos años. Uno de los espectáculos de clown de mayor impacto fue *Payasos en familia* (2011)²⁹⁹, bajo la dirección de David Piccotto³⁰⁰, versión libre de *En familia*, de Florencio Sánchez. La obra propone un

²⁹⁹ Equipo de trabajo. En escena: Julieta Daga, Luciano Desimone, Laura Ortiz, Mariana Roldán, Guillermo Vanadía. Escenografía y vestuario: Ariel Merlo. Iluminación: Emiliano Díaz Abregu. Dirección y dramaturgia: David Piccotto.

³⁰⁰ David Piccotto (Córdoba, 1974), es actor, director, docente de teatro. Integra diferentes grupos y colectivos. Con el grupo Rey Marciali, ha llevado a escena los espectáculos *Las de nadie, estampa gaucha* (versión libre de Las de Barranco de Gregorio de Laferrère, 2018), y *Las Tres Hermanas* de Antón Chejov (versión libre David Piccotto). Con el grupo Impresentables teatro ha llevado a escena *Payasos en*

dispositivo escénico muy particular, que divide el espacio escénico en dos partes, el frente -donde tiene lugar la versión de la obra de F. Sánchez- y el detrás de escena -donde los clowns se preparan para actuar, repasan texto, entran en calor, etc.-. El público se dispone de un lado a otro, según su elección. Pero, más allá del lugar que se elija para ver la obra, nunca se pierde esa división escénica y la curiosidad por saber qué está sucediendo “del otro lado”. Esta situación se radicaliza cuando el grupo de clowns que actúa la obra de Sánchez empieza a tener conflictos entre sí, y se genera un caos en el que lentamente se van desdibujando el “frente” y el “detrás de escena”. Finalmente, la estructura que separa los dos espacios se rompe, y el público queda enfrentado, mirándose entre sí, con los actores clowns en el centro. Ese enfrentamiento del público es el final del proceso de teatralización que la obra pone a funcionar, y que evidencia que la representación no acaba (ni empieza) en el frente que hayamos elegido, sino que permanentemente sabemos que otro proceso teatral está sucediendo del otro lado, desde donde llegan risas, comentarios y gritos.



familia (versión libre de la obra “En familia” de F. Sánchez, 2011). Otros de sus trabajos de dirección son *Los desentrañadores de enigmas* (drama satírico. Producción teatro Nacional Cervantes, 2018), *La niña, el corazón y la casa* (adaptación de la novela de M. T. Andruetto, 2017, Comedia Infanto Juvenil) *Eran cinco hermanos y ella no era muy santa* (Opereta Cuartetera, de Miguel Iriarte, versión de D. Piccotto, Elenco oficial de la Provincia, Comedia Cordobesa, 2015). Como actor, integra el colectivo Payasos autoconvocados desde el 2001 hasta ahora, quienes llevan adelante las *Mediasnoches payaasas*, *Esta noche hay corso* (Grupo tres tigres teatro), *Idiota. Una obra enferma* (Convención teatro, 2013), entre otras. Ha recibido distintas nominaciones y premios por su labor como director y gestor en artes escénicas.

Éstas son algunas de las producciones que se realizaron en Córdoba en la última década, y que plantean teatralidades experienciales a través de dispositivos arriesgados, inquietantes. El público adquiere estatutos diversos, los espectadores pueden ser invitados a una cena, testigos de la memoria, confidentes. Se generan disposiciones que incluyen las modalidades de testimonio, el archivo biográfico, dispuestos como materiales inestables, que disparan hacia el comentario, la improvisación, el juego. En todos los casos, el dispositivo se visibiliza, así como todas las personas que allí participan, no hay oscuridad de un lado, iluminación del otro, hay disposiciones espaciales, actorales, dramáticas, que generan vínculos dinámicos presenciales, modos de transformación de las convenciones y conductas. En todas ellas, se potencia y busca una mirada teatralizante, que redescubra y resignifique los espacios ya cargados previamente, se convocan miradas teóricas, poemáticas, al decir de J. Ranciére, que produzcan un nuevo sentido, que desplacen la mirada obvia, como en el *Audiotour*. Son experiencias que se abren al suspenso de la interpretación. Es ese suspenso el que genera un movimiento incesante para seguir pensando, una cadena de semiosis infinita, provocadora e inquietante. ¿Qué sucede? ¿Qué me está costando? ¿Están actuando? ¿Cómo debo comportarme? ¿Adónde debo mirar? ¿Cuál es el frente de la escena? O, más provocador aún, ¿dónde está la escena?

Pensar dispositivos de teatralidad como formas de experimentación permite ver qué es lo que se organiza, qué es lo que se modela en la creación, y cómo desmodelarlo, des-organizarlo. Para que el control no sea la regla, es necesario capturar aquello que controla, y descubrir a través de qué procedimientos se manifiesta, generar otras disposiciones, otras formas de estar en la ficción, en la mimesis, para pensar otras experiencias escénicas y poner en variación continua las lógicas hegemónicas, mayoritarias, ordenadoras de las políticas de la mirada.

En uno de los principales sentidos de la experiencia, *erfahrung*, “puede sentirse resonar el eco de la palabra alemana ‘viajar’ (*fahren*), una exploración narrable de lugares no explorados aún” (Jay, 2008:68). La experiencia y la exploración, el viaje a lo desconocido. Si bien la idea de viaje va asociada a cierta adquisición de saberes implícitos en la realización de esa travesía, y con ello el relato de la misma, existe en la idea de viaje otra dimensión semántica, que es la que se relaciona con la exploración de lugares no conocidos de la cual M. Jay nos habla. Así, una teatralidad de la experiencia propone un viaje errático por el hecho teatral, para lo cual, la desorganización de la

división sala/escena es central. Allí radica la más vertiginosa de las variaciones
experienciales

CAPÍTULO V

Variación 4

Paisajes de la narración. La cuestión de la palabra

1. Los restos del drama en el teatro contemporáneo

En el desarrollo sobre teatralidad de representación, planteamos la centralidad del drama dentro de ese paradigma y la estructura dramática como uno de los elementos más discutidos dentro de las teatralidades de performance, porque el drama logró configurar un sistema escénico que pone el foco en el texto, no en la actuación, ni en la puesta en escena, relegadas a ser traducciones de ese elemento iniciático. El texto dramático tradicional, depositario de una idea de teatro que fija en el papel las voluntades poéticas del cuerpo y del suceso, estuvo, hegemónicamente, organizado alrededor de los conceptos de acción, de fábula, y de intriga. A. Artaud es uno de los creadores que más ha problematizado la idea del teatro como literatura. Llegados a este punto, pareciera que el texto teatral no hubiera sido objeto de experimentaciones, más allá de haber sido desplazado de ese centro de supremacía y preeminencia en el que tanto tiempo estuvo. El término *posdramático* da cuenta de esa historia teatral que supera una idea de teatro vinculado al texto. En *Teoría del drama moderno*, Peter Szondi (1994) analiza exhaustivamente las características del drama clásico, para luego abordar las variaciones que diferentes autores modernos operan a la historia del género. Para el autor, el drama clásico -que nace en el Renacimiento- se define principalmente porque desarrolla un conflicto intersubjetivo en presente, entre hombres y mujeres, sin deidades, siendo el diálogo la modalidad que lo hace avanzar. El drama se configura como una estructura *absoluta*, donde la voz del autor se reparte, se disemina entre todos los personajes. El espectador permanece aparte, no se le dirige la palabra, la escena y todo lo que allí sucede no reconoce su presencia, y el universo de la ilusión teatral comienza a adquirir la fuerza que luego irá desarrollándose a lo largo de la historia. El drama clásico piensa una escena frontal, formato que asegura que cuando se abre y se cierra el telón, la historia quedará contenida adentro, por otro lado, abandona las narrativas mitológicas, porque no pretende representar nuevamente una historia ya existente, conocida (como sí sucedía en el teatro griego), sino que busca crear universos

nuevos. Es por esto que, para P. Szondi, tanto el drama histórico como las obras medievales quedan por fuera de esta categoría. Pero más allá de las variaciones analizadas por el autor, y de las transformaciones atravesadas por el género, lo cierto es que es el drama el que se modalidad que define y construye esa gran maquinaria ilusionista, de carácter dialéctico, que se afirma sobre la voluntad de organización a partir de la palabra. Así, el drama piensa una forma de escritura que entiende que el conflicto humano es decible, traducible en palabras, en un tiempo medible, conmensurable. Afirma T. Kantor:

La ‘acción’, en el viejo teatro convencional, está ligada al encadenamiento de los hechos acumulados en el texto dramático. El elemento teatral ‘acción’ sigue aún ese camino estrecho, con anteojeras en la cara y los oídos tapados. Los resultados son miserables. Sin embargo, bastaría con desviarse de ese camino para encontrar el torbellino de la acción escénica pura, el elemento teatral por excelencia. Esa desviación representa el riesgo más fascinante del teatro – su mayor aventura. Hay que proceder a desarmar el texto y los acontecimientos que lo duplican (2003:231).

En relación a la dramaturgia, a la palabra teatral, retomamos la cita de O. Cornago, para quien en los Teatros de la experiencia “es característica la recurrencia a la narración de historias, historias paradójicas que terminan llevando la lógica y el sentido común a esa especie de límite contra el que choca el pensamiento y la representación” (2005:201). Observamos una vocación épica, narrativa en esta teatralidad, que implica volver sobre la oralidad de la palabra, su producción colectiva, comunitaria, que da lugar a prácticas dramáticas rapsódicas, tal como J. P. Sarrazac las define, así como a la configuración de piezas-paisaje (M. Vinaver). La variación (“desviación”, al decir de T. Kantor) que nos interesa recuperar para los Teatros de la experiencia es la de la palabra en su dimensión oral, colectiva, múltiple en su autoría, escénica, corporal.

2. La dimensión oral de la palabra teatral

En *El narrador*, Walter Benjamin (2010) no sólo destaca el origen oral de la narración, sino también la importancia de la memoria dentro de la trama del relato, su

producción en comunidad, la dimensión física, corporal, en la que el relato sucede, así como su relación con la experiencia. En este ensayo, el autor inicia su análisis afirmando que el hombre ha perdido su capacidad para *intercambiar* sus experiencias, con lo cual el problema de la experiencia es un problema de la palabra y del contexto en el cual esta se comparte -o no-. El narrador es quien todavía posee la posibilidad del intercambio, la autoridad, la sabiduría, la memoria, la comunidad, se agrupan en el acto de la narración oral:

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes en su escritura menos se apartan del discurso de los muchos narradores anónimos [...] 'Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo', reza el dicho popular, y se representa al narrador como alguien que viene de muy lejos. Pero no es con menor agrado que se escucha al que habiéndose ganado honestamente su sustento, permaneció en el pago y conoce sus tradiciones e historias (2010:61).

W. Benjamin toma como modelo las comunidades tribales en las cuales la sabiduría se genera a partir de la transmisión oral, no sólo de relatos, sino de consejos, experiencias, etc. Los tipos de narradores que aquí señala son el “campesino sedentario”, y el “marino mercante”, pero, en los dos casos, lo que funda la autoridad del narrador es el conocimiento a través de lo vivido, ya sea en el propio terruño, o a través de viajes. La experiencia deviene fuente de autoridad y de conocimiento. Pero no sólo conocimiento de lo vivido (de la tierra, de países lejanos y extraños) sino de la tradición.

El papel de la memoria es central, ya que es el principal “material” de trabajo del narrador oral. La memoria es “la facultad épica por excelencia (2010: 79), y lo que se juega en la transmisión oral es la tarea de conservar lo narrado, de fijar, aunque con variaciones (cada narrador siempre impone su sello, su variación, su estilo: su línea de fuga a la tradición), los mitos que cada comunidad establece en su cosmogonía. La narración oral tiene lugar en comunidad, como una forma de aplazar la muerte, a través de la permanencia de los relatos. Comunidades de escucha que guardan, preservan, y reproducen en variación el conocimiento transmitido, una forma colectiva de conocer el mundo: sedentario o nómada, lejano o cercano, a través del relato oral, no fijado por la

palabra escrita, por el libro impreso, sino abierto a lo que en el momento de la transmisión pueda ocurrir. En la narración oral se da la posibilidad de la multiplicación del saber, porque el narrador es alguien con autoridad para hablar. Afirma W. Benjamin

...el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente. Y aunque hoy ‘el tener consejo para dar’ nos suene a pasado de moda, ello se debe a la circunstancia de que la comunicabilidad de la experiencia decrece. A consecuencia de esto, carecemos de consejo tanto para nosotros mismos como para los demás (2010:64).

El consejo está “entretejido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría” (2010:64), para el autor no se presenta como la respuesta a una pregunta, no tiene el carácter de una verdad absoluta que debe seguirse, sino que es una propuesta de *continuación* de la historia. En el texto, y entre paréntesis, W. Benjamin señala esto como dificultad, sosteniendo que “un ser humano sólo se abre a un consejo en la medida en que deja hablar a su situación” (2010:64). Ese breve fragmento es central, si entendemos la narración oral como un acto de escucha en el cual el consejo circula como palabra de autoridad, porque escuchar es escucharse, hablar es hablarse, narrarse. El acontecimiento de la narración afecta cuerpos en comunidad, en los que la palabra se relata desde lejanía o cercanía, pero siempre en una dimensión hacia dos lados, afuera y adentro. Dar un consejo es potenciar la posibilidad de contar, pero también de contarse. W. Benjamin dice que “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la vida, la sabiduría, se extingue” (2010:64), porque aparecen otras formas de la narración, otro régimen de la comunicación. Para este autor, el ocaso de la experiencia en la época contemporánea no se da sólo a causa del avance tecnológico, sino desde el nacimiento de la novela como género, que presenta una dependencia con el *libro*. Esto no se da en la narración oral, en la cual el “narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia” (2010: 65). El novelista, en cambio, se segrega de la comunión generada en el espacio del relato:

El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede

darlo. Escribir una novela significa llevar al ápice lo inconmensurable en la representación de la vida humana (2010:65).

La idea de experiencia que aparece en W. Benjamin está montada tanto sobre lo individual como sobre lo colectivo, aquello que forma parte de un imaginario común, condición de posibilidad para las comunidades de escucha, también es de orden individual, en el sentido que cada participante de esa comunidad no necesita la explicación del relato. A diferencia de la información, “la mitad del arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones al paso que se la relata” (2010:68). Se comparte en comunidad, se libera a la imaginación individual la materia del relato y en este ámbito de la palabra, la fecha, el dato preciso y verificable, no es condición de existencia sensible. El régimen del relato se funda sobre la experiencia colectiva, tan antigua como la humanidad, de compartir un espacio común de escucha, frente al fuego, alrededor de una figura a cargo de la palabra, el parentesco con lo que sucede en el acontecimiento teatral es claro, la facultad de intercambiar experiencias en el teatro también se ve alterada por la aparición de las innovaciones tecnológicas. El círculo alrededor del fuego se transforma con la pantalla, pero también se transforma con los sistemas de actuación que niegan la presencia del espectador, como todo el aparato fundado sobre la cuarta pared, la ilusión teatral.

En *Experiencia y pobreza* (1989) sostiene W. Benjamin que, antes de la guerra, la experiencia se transmitía a partir de consejos, proverbios, oficios, no sólo lo que implica la narración, sino saberes que no estaban en los libros. La guerra, afirma, dejó *pobre* al hombre, lo dejó desnudo de experiencia, porque ese acontecimiento extremo reveló un límite que, como humanos, no sabíamos qué éramos capaces de traspasar, la desnudez de experiencia es la conciencia del límite de lo narrable, algo no se puede narrar porque es inenarrable. Como el testigo integral que G. Agamben describe en *Lo que queda de Auschwitz*. Para W. Benjamin, el hombre moderno se comporta como alguien que no deja huella, que (en tanto manifestación individual y colectiva de una memoria) quiere inventar de nuevo -hacer tabula rasa-, trabajar desde cero. La narración, la huella, la memoria, las prácticas artesanales, la política del estar en comunidad que deviene pura política de los cuerpos, y no de la industria, son algunas de las claves del pensamiento de W. Benjamin, la suya es una filosofía política del valor colectivo, de la memoria, de la impresión de unos en otros:

Narrar historias siempre ha sido el arte de volver a narrarlas, y éste se pierde si las historias ya no se retienen. Se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se imprime en él lo escuchado. Cuando el ritmo de su trabajo se ha posesionado de él, escucha las historias de modo tal que de suyo le es concedido el don de narrarlas. Así, pues, está constituida la red en que descansa el don de narrar. Así se deshace hoy por todos sus cabos, después de que se anudara, hace milenios, en el círculo de las formas más antiguas de artesanía (2008:71).

La lógica de la oralidad, de la comunión que ésta supone, de la asamblea que convoca, está vinculada profundamente con la presencia – encuentro de cuerpos que proponen los Teatros de la experiencia. Es la recuperación de esa dimensión la que nos permite pensar la variación dramática desde los conceptos de rapsodia y pieza-paisaje. En este cruce conceptual encontramos los fundamentos de la forma particular de abordar la narrativa escénica que proponen algunas experiencias contemporáneas, las cuales, en cierto punto, suponen una corporalidad de la palabra.

3. Modalidades dramáticas contemporáneas

3.1. La figura del rapsoda

A principios de la década de los 80, Jean-Pierre Sarrazac³⁰¹, a partir del análisis de una serie de textos teatrales europeos de los 60 / 70, actualiza la figura del rapsoda, aquel poeta que, en la Grecia antigua, iba de ciudad en ciudad cantando los poemas homéricos. Si el origen etimológico de la palabra rapsodia -“rhaptein”- significa coser, el autor rapsoda es aquel que “cose o ajusta cantos... reuniendo lo que previamente ha desgarrado y despiezando inmediatamente lo que acaba de unir” (2013:191).

³⁰¹ De la obra teórica de este autor sólo se ha traducido al español una parte: *El drama en devenir. Apostilla a L'avenir du drame* (2009), ensayo en el que podemos encontrar una síntesis de su teoría sobre la rapsodización del drama, *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), estudio que el autor compila y escribe, y *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia* (2011), todas publicadas por la editorial mexicana Paso de Gato. Su potente teoría dramática es conocida sólo en parte, gracias a las traducciones de esta Editorial Paso de Gato, así como a las referencias aportadas por Julia Lavatelli en su *Teoría teatral contemporánea* (2009).

J. P. Sarrazac no teoriza sobre el fin del concepto de drama, sino que aborda la cuestión en términos de devenir rapsódico, de “intentar atrapar (...) el devenir - forzosamente múltiple- de esta escritura que en ausencia de algo mejor continuaremos llamando ‘dramática’” (2009:5). Sostiene que la escritura contemporánea está plagada de desbordamientos, “de lo dramático por lo épico y /o lírico” (2009:10) y plantea su problemática en términos de pulsión rapsódica, y no de *drama rapsódico* como concepto cerrado y totalizador³⁰². La pulsión rapsódica (que no clausura la forma dramática) “procede por un juego múltiple de aposiciones y oposiciones: dramático, lírico, épico, incluso argumentativo; de tonos, o de eso que se llama ‘géneros’” (2009:8). La tesis de Sarrazac entiende que la dramaturgia contemporánea como obra de un autor/a rapsoda, que cose, descose, a través de fragmentos, pedazos, una textualidad que en nada genera organicidad, unidad, causalidad. Las características de esa rapsodización del teatro son:

...rechazo de la metáfora del ‘bello animal’ aristotélico y elección de la Irregularidad; caleidoscopio de modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forjan el mosaico de una escritura que es el resultado de un montaje dinámico; surgimiento, manifestación de una voz narradora e interrogadora que no podría ser reducida al ‘sujeto épico’ de Szondi... (2009:10).

La metáfora del “bello animal aristotélico” es literal. Al definir las partes de la tragedia, Aristóteles sostiene que las mismas deben tener una extensión razonable, que pueda ser retenida por la memoria. Para el filósofo estagirita, la belleza de la tragedia, reside en la medida y en el orden de los elementos:

...la belleza consiste en la medida y en el orden, por lo cual no puede resultar hermoso ni un animal demasiado pequeño (pues su contemplación se confunde al aproximarse su duración al tiempo imperceptible), ni

³⁰² Dicen C. Hersant y C. Naugrette: “A través del rapsoda, la rapsodia hace escuchar un efecto de voz rapsódica, lo que produce una rapsodización que se resuelve en un desbordamiento rapsódico -una relación de competencia entre lo dramático y lo épico en el seno de las dramaturgias más contemporáneas-, el cual a su vez se inscribe en un devenir rapsódico” (Sarrazac, 2013: 191).

tampoco excesivamente grande (pues en tal caso no se produce la contemplación en un mismo momento, sino que se le escapan a la percepción de los observadores la unidad y la totalidad), como, por ejemplo, si un animal midiese diez mil estadios; de suerte que, al igual que en los cuerpos y en los animales se requiere que posean una cierta extensión, que ésta sea abarcable en una mirada (2002:50).

Su propuesta da cuenta de la operación de hibridación que exponen muchas dramaturgias contemporáneas, que mantienen elementos del drama, pero recuperan elementos épicos. Desde la perspectiva de J. P. Sarrazac, el autor rapsoda trabaja sobre el detalle, sin pretensión de construir una arquitectura dramática, sino que cose y descose, arma y desarma, produce textos espaciados, desorganizados, que pueden leerse como una reunión de fragmentos, con lo cual se destroza la unidad orgánica del drama, y se quiebra la relación aristotélica de causa-efecto. Con este desafío de las pretensiones miméticas de descripción de lo real, la ficción pierde su soberanía, porque en muchos casos el autor rapsoda se da a conocer, no escamotea su punto de vida, lo enuncia. La voz narradora no está escondida, como en el drama, la estructura del diálogo “está en ruinas” (Lavatelli, 2009:75) por lo cual modalidades como la del monólogos, o los soliloquios, cobran especial desarrollo.

Tanto *Carnes tolendas* como *Lomodama*, y más particularmente ésta última, están atravesadas por esa pulsión rapsódica que J.P. Sarrazac señala. En el caso de *Carnes tolendas*, la tensión entre testimonio y ficción, ubica su tejido dramático entre el drama y la autobiografía. Los personajes de García Lorca forman parte de estructuras dramáticas clásicas, mientras que la voz, memoria, narración de Camila Sosa Villada, proponen una dimensión narrativa que se abre desde su propia biografía. Esa tensión entre drama y relato testimonial, no sólo fractura la estructura clásica dramática, sino que construye un paisaje complejo, en capas, organizado por la propia autora, rapsoda de su propia vida. Camila cose y descose tramos de su experiencia real, poniéndolos en diálogo con fragmentos de obras del dramaturgo andaluz.

En *Lomodrama*, ese devenir es más claro. En la obra, Graciela Mengarelli y Oscar Rojo traman una dramaturgia que está organizada por una lógica corporal. Aquí, la organización dramática nada tiene que hacer. No hay ningún bello animal que componer, porque justamente la obra compone jirones, fragmentos, de narrativas del

cuerpo que, al estar tan atravesadas por las particularidades de sus performers, son absolutamente singulares.

En estos casos, podemos afirmar que son los actores performers los/as que pueden ser considerados como autores/as rapsodas. La figura que Jean-Pierre Sarrazac recupera, del poeta que de ciudad en ciudad, cuenta las épicas homéricas, en una trama se arma y se desarma, se liga y se desliga, centrada el detalle más que en la acción causal, nos permite volver a pensar la dimensión oral de la palabra teatral y su naturaleza escénica, actoral. Antes de ser texto, la palabra tiene una materialidad, un peso sonoro, una forma física, la escena como origen y motor de la palabra, como nacimiento de la materia sonora, significante, que construye una textualidad *material*.

3.2. La pieza paisaje

El concepto de pieza-paisaje tiene dos vertientes: por un lado, la definición que Gertrude Stein propone en 1935, por otro, los aportes de Michel Vinaver³⁰³, dramaturgo y teórico francés. Ambas perspectivas son analizadas en el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, compilado por Jean Pierre Sarrazac (2013), por J. Danan. Nos concentramos en la perspectiva de M. Vinaver, que distingue entre lo que denomina “pieza-máquina” y “pieza-paisaje”, enunciada con frecuencia en algunos estudios teatrales contemporáneos, delineando con mucha precisión una diferenciación que si bien puede ser muy amplia, da cuenta de un estado de la dramaturgia actual muy acabado.

Esta perspectiva de M. Vinaver parte de una oposición, entre la pieza-máquina, “aquella en la que la acción progresa bajo el régimen del encadenamiento causal”, es decir, la pieza lineal, que sigue una organización cronológica, y la pieza-paisaje, donde “la acción progresa por ‘reptación aleatoria’... Como si uno circulara dentro de un paisaje, libre de tomar un camino cualquiera en lugar de otro” (Danan, en Sarrazac, 2013:173). J. Danan observa que esta categoría es lo suficientemente amplia como para albergar obras modernas y contemporáneas, por la ruptura con la acción clásica, que

³⁰³ Michel Vinaver es uno de los tantos teóricos que no tienen traducciones al español de sus producciones, por lo cual sus reflexiones llegan fragmentarias, en capítulos o ensayos dispersos.

“ubica al lector o al espectador en el centro de un paisaje (humano, social, etc.) que es un mundo (más o menos grande) o una psique singular, un paisaje interior” (2013:174).

En el *Diccionario de la Performance y el teatro contemporáneo*, P. Pavis registra la entrada Paisaje, concepto sobre el cual señala que es empezado a utilizar en los estudios teatrales a partir de la década de 1980, y que

No da cuenta tanto del “giro espacial” experimentado por todas las disciplinas como de una metáfora cómoda para dominar, mirando por encima del hombro y desde lejos, un fenómeno que consiste en tomar en cuenta el punto de vista sobre el paisaje textual o escénico. El paseante lo mismo puede estar suspendido sobre la obra que, al contrario, deambular por ella o estar inmerso dentro de ella (2016:223).

En el mismo sentido que J. Danan, P. Pavis señala que este concepto se aplica a producciones artísticas en las cuales el espectador “es invitado a pasearse con total libertad, fuera, pues, de los caminos trillados y lejos de la vía regia de una interpretación universal” (2016:23).

La travesía implícita en el término paisaje, conlleva un movimiento permanente de la palabra, que no cierra ni clausura, sino que se constituye como tal a partir de un tránsito, de un devenir poemático de la narrativa escénica, al igual que el concepto de rapsodia, en la figura del autor rapsoda, que en sus recorridos de ciudad en ciudad va armando y desarmando fragmentos de historias. Si el texto fija, organiza, estructura, la posibilidad de devenir que tiene la palabra se vincula solo a la figura del narrador, tal cual la describe W. Benjamin, y se opone a la práctica de la dramaturgia como proceso, que se funda en escribir el movimiento sin clausurarlo, en generar condiciones para la errancia de la palabra, en su vinculación fundamental con el suceso escénico. Justamente por esto, afirmamos que son las dramaturgias de la escena las que recuperan la comunidad de experiencia benjaminiana, dando lugar a escrituras paisajísticas, rapsódicas.

4. Las dramaturgias de la escena y la multiplicidad escritural.

En la variación II, “De la mimesis a la presencia material del cuerpo”, hemos observado cómo éste, en el teatro contemporáneo, pasa de ser ejecutor de una palabra teatral dramática, hegemónica, a ser centro de la teatralidad. El cuerpo de quien está en escena, en su dimensión material, por fuera de toda significación, se revela en toda su potencia, en su capacidad de mover afectos, proyectar, intensificarse, habilitar estados múltiples de lectura. Es en relación a esta idea que afirmamos que la palabra teatral, el texto teatral, también atraviesa una transformación de las formas dramáticas, con el estallido de las diversas autorías implicadas en la tarea dramaturgica. Dramaturgia de escena, de dirección, de iluminación, de actor / actriz, son algunas de las tantas formas que actualmente generan escritura. Es notable el caso de Ricardo Bartís (2014), que accede a publicar los textos de algunas de sus obras, por presión del investigador Jorge Dubatti. Así, en varias sesiones, el texto fue reconstruido para su edición, la escritura es un gesto posterior a la obra, no una situación previa. En el caso de *Lomodrama*, el texto está formulado en términos de guión escénico, que registra las macrosituaciones de cada escena, sin especificar qué hacen Oscar Rojo y Graciela Mengarelli. En el drama clásico, pero también en el drama moderno que P. Szondi analiza, con todas sus variaciones, la figura de la autoría es clara, incuestionable. Aquí no sólo estalla la categoría drama, sino que también estalla la figura del autor/a, constituyendo autorías múltiples, diseminadas en diferentes roles y especificidades. Así, el paisaje también es autoral. No sólo es una cuestión de cómo se narra, sino quien narra, o de quienes narran.

La ciudad de Córdoba tiene, como hemos visto, una importante herencia de creación colectiva, modalidad que justamente cuestionaba, entre varias cosas, los roles de poder dentro de la estructura de trabajo teatral. Es por eso que muchas de las escrituras cordobesas son el resultado de una experimentación escénica, y no algo previo. Los/as directores/as Cipriano Argüello Pitt, Eugenia Hadandoniou, María Palacios, Jazmín Sequeira, Luciano Delprato, Paco Giménez, el grupo Cirulaxia Contra-Ataca, así como los actores/actrices Carolina Cismondi³⁰⁴, Mauro Alegret³⁰⁵, Martín

³⁰⁴ Carolina Cismondi (Córdoba, 1981) es actriz, docente e investigadora. Actualmente es Profesora Asistente de la Licenciatura en Teatro y Secretaria de Coordinación General del Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Co-dirige con Cipriano Argüello Pitt Proyectos de Investigación desde 2014, UNC. Se encuentra terminando su tesis Doctoral “Hacia una definición del carácter experimental en las prácticas dramaturgicas de Córdoba. Aproximación filosófica a los procesos de construcción en el teatro independiente extremo-contemporáneo”, con dirección de Julia Lavatelli y Diego Tatián, y con Becas de Postgrado otorgadas por CONICET. Como actriz se ha formado con docentes locales y nacionales del teatro independiente, trabajando con directores como Jazmín Sequeira (*La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*, 2015), Adentro (2010), *Los güérfanos* (2009), *Mujeres detrás de la noche* (2007), Cipriano Argüello Pitt (*Black dreams* 2010, *Acá adentro* 2006), Daniela Martín (*Con la sangre de todos nosotros*, 2009) y Renata

Suárez³⁰⁶, Marcos Cáceres³⁰⁷, Rafael Rodríguez³⁰⁸, Maura Sajeve³⁰⁹, Alicia Vissani³¹⁰, Analía Juan³¹¹, Estefania Moyano³¹², Fabricio Cipolla³¹³, Laura Ortiz³¹⁴, Julieta

Gatica (*Amor, un manifiesto equívoco* 2007, *Destino de dos kosas o de tres* 2002, *Kubo* 2001, *Kalva* 2000).

³⁰⁵ Referencias desarrolladas en la introducción de esta investigación.

³⁰⁶ Martín Suárez (Córdoba, 1979). Formado en la Licenciatura en teatro, con orientación en Técnicas Actorales, de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Desde 1997 se desarrolla como actor en diversas producciones y grupos de teatro independiente. Desde el año 2002 y hasta el 2009 forma parte del grupo independiente Labauce teatro con quien ha llevado adelante diversas puestas y participado de distintos festivales y encuentros, entre los que se destacan el Festival Internacional de teatro MERCOSUR (Cba, Argentina) en sus ediciones 2003, 2007, 2009 y 2011. Festival Internacional de Teatro A.P.A.C., (Sta Cruz de la Sierra, Bolivia). Festival de teatro RAFAELA (Santa Fe, Argentina). Festival TECNOESCENA. (Bs As, Argentina). Ha organizado con Labauce teatro el I y II encuentro de reflexión y debate en torno a la problemática de la formación teatral en Córdoba “La Juguera”, “La Juguera en el festival” en el marco del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR 2005, y publicado el libro “La Juguera, II encuentro de reflexión y debate en torno a la problemática la formación teatral en Córdoba” con el apoyo de la Agencia Córdoba Cultura S.E. y el Instituto Nacional de Teatro. En el año 2012 recibe el premio Mejor Actor otorgado por la Municipalidad de la ciudad de Córdoba por la obra *Kassandra* de Sergio Blanco, bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt. Se ha formado con docentes de Córdoba y Buenos Aires: Paco Giménez, Cipriano Argüello Pitt, Alejandro Catalán, Rafael Spregelburd, José Luis Valenzuela, Carlos Pacheco, Luis Cano, Javier Daulte, Vivi Tellas, entre otros. Participó como actor en las sesiones de Teatro Leído con el director Guillermo Heras y los dramaturgos Luis Cano y Sergio Blanco, dentro del ciclo “Hipervínculo –cita textual con dramaturgos de Iberoamérica-“, organizado por DocumentA/Escénicas con el apoyo del Centro Cultural España Córdoba. En 2005 y 2008 realiza talleres con Cipriano Argüello Pitt y en 2005 participa bajo su dirección, como actor en la obra *Roberto Zucco*, en el marco del proyecto Cruce, dentro de los festejos organizados por los Veinte años de La Cochera y en 2006 con la obra *Acá Adentro*. En medios audiovisuales se destaca su labor como actor en *08/07 Campo*, largometraje en video digital bajo la dirección de Rodrigo Guerrero y en *Soldado Argentino sólo conocido por Dios*, bajo la dirección de Rodrigo Fernandez Engler. Desde 2005 forma parte del área de Formación del Centro de Producción y Documentación DocumentA/Escénicas, donde dicta desde el año 2007 el “Taller de entrenamiento actoral” conjuntamente con la Lic. Jazmín Sequeira y el taller de inciciación a la actuación. Entre sus últimos trabajos actorales se encuentran *Los Güérfanos*, *Un hombre Justo* y *La verdad de los pies*, dirigidas por Jazmín Sequeira, y *Black Dreams* y *Kassandra*, dirigidas por Cipriano Argüello Pitt. Ha incursionado en la Dirección con los espectáculos *Faros de Color*, *Jerónimo*, y *Cabras. ¿Quién pronuncia las condenas?*, con la cual participa en representación del Departamento de Teatro de la U.N.C. en el Festival Internacional de Teatro MERCOSUR 2009. Como dramaturgo se ha desarrollado en las siguientes obras: *Acá Adentro* (creación colectiva), *Cabras. ¿Quién pronuncia las condenas?*, *El último día*, *Lázaro manifiesta* y *La verdad de los pies* (creación colectiva).

³⁰⁷ Marcos Cáceres (Córdoba, 1978). Actor e integrante fundador del grupo **Organización Q** -Grupo de Investigación y Experimentación en el Teatro de objetos y actores- desde marzo de 1997 hasta la fecha, llevando a escena *Carnaval Q*, *Velásquez*, *Farándula de Charlatanes*, *Móvil*, *El Barroco Caos*, *E.I.H.D.Q.D.L.M de Miguel de Cervantes*, N° 9, *Autopsias de padres a Hijos*, *Edipo R*, Número 8, *Aleeegría*, Número 7. Junto a su grupo Organización Q funda la sala de Teatro La Chacarita en la ciudad de Córdoba en Octubre de 1999. En 2001 con Organización Q e integrantes de los grupos 0.Ellas, La Gorda Teatro y Maríasinvergüenza funda el grupo de gestión y producción teatral Elbondi -colectivo teatral- (cooperativa de teatro independiente). Ese mismo año también participa como integrante y fundador del Teatro Minúsculo; elenco conformado por actores del circuito teatral independiente cordobés que realiza ciclos de obras de pequeño formato basadas en la improvisación y que son presentadas en diversas salas de la Ciudad de Córdoba: En el 2001 se presenta en el bar Zora, en el 2003 y 2004 se traslada a la sala Documenta/ Escénicas y en el 2005, se desarrolla en la sala Medida x Medida. Durante el año 2004 y el 2005 también se presenta como *Ciclo de Teatro Minúsculo Cinematográfico* en el Cineclub Municipal Hugo del Carril en donde continúa el ciclo hasta la fecha. En 2009 se incorpora como actor en el proyecto *Corazón de vinilo, una sitcom teatral* (ganadora del Concurso de Series de Ficción Federales 2010 impulsado por el Ministerio de Planificación Federal de la Nación, el Consejo Asesor para la implementación de la TV Digital Terrestre, la Universidad Nacional de San Martín y el Instituto nacional de Cine y Artes Audiovisuales.). Participa como actor invitado en la obra *Con la sangre de todos nosotros* versión libre de “Las Euménides” de Esquilo de Daniela Martin. En

agosto de 2010 participa como actor-manipulador en la obra teatral “*Fahrenheit, un homenaje teatral a la literatura*”, creación de Luciano Delprato, Jorge Monteagudo y pablo Mrakovich con idea de Daniel Salzano que se realizó en el Cineclub Municipal Hugo Del Carril. En marzo de 2012 participa como actor en la obra *La Persistencia* de Griselda Gambaro y dirección de Silvio Lang (ganadora del fondo estímulo a la producción teatral cordobesa). En 2013 participa como actor en *La Nube*, audiotour ficcional del grupo BiNeural-MonoKultur, obra seleccionada para participar en la Fiesta Regional 2014. Participa como dramaturgista en la obra *Bufón* (2015), obra seleccionada por el Instituto Nacional de Teatro para participar de la Fiesta Nacional del Teatro 2015, del Circuito Nacional del Teatro 2016, seleccionada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina para participar de la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid. Actor en la obra *El secretario de Joyce* (2015), seleccionada por el Instituto Nacional de Teatro para participar de la Fiesta Provincial del Teatro 2015 y del Catálogo INT Presenta en 2017. Cursó seminarios de formación en el campo teatral con Daniel Veronese, Patrice Pavis, Alejandro Catalán, Claudia Cantero, “Paco” Jiménez, Oscar Rojo y Cipriano Argüello Pitt. Actualmente estudia la licenciatura de Letras Modernas en la Universidad Nacional de Córdoba.

³⁰⁸ Rafael Rodríguez (Córdoba, 1970), se desarrolla profesionalmente como diseñador de luces, escenógrafo y actor desde hace más de 20 años. Entre los años 1987 y 1994 realiza dentro del Teatro La luna, junto a sus fundadoras Mónica Carbone y Graciela Albarenque, una intensa formación como actor, participando de varios espectáculos. Esta formación actoral continúa con el grupo La Gorda Teatro, grupo al que pertenece entre los años 1997 y 2003. En el año 1989 ingresa al Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, donde cursa material actorales y esceno-técnicas. A partir del año 2000, participa en diversos grupos de teatro independiente de nuestra ciudad con los cuales desarrolla no solo proyectos artísticos en calidad de actor, sino que desplaza la mirada hacia aspectos de la construcción de la escena. Al mismo tiempo, es contratado en varias oportunidades para montajes e iluminaciones de recitales, y espectáculos diversos, actividades que completan el trabajo y formación. A partir del año 2008 es miembro activo del grupo teatral Organización Q, en donde se desempeña como actor, iluminador y escenógrafo en las obras: *Edipo R* (2008), *Número 8* (2013) y *Aleeeegría* (2015). Entre sus trabajos más destacados como escenógrafo se encuentran: *La persistencia* (de Griselda Gambaro, dirección de Silvio Lang, 2011), *Malambo chilango* (Programa Iberescena 2010, con dirección de Graciela Albarenque), *El mal de Holanda* (dirección y dramaturgia de Paco Zarzoso, 2009), *El jardín de los cerezos* (de A. Chejov, dirección Luciano Delprato, 2011), *El público* (de F. G. Lorca, dirección de Luciano Delprato 2008). Se desempeñó como jefe técnico en festivales y eventos teatrales como Fiesta Provincial del Teatro (Córdoba, INT, 2012), IV Festival de Nuevas tendencias La Menage (2006), Opening Night (2005/2006/2007/2008/2009) Ciclo de teatro independiente cordobés, Cineclub Municipal Hugo Del Carril, Cien horas de Teatro (2006/2007/2008/2009), Jefe técnico: Festival de teatro independiente de Córdoba Municipalidad de Cba. Se desempeña actualmente como personal de iluminación del Teatro Real de la provincia de Córdoba. En el 2007 Asiste en Madrid al curso “Iluminación de espectáculos en España” becado por el ministerio de cultura de España.

³⁰⁹ Referencias desarrolladas en el Capítulo IV de la Segunda Parte de esta investigación.

³¹⁰ Alicia Vissani (Córdoba, 1977) es actriz y profesora de teatro. Egresada de la Escuela Provincial de Teatro Roberto Arlt, en el 2004. Como actriz, participó de las obras de teatro *Las de Naidas*, dirigida por David Piccotto (2018), *No muy Vian*, dirigida por Ariel Dávila (2017), *Los pecados de Shakespeare*, dirigida por Cheté Cavagliatto (2014); *Hoy no voy a nombrarte*, dirigida por Maximiliano Gallo (2014), *Las Tres Hermanas*, dirigida por David Piccotto (2013), *Aquel bosque comienza a moverse*, dirigida por Daniela Martín (2012), *Año seco*, dirigida por Eugenia Hadandoniu (2012), entre otras. Participó de varios cortometrajes de cine independiente. En largometrajes, participó de la película *Instrucciones para flotar un muerto*, de Nadir Medina (2017), y *Todas las pistas fueron falsas*, de Alejandro Cozza (2017). Tomó cursos y seminarios de entrenamiento con Cristina Banegas (Bs. As.), Diego Haas (Cba.), Alejandro Catalán (Bs. As.), y Claudia Cantero (Bs. As.), entre otros. Desde 2010 ejerce su actividad como docente de teatro en la Escuela Especial El Puente.

³¹¹ Analía Juan (Paraná, Entre Ríos, 1978). En 1996 ingresa a la carrera Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, de la cual egresa en el año 2001 obteniendo el Premio Universidad Mención de Honor por su desempeño académico. Egresada también del T.A.M.A.C. (Taller actoral municipal de Alta Córdoba) y del seminario Diseño y realización teatral (Seminario de Teatro Jolie Libois), completa su formación teatral realizando diferentes talleres y seminarios con profesores, directores/as y artistas locales, nacionales e internacionales. Ha obtenido varias becas, entre las que podemos mencionar: beca de perfeccionamiento, INT (Taller de Puesta en Escena con Rubén Szuchmacher en *EL Kafka*, 2017), beca del Ministerio de Cultura de España (estancia “Docencia de las técnicas del espectáculo en vivo” en el Centro de Tecnología del Espectáculo en vivo, Madrid, 2011), elegida en el ciclo 20 Talentos Internacionales para participar del “Internationales Forum” en el marco del

Theatertreffen en Berlín, Alemania (2011), beca internacional de la fundación SAGAI para completar sus estudios en interpretación cinematográfica con Assumpta Serna (2018-2019). Como actriz, ha trabajado en teatro y cine con diferentes directoras y directores de la escena independiente y ha participado en festivales nacionales e internacionales, obteniendo varios premios y distinciones. Entre sus trabajos como actriz en teatro se destacan *Las de Naidés*, versión libre de “*Las de Barranco*” de G. de Laferrère con dirección de David Piccotto (2018), *Entrepiernas, noches de club*, de Martín Gaetán (2018), *La vida que deseas*, de M. Massa (2018), *Cloro*, versión libre de “*Un tranvía llamado deseo*” de T. Williams con dirección de M. Massa (2017), *Las tres hermanas*, versión sobre el texto homónimo de Antón Chéjov con dirección de D. Piccotto (desde 2013), *Griegos*, versión de “*Agamenón*” de Esquilo dirigida por Daniela Martín (desde 2007), *El preciso instante para no ser amado* de Diego Aramburo (2010), *Simulacro y fin*, de Maximiliano Gallo (2010), *El amor es más frío que el capital* de René Pollesch con dirección de M. Massa (2010), *Destercerización del hogar. Personas en Hoteles de Mierda* de R. Pollesch, dirigida por M. Massa (2008), *La sexualidad de Sandra* de M. Gallo (2005), *Después de la lluvia* de Sergi Belbel, dirigida por Hernán Sevilla (2005), *Antes/Después* de Roland Schimmelpfennig, dirigida por Rubén Szuchmacher (2005), *La noche árabe* de R. Schimmelpfennig, dirigida por José Luis Arce (2003), *La república del caballo muerto* de Roberto Espina, dirigida por Willy Ianni (1999), y *Martha Stutz* de Javier Daulte, con dirección de Mariano Pereyra (1999). En cine ha protagonizado los largometrajes *El muelle de Matías Guzmán* (2015), *Hipólito* de Teodoro Ciampagna (2009), *El fin de la espera* de Francisco Dintino (2008), y ha participado del largometraje *Ana y los otros* (2002) de Celina Murga. Así también protagoniza diversos cortometrajes, entre los que se destacan: *La compañía* de Maximiliano Gallo (2018), *Afuera de Gabriel Elettore* (2016), *Laissez faire* de Javier Aguirre (2006), y *Omisión* de Daniel Tortosa (2003). Con sus trabajos recibe numerosas distinciones entre las cuales cabe destacar el Premio Mejor actriz del Festival de Cine Inusual (Buenos Aires 2017), el Premio Provincial del Teatro Reconocimiento a la trayectoria a la obra *Griegos* (2016), el Premio Provincial del Teatro Mejor obra a *Las tres hermanas* (2015), el Premio mejor espectáculo a la obra *El preciso instante para no ser amado* (FEATEC 2011), el Premio mejor espectáculo a la obra *Quien quiera que seas* (FEATEC 2010), Mención especial actuación femenina del Festival Provincial de Teatro 2008 por *Griegos* (I.N.T.), el Premio mejor espectáculo a la obra *Griegos* (FEATEC 2008), entre otros. Actualmente trabaja como actriz en diferentes puestas teatrales de la escena cordobesa, y como docente de teatro en la U.N.C. y otras instituciones educativas.

³¹² Estefanía Moyano (Buenos Aires, 1985). Es Licenciada en Teatro (U.N.C). Recibe como egresada el premio *Universidad, mención especial*, por su desempeño académico. Completa su formación teatral realizando diferentes talleres y seminarios con profesores, directores y artistas locales y nacionales entre los cuales se destacan: Guillermo Cacacce (Bs As); Debora Astrosky (Bs As); Toto Castiñeiras (Bs As); Marcelo Comandú (Cba); David Piccotto (Cba); Liliana López (Bs As); Alejandro Catalán (Bs As); José Luis Valenzuela (Cba); Silvio Lang (Bs As); Cipriano Argüello Pitt (Cba); Adrián Andrada (Cba); Carlos Belloso (Bs As). Como actriz, ha trabajado en teatro y cine con diferentes directores de la escena independiente y ha participado en festivales nacionales e internacionales. Entre sus trabajos como actriz en teatro se destacan los siguientes espectáculos *Las de Naidés. Estampa Gaucha*, dirección de David Piccotto, *Cloro*, dirección de Marcelo Massa, *Un largo, accidentado, insólito, y maravilloso viaje*, dramaturgia y dirección de Daniela Martín, *Las tres hermanas*, dirección de David Piccotto, *Rumor Variaciones sobre Yerma*, dirección de Jazmín Sequeira, María Palacios, Eugenia Hadondoniou, y Daniela Martín, *Black Dreams*, dirección de Cipriano Argüello Pitt, *Quienquiera que seas*, dirección de Daniela Martín, *Con la sangre de todos nosotros*, dirección de Daniela Martín, *El trastorno de los pulpos*, dirección de Cipriano Argüello Pitt, *Los güérfanos*, dirección de Jazmín Sequeira, *Al final de todas las cosas*, dirección de Daniela Martín, *La noche de los extraviados*, dirección de Jazmín Sequeira, ***Tanta Trampa***, trabajo final de su licenciatura en teatro, *La inapetencia*, de Rafael Sprengelburd, producción de 4to año de la Licenciatura en Teatro (U.N.C). Entre sus trabajos como actriz en cine se destacan los siguientes largometrajes ficcionales: *Ahí viene el oso*, dirección de Diego Lucero, *Todas las pistas fueron falsas*, dirección de Alejandro Cozza; y los siguientes cortometrajes: *Rompecabezas*, dirección de Facundo Alcalde, *La frágil cárcel de las fieras*, dirección de Emiliano Poncio, y *Nuevos aires*, dirección de José Matías Benassi. Como asistente de dirección, participó en *Los Hermanos Poulet*, dirección de Marcelo Arbach y *Griegos*, dirección de Daniela Martín.

³¹³ Fabricio Cipolla (Bell Ville, Córdoba, 1990). Es Licenciado en Teatro, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba. Realizó parte de su formación académica de grado en la Universidade Estadual de Campinas (SP - Brasil) becado por AUGM. Es Técnico en Arte con orientación musical en guitarra egresado del Conservatorio Provincial de Música “Gilardo Gilardi”. Actualmente, cursa la Maestría en Teatro con mención en actuación de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Su formación como actor se complementa de manera independiente en talleres y seminarios, con docentes como Oscar Rojo (Cba), Paco Giménez (Cba), Cipriano Argüello Pitt (Cba), Marcelo Comandú (Cba),

Daga³¹⁵, Marcelo Arbach³¹⁶, el colectivo Teatro Minúsculo de Cámara³¹⁷, sólo por mencionar algunos/as, son referentes en esta modalidad, donde la cuestión de la forma

Román Podolsky (Bs. As.), Ruben Segal (Bs. As.), compañía Teatro Bastardo (España), Raul Iaiza (Odin Teatret). En Danza Contemporánea y Butoh con María José Díaz Cerruti, Viviana Iasparra (Bs. As.), Katsura Kan (Japón), Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (Brasil). Como intérprete trabajó en diversos espectáculos de teatro, teatro infantil, danza y performance. Participó en el Ciclo 6x6 migraciones (IN migraciones, en la obra *Aeropuerto 18-03-08* (de Soledad Gonzáles, dirección de Oscar Rojo), *Martín en Mente* (dirección de Román Podolsky), *Vualá!* (dirección de Paco Giménez, participa de la 5ta Edición del Festival Sumar y en el Festival 100 horas de teatro 2017, *Lo que dura la tarde* (trabajo final de F. Cipolla y N. Buyatti), *Pantaleone. Sinfonía humana* (dirección de Valentina Etchart, nominado como actor revelación en los premios Teatro de la Provincia de Córdoba 2018), *Recetaria. Estados en ebullición* (dirección de Daniela Martín). En Danza y Performance participó en *Nadie, ni si quiera la lluvia, tiene manos tan pequeñas* y *Suerte es Estar*, ambas dirigidas por Ma. José Díaz Cerruti, esta última participó del Ciclo Córdoba Danza 2016 en el Teatro del Libertador San Martín, *La Geografía del Deseo*, en el que se desempeñó además como coordinador de entrenamiento para performers y como productor del ciclo dirigido por Oscar Rojo “El cuerpo habla lo que la boca calla” del cual formó parte, co-produjo la presentación de *Una incierta Master Class* de este mismo director en el ciclo “La Danza es Real”. En teatro infantil formó parte del elenco de títeres *Gotitas de Amor* (2005-2008) de la ciudad de Bell Ville recibiendo el reconocimiento a la labor artística en cultura “Premios Alberto Cognini” y en la ciudad de Córdoba trabajó en la compañía de teatro infantil “Muttis Teatro” (2011-2014). Es docente en la Licenciatura de Psicomotricidad de la Universidad Provincial de Córdoba, y forma parte del colectivo docente del Espacio de participación Cultural y TIC en donde desarrolla un trabajo interdisciplinar de formación e investigación entre arte, educación y salud. Obtiene una mención honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2016 convocado por la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes en colaboración con las editoriales Artezblai (España) y Paso de Gato (México) en co-autoría con Natalia Buyatti.

³¹⁴ Laura Ortiz (Córdoba, 1975). Actriz, directora, docente, egresada de la Escuela Integral de Teatro “Roberto Arlt”, con el título de Profesora en Artes Teatrales, 2008. Egresada del Taller Actoral Municipal Alta Córdoba dirigido por Lisandro Selva (1995). Desde el año 1992 realiza talleres, cursos, seminarios con diferentes maestros/as y directoras/es, entre los/s que podemos mencionar Gabriel Chame, Gonzalo Marull, Marcelo Katz, Sergio Blanc, Alejandro Catalán, Guillermo Angeleli, Darío Levín, Lila Monti, Maite Aranzabal, Marina Barbera, Eliana Liuni, Cristina Marti, Rubén Segal, Mariel Lewitan, Elena Cerrada /Gastón Mori, Willy Ianni, Lili Tezner, Marcelo Comandù, Emilia Montagnoli, Kossana Lucca. Dirige los espectáculos *Suena tremendo* (de Las Pérez Correa, 2010, ganadora del Premio a mejor dirección, FEATEC), y *Autoconjurada* (de Celeste Maldonado, 2008. Premio a Mejor Dirección, FEATEC). Como actriz, participa en los espectáculos *Tetete, el Che para principiantes* (Dirección Jorge Villegas, 2018), *La Revista de Las Pérez Correa* (2010 al 2018), *Maten a Rosas* (dramaturgia Jorge Villegas, Dirección Sergio Ossés, 2015), *El Limonero* (Dramaturgia y dirección Eugenia Hadandoniou, 2015), *MediasNoches Payasas* (desde el 2006 hasta la actualidad), *Correa Argentino* (Dirección Lautaro Metral, Grupo Las Pérez Correa, 2014), *Hoy no voy a nombrarte* (Dirección y dramaturgia Maximiliano Gallo, 2014), *Payasos en Familia* (Dirección David Piccotto, Grupo Impresentables Teatro, 2013), *Año Seco* (dirección y dramaturgia Eugenia Hadandoniou, 2012), *Rumor* (Dirección: Daniela Martín, Eugenia Hadandoniou, Jazmín Sequeira, María Palacios, 2012), *Paloma Sin Vacilo* (Dirección: Julieta Daga, Las Pérez Correa), *Debajo del silencio* (del equipo de actores/actrices y Daniela Martín, dirección Daniela Martín, 2011), *Calixto y Rita una historia que no está escrita* (Impresentables Grupo, Dirección: María Nella Ferrez, 2009), *Se nos voló* (Impresentables Grupo, dirección Julieta Daga, 2007), *Amores Gauchos en el campo y en la ciuda* (Impresentables Grupo. Coordinación Gral. Alejandra Roque e Impresentables Grupo), entre otras tantas producciones. En cine, ha trabajado como actriz en los cortometrajes *Noche Gris* (2018), *Memorias de la Reconstrucción* (dirección: Luis Ponce-Laura Zaiz, 2017), del largometraje *Soleada* (de Gabriela Trettel, 2014), *El bumbum* (dirigida por Fernando Bermúdez, 2008), entre otras.

³¹⁵ Julieta Daga Córdoba, 1976), es actriz, directora de teatro, docente. Integra el dúo payaso Las Pérez Correa y la compañía Bufón. Ha participado de programas de televisión protagonizado series y formando parte del staff de programas con números de humor junto a Las Pérez Correa. Ha dirigido elencos independientes y el elenco estable de la Comedia Infanto juvenil de la Provincia de Córdoba. Ha realizado giras nacionales e internacionales con sus espectáculos *Bufón* y Las distintas propuestas de Las Pérez Correa (España, Colombia, Chile y Perú). Ha ganado premios como Mejor actriz con *Bufón*, *Suena Tremendo* (Pérez Correa), *Parabellum, el lugar equivocado* (Los solitarios Teatro), *Kahlo payaso* (Los

no puede escindirse de quién y dónde produce. Como señalamos en la Introducción, muchos/as de estos actores y actrices también se dedican a la dirección y dramaturgia³¹⁸.

Afirmamos que las escrituras de la escena son escrituras corporales, devienen de procesos de experimentación en los cuales es la actuación la que genera discurso. En la práctica escénica, definir los límites de la autorialidad, sus agentes y los aspectos de alcance que tienen en la obra, implica una tarea conceptual compleja, requiere contestar una serie de preguntas que comienzan cuando analizamos *qué es un autor* en nuestra coyuntura contemporánea. De esta primera interrogación se desprenden cuestiones técnicas, metodológicas, éticas y políticas que se constituyen como dimensiones problemáticas en la producción creativa.

Jorge Dubatti (2011) habla, en ese sentido, de una multiplicación dramaturgica, dando como resultado la instauración de dramaturgias de actor, director, escenógrafo, etc³¹⁹. Según Dubatti, esta redefinición de la idea de dramaturgia es uno de los cambios

solitarios Teatro) y *La Persistencia*, de G. Gambaro. Realiza asistencias técnicas y capacitaciones para el INT, dicta cursos de Clown, Bufón y Melodrama en todo el territorio nacional y fuera del país. Estudio en la EMAD (Bs As), Escuela de Arte Dramático Roberto Arlt (Cba), y entrena periódicamente con distintos maestros. Integra la comisión organizadora de “Una escena propia. Encuentro Nacional de Directoras Provincianas”.

³¹⁶ Marcelo Arbach (Córdoba, 1974) es Licenciado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (1999) donde se desempeña como Docente Titular de la cátedra de Actuación I (desde 2014) y Docente Asistente de las cátedras de Integración III y Producción II (Desde 2004) en la Facultad de Artes de dicha Universidad. Es coordinador de numerosos Talleres de Actuación en Córdoba (UNC 2005, El Cíclope 2006, Medida x medida 2007, La Cochera 2007, La Cochera 2008, ACIC 2008, La Luna 2009 y 2010, Cine Club Municipal 2011-2016, INT Córdoba 2016). Además se ha formado con diversos directores tanto de Buenos Aires (Daniel Veronese, Alejandro Catalán, Rafael Spregelburd, Bernardo Cappa, Ricardo Bartís) como de Córdoba (José Luis Valenzuela, Paco Giménez, Jorge Díaz) y del extranjero (Sergio Blanco, Uruguay-Francia; Guillermo Heras, España; Roland Brus, Alemania). Como actor participó en numerosas producciones de teatro: *Maratón de Teatro* (Edición 1996 a 2000), *Teatro Minúsculo de Cámara* (2000 a 2015), *Sol Negro* (La Gorda Teatro – 2001), *Las ladillas sí sueñan* (Jorge Díaz, 2001), *Quinotos al Rhum* (de Gonzalo Marull 2003), *Le Triple* (de Gonzalo Marull 2004), *Emprendimiento Honduras* (ECS Teatro, 2005), *El ósculo del crepúsculo* (de Ariel Dávila 2006), *W Invasión Extraterrestre* (Gonzalo Marull y Emmanuel Rodríguez, 2008), *Con la sangre de todos nosotros* (Daniela Martín, 2009), *Copa Amateur* (Leopoldo Cáceres, 2010), *Relación de...* (de Daniela Martín con dirección de Rodrigo Cuesta, 2010), *Los pecados de Shakespeare* (de Cheté Cavagliatto, 2015), *Los románticos del porno* (2017), entre otras. Como director de teatro ha presentado: *Los hermanos Poulet* (ECS Teatro, 2007), *Ricardo Reyes* (ECS Teatro, 2009), *Impune* (ECS Teatro, 2013), *Lopatológico* (Cirulaxia Contraataca, 2010), *Sangrado Corazón* (2013), *Hasta las Manos* (Cirulaxia Contraataca, 2016), *Piel de Lobo. Una obra Humana* (2016). Participó también como actor en diversas producciones audiovisuales premiadas a nivel nacional e internacional: *Prodigio* (de Marcos Rostagno, 2008), *Salsipuedes* (de Mariano Luque, 2011), *Eden* (serie para tv de Maximiliano Baldi, 2011), *Córdoba Casting* (serie para tv de Javier Correa, 2011), *Las otras Ponce* (serie para tv de Juan Falco, 2011), *La chica que limpia* (serie para tv de Lucas Combina, 2015).

³¹⁷ Referencia desarrollada en la Introducción de esta investigación.

³¹⁸ Los grupos El Cuenco teatro, Los delincuentes comunes, La Cochera, entre tantos otros, adoptan esta modalidad de dramaturgia colectiva. Sólo nombramos algunos/as creadores/as en relación a la misma.

³¹⁹ Jorge Dubatti (2011) refiere: “Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término:

fundamentales ocurridos en el teatro argentino de postdictadura, junto a una redefinición de texto dramático, entendido ahora no solamente como una “pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad”. Por supuesto que al hablar de dramaturgia argentina, J. Dubatti refiere sólo a la producida en CABA -otra vez la hegemonía unitaria para pensar una práctica amplia, diversa, hecho que no representa a la ciudad de Córdoba, la cual, como mencionamos, tiene una larga historia de “multiplicación dramática”, ampliación que ya esboza una primera solución al problema de la *propiedad* del discurso. Pensemos específicamente en el caso de la dramaturgia de actor, de la actriz, que incluye en el mismo término la actividad de la escritura, y de la actuación, y que como dice C. Argüello Pitt “intenta en la práctica saldar esta distancia estableciendo una relación de tensión productiva entre texto y escena, entre palabra y cuerpo” (2005: 15). Ideológicamente, pone en evidencia un problema fundamental dentro de los procesos de creación: la validez y reconocimiento del trabajo del actor, quien no sólo se encarga de “representar” un personaje, como dijimos, sino que, a su vez, es creador de ficción, así como de una poética particular y personal, con sello propio. La actuación es un campo de generación de sentido que excede a la palabra escrita, que incluye una sumatoria de operaciones del actor sobre sí mismo, todas de carácter físico/discursivo. El tono de voz, la tensión muscular, la dirección de la mirada, hablan del mundo, construyen una partitura de sentido, que si bien es de difícil registro, tiene su inscripción en esos cuerpos siempre *hablantes*. El actor creador sigue, efectivamente, creando sobre lo ya hecho, su trabajo de escritura escénica es nuevo cada vez, siempre algo se está agregando o quitando sobre “la marcha”, ya que el cuerpo en exposición siempre cambia ante el contacto con un otro. Si tomamos la escritura del cuerpo como un trabajo de dramaturgia, ésta nunca será idéntica a sí misma. El Autor, con mayúscula, ese “personaje moderno” que según R. Barthes (1968) valida y radicaliza el “prestigio del individuo”, se disuelve -por la naturaleza misma del hecho teatral- en una multiplicidad de voces que le dan cuerpo presente a esa ausencia que implica la obra escrita. La

autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva”.

autoridad entendida en esos términos se disgrega en el mismo momento en el que un grupo de actores, director y equipo creativo en general, deciden llevarlo a escena, donde encuentra una desintegración *natural*.

Podemos afirmar que los Teatros de la experiencia piensan dramaturgias corporales, atravesadas por una lógica disruptiva, paisajística, atravesada por la oralidad. La interrupción que analizamos en *Carnes tolendas*, nos obliga a parcializar lo que vamos construyendo en términos de relato, moviliza la mirada el *resto* del relato, un paisaje de afecciones múltiples, sentidos dispersos, nudos semánticos que pueden o no armar una cadena. Aquí, la actividad mimética es dinámica porque no organiza el orden de la interpretación, sino que lo descompone, provoca miradas superpuestas sobre el acontecimiento escénico.

Entre la rapsodización de la palabra teatral, su devenir paisaje, y la escena como generadora de palabra, la experiencia de la teatralidad encuentra un cauce posible para ser organizado en textualidades de diferente formato. Lo que aquí se pone en juego es la comunidad de experiencias que entablan un diálogo a partir de habitar la escena, y su posterior escritura, porque en los Teatros de la experiencia, la escritura es posterior a la escena, nunca anterior. Inclusive en el caso del *Audiotour*, éste fue escrito a partir del recorrido minucioso que Ariel Dávila y Chistina Ruf realizaron innumerables veces por el microcentro cordobés. Al reconocer sus propias naturalizaciones perceptivas pudieron poner en marcha el dispositivo teatralizante que constituye el *Audiotour*. Así, la experiencia deviene en palabra, guión, retazos, poemas. Primero, es dimensión corporal de la teatralidad.

Conclusiones

La experiencia como modalidad poético – política.

Singularidad y resistencia

Los Teatros de la experiencia no constituyen una categoría taxonómica, sino un modo de nombrar y pensar las variaciones del teatro contemporáneo. Experimentación, teatralidad, potencia, cuerpo, dispositivos, paisaje, son puntos centrales que atraviesan la idea de teatro que allí se juega, como el resultado de búsquedas poéticas para generar lenguaje, no para reproducirlo. Su fundamento de existencia es la discusión con los sistemas representacionales que organizan y controlan las potencias de los cuerpos, los afectos, las capacidades de quienes forman parte de esa realización. Los teatros de la experiencia se presentan como acontecimientos escénicos rizomáticos, abriendo múltiples capas de sentido, trazando lógicas de *interrupción* dentro de sus estructuras, invitando a generar desplazamientos en los canales de sentido lógico-causal a los espectadores.

Los Teatros de la experiencia proponen modalidades escénicas que ejercen una resistencia a lo conocido, a lo idéntico, a lo repetido. En ellos, el viaje por lo desconocido -en términos metodológicos, temáticos, etc.- es central, para experimentar escénicamente, creadores y espectadores asumen ese tránsito desde el abandono de las certezas. La construcción de la obra no tiende a comprobar una idea previa, sino a ver qué problemas plantea el suceso en sí mismo y pone en marcha procesos cognoscentes singulares en cada caso. Para Rancière, “La escena no es la ilustración de una idea” (2013:11) y esto implica repensar inventivamente qué sucede con la actuación, con la dramaturgia, con la organización escénica, cuando un proceso se construye a partir de saberes dispersos, no metódicos, desorganizados, que no afirman una hipótesis sobre el mundo, sino que sostienen y despliegan sus potencias a partir de esa incertidumbre fundacional. Tal como afirma Nancy, “Experiencia no es saber, ni no saber. Experiencia es travesía, transporte de borde a borde, transporte incesante de un borde a otro” (2003:78).

La tradición mimética propone un tipo de experiencia escénica basada en la identidad, la repetición, la estructura. Para esto, construye una maquinaria escénica que potencia la representación, la ficción, y que se define por los vínculos que esas lógicas establecen. Así, la experiencia de la tradición mimética es la experiencia de la confirmación de los saberes, en la que el espectador se ve identificado con aquello que el autor provoca / produce. Esa identificación funciona como garantía de un saber, como certificación de una comprensión de corte racional. A contrapelo de esto, los Teatros de la experiencia son el resultado de una intención creadora dinámica para poner en tensión el orden de la representación y la lógica de la identidad bajo la cual ésta se comprende, por ende, se construyen como potencias de creación desestabilizantes. Frente a un sistema hegemónico que apunta al orden, al bello animal medible, nos encontramos con monstruos escénicos, que desbordan las categorías de análisis, y se presentan como dispositivos tensionantes y desestructurantes, como máquinas que desarman el “Teatro”, para diseñar “teatros”, múltiples y en variación. Ponen en acto, de esta manera, una resistencia al sentido organizado, explicable, narrable³²⁰. No queremos, con esta afirmación, sugerir que aquellas obras que siguen el paradigma representacional, sólo por seguir la tradición mimética, no provocan *experiencias*, porque eso implicaría un reduccionismo que desconocería la gran potencia de una infinidad de textos teatrales, de actuaciones vinculadas a esos textos, de puestas en escena, que han marcado nuestras experiencias como espectadores. Lejos de ese reduccionismo, afirmamos que la búsqueda de la desestabilización de los saberes previos, genera y pone en marcha experiencias de teatralidad singulares, que exigen su observación teórica particular.

J. Grotowsky (2000) afirma que existe teatro, en tanto un actor y un espectador establezcan una relación perceptual viva entre ambos. La definición destaca el carácter de encuentro físico, sensible, entre actor y espectador, que caracteriza al hecho teatral. En este punto, los Teatros de la experiencia ponen al cuerpo en el centro de la cuestión, en situación de libertad poética, emancipada, multiplicadora de sentidos, atenta al

³²⁰ En 1994, en Chiapas, México, se produjo un importante conflicto armado entre el Estado Mexicano y lo que se denominó Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN. El conflicto tenía (y tiene) sus fundamentos en las condiciones de extrema pobreza, falta de educación, miseria, en la que muchos pueblos originarios viven en ese país. Las imágenes de los diferentes levantamientos son impresionantes, y una de ellas es particularmente poderosa: una niña sostiene un cartel que dice “Representar no es suplantar”, ese es el ejercicio político, no se trata de suplantar una cosa por otra, “algo que está en lugar de otra cosa”, sino de atender a la singularidad, de cada uno/a, como modo de estar con-el-Otro, con sus inmensas particularidades. Es por esto que los Teatros de la experiencia son una resistencia a los sistemas que estandarizan las percepciones, los conocimientos, las ideas, los afectos de los sujetos.

acontecimiento que habilita el hecho teatral. Estamos ante una teatralidad que asume un encuentro de corporalidades, y de sus historias que deberá atender a sus singularidades multiplicadoras. Afirmamos, en ese sentido, que los teatros de la experiencia son teatralidades del cuerpo, tanto del actor como del espectador. Se afirman sobre el encuentro, sobre concebir al otro como enigma, como provocación, en consecuencia, no pueden pensarse bajo esta categoría las obras que, con el uso de las nuevas tecnologías, hacen de la virtualidad un principio compositivo. Esta modalidad propone la observación, el disfrute, el contagio del cuerpo -propio y ajeno-, de sus particulares narrativas, de su materialidad. La experiencia del cuerpo es la de las potencias en devenir, en transformación. El cuerpo como diferencia, no como repetición.

Los procesos de creación de los espectáculos que conforman nuestro corpus, conllevan una desestabilización de muchas de las ideas previas con las que se aborda su construcción con otros cuerpos, otros pensamientos, con otras ideas y otros afectos, en una travesía errática en la que pocas veces se vislumbra el punto de llegada. Los Teatros de la experiencia se definen como prácticas poéticas y políticas desde su inicio, poéticas, porque conllevan la creación de lenguajes, la generación de mundos sensibles allí donde no los había, la invitación a la deriva del lenguaje, de su desfallecimiento también, como dice Quignard (2010), y políticas, porque piensan cómo estamos los unos con los otros, cómo nos encontramos, a partir del diseño de vínculos emancipadores para quienes forman parte de esa comunidad efímera, que no abandona su modalidad colectiva.

En ese sentido, el laboratorio de percepciones del que habla O. Cornago, se traduce en la experimentación sobre las disposiciones de los cuerpos, de las palabras, de los recorridos que acontecen en dispositivos escénicos teatralizantes. Si ésta es una teatralidad de los cuerpos, tanto de actores / actrices como de espectadores/as, el diseño del encuentro es fundamental, los dispositivos de control sobre el otro/a anulan el carácter teatralizante de la experiencia, que le da sentido a este teatro. En ese sentido, *Audiotour* es un caso muy particular, porque cuestiona inclusive el lugar del espectador.

Los Teatros de la experiencia ponen en valor las prácticas artesanales, es por esto que el despojo de sus dispositivos escénicos tiende a diseñar espacios prácticamente vacíos, en los que el cuerpo del actor / actriz se erige como centro de la teatralidad. Ese minimalismo escénico también es un ejercicio de resistencia a la

proliferación de elementos con los que nos bombardean desde los medios televisivos, informativos, audiovisuales. Volver a lo artesanal como modo de creación, es también recuperar saberes periféricos, no valorados por las instituciones, siempre en devenir minoritario, por fuera de las tradiciones consagradas. Lo artesanal, aquí, tiene su lugar en el trabajo con los materiales ya existentes (biografías, saberes pedagógicos, afectividades, recorridos ciudadanos), pero bajo una nueva luz, una nueva trama, tejido. Desde esta perspectiva, uno de los aspectos centrales es la recuperación de la autobiografía, del testimonio, otorgando un valor singular a las vidas de las personas (tal como Vivi Tellas plantea en su Ciclo Biodramas). La biografía se revela como materia escénica, que no sólo revaloriza al narrador / narradora, sino que también propone un vínculo con la figura del testigo. En ese sentido, existe una voluntad épica en los Teatros de la experiencia, que pone en tensión realidad y ficción, testimonio y testigo, vida y obra. Los Teatros de la experiencia proponen escrituras de paisajes, atmósferas, memorias, no tanto de acciones dramáticas. Al modo del poeta rapsoda, las escrituras que encontramos en esa teatralidad, cosen y descosen fragmentos de experiencias de vida, paisajes de la ciudad, atmósferas interiores. La costura narrativa de estas dramaturgias se vincula con la oralidad de la palabra, no tanto con su literaturidad, no están organizadas bajo un criterio de belleza, organicidad, o causalidad. Son escrituras que buscan dar cuenta de estados, recuerdos (*Carnes tolendas*, *Lomodrama*), sensaciones.

La experiencia siempre es situada y, como afirma Jay, “se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada” (2009: 20), por lo cual cabalga entre las convenciones y la percepción singular. Implica pensar la tradición, el pasado, la memoria, así como el acontecimiento que irrumpe, el pathos, que deja sin habla, en una lengua muda. Las teatralidades de la experiencia potencian la aparición de variaciones, de hiatos entre paradigmas, por lo cual exigen el éxodo teórico del que habla Schanidt (2008). Las diferentes categorías en los estudios teatrales contemporáneos dan cuenta de ese placer teórico por comprender esa diversidad compleja, rica y estimulante para el análisis. Asimismo, esto implica un pensamiento atento a la singularidad del campo del que se habla, exigiendo una reformulación de categorías generalistas, un cuestionamiento de la tendencia estructurar los análisis desde categorías cerradas. Es por esto, que es necesario el desarrollo de un pensamiento desde

y con la escena, creciendo desde sus márgenes, desde sus bordes, produciendo ideas junto a la obra, naciendo desde su experiencia.

Esta modalidad construye, ante todo, una experiencia de la teatralidad, que se traduce en una afirmación de su carácter procesual, por la ostentación de su ser-teatro, y la anulación de la *maquinaria ilusionista*. Es una experiencia que ratifica el encuentro de singularidades diversas, con el fin de indagar lenguajes inventivos, que nos permitan conocer el mundo de otra manera. Los Teatros de la experiencia generan un conocimiento particular de la materialidad escénica, y producen una forma de conocimiento inacabado, como afirma Gadamer:

El hecho de ser experimentado no significa que uno sepa algo de una vez y para siempre ni que se aferre a la supuesta verdad de ese conocimiento; antes bien, uno se vuelve más abierto a las nuevas experiencias. [...] La experiencia tiene un efecto liberador: nos permite abrirnos a experiencias nuevas... En nuestra experiencia no damos nada por terminado, sino que aprendemos de continuo cosas nuevas.... A esto llamo yo el carácter interminable de toda experiencia (Gadamer, en Jay, 2009: 464).

El texto de Gadamer avala el carácter teatralizante de los Teatros de la experiencia, que ponen en marcha un proceso de renovación de la mirada sobre el otro/a, sobre el espacio, sobre el lenguaje, y se definen por los *usos creadores* (tal como G. Deleuze define a la variación) de los elementos de la representación. Esa es su singularidad, su resistencia, crear para experimentar de otra manera, lo que ya conocemos, inventar mundos a partir de la materia. Es justamente esta potencia inventiva la que genera una multiplicación de la categoría, no es “el”, sino los teatros de la experiencia, en plural, afirmando su carácter multiplicador, con todas las posibilidades que esta pluralidad conlleva.

Esta investigación, que recupera tanto la recurrencia de la palabra experiencia entre hacedores/as, espectadores/as, investigadores/as, críticos/as, como la categoría en sí, propone una forma de vinculación con los saberes que circulan en los ensayos, en la producción de obras, en nuestras modalidades teóricas. Esa vinculación refiere a la puesta en valor de las palabras que utilizamos, como investigadores y hacedores, para nombrar nuestras prácticas. Tal como afirma Silvia Rivera Cusicanqui (2018), es

necesario descolonizar el lenguaje, reinventar las palabras, volver sobre ellas. Así, esa categoría, que circula, merodea la escena, se transforma en un modo de pensar la creación, una ética de abordar la teoría, una propuesta poética para recoger esos restos de palabras, corporalidades, paisajes de la escena, que no logran traducirse, que se nos escapan. Es esa fuga permanente, eso que se resiste a ser categorizado, lo que moviliza todo el pensamiento de este trabajo: la experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

TEORÍA TEATRAL

- ABIRACHED, R (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, España: ADE.
- ARCE, J.L (2013). *Teatro absoluto*, Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- (2015). *Estrategias anómalas. Materialidades del teatro*, Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- ARGÜELLO PIIT, C (Comp) (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento teatral*, Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta / Alción Córdoba.
- (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*, México DF, México: Paso de Gato.
- ARISTÓTELES (2002). *Poética*, Madrid, España: Istmo.
- ARTAUD, A (2005). *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- BAIOCCHI, M, PANNEK, W (2011). *Taanteatro. Teatro coreográfico de tensiones*, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Ediciones El Apuntador.
- BARBA, E (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director. Obras escogidas, Volumen III*, La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.
- BARTIS, R (2014). *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- BRECHT, B (1973). *Escritos sobre teatro. Volumen 2*, Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- CARNEVALI, D (2017). *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*, México DF, México: Paso de Gato.
- CASTELUCCI, Romeo y Claudia (2013). *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio*, Madrid, España: Continta Me Tienes.
- CATANI, B (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, Óscar Cornago compilador. Buenos Aires, Argentina: Artes del sur.
- CEBALLOS, E (1994). *Principios de dirección escénica*, México DF, México: Escenología.
- CHEVALLIER, J-F (2011). *El teatro hoy. Una tipología posible*, Cuadernos de Ensayo Teatral, México DF, México: Paso de Gato.
- CORNAGO, O (2005). *Resistir en la era de los medios: Estrategias preformativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid, España: Iberoamericana.
- (2005). *Políticas de la palabra*, Madrid, España: Fundamentos.
- (2008). *Éticas del cuerpo*, Madrid, España: Fundamentos.
- DANAN, J (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*, Buenos Aires, Argentina: Artes del sur.
- (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, México DF, México: Paso de Gato.
- DE MARINIS, M (1988). *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, España: Paidós. -----
- (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- DE TORO, F (editor) (1990). *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- DIEGUEZ, I (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México DF, México: Paso de Gato.
- DUBATTI, J (2007). *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.

- (2012). *Introducción a los Estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- DUVIGNAUD, J. (1966). *Sociología del teatro*, México DF, México: Fondo de cultura económica.
- FÉRAL, J (2003). *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.
- (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- FISCHER LICHTER, E (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid, España: Abada editores.
- (1999). *Semiótica del teatro*, Madrid, España: Arco/Libros.
- GROTOWSKY, J (2000). *Hacia un teatro pobre*, México DF, México: Siglo XXI editores.
- GUÉNOUN, D (2015). *¿El teatro es necesario?*, Madrid, España: Ed. Antígona.
- KANTOR, T (2003). *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Argentina: Ed. De la flor.
- KOWZAN, T (1997). *El signo y el teatro*, Madrid, España: Arco/Libros.
- LAVATELLI, J (2009). *Teoría teatral contemporánea*, Tandil, Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*, Murcia, España: Cendeac / Paso de gato.
- LEÓN, F (2005). *Registros. Teatro reunido y otros ensayos*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- MARTÍNEZ, F. del M (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, México DF, México: Cuadernos de Ensayo teatral, Paso de gato.
- MÜLLER, H (2009). *Textos para el teatro*, Cuba: Alarcos.
- NAUGRETTE, C (2004). *Estética del teatro*, Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.
- PAVIS, P (1994). *Diccionario de Teatro*, Barcelona, España: Paidós.
- (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México DF, México: Paso de gato.
- ROUSSEAU, J.J (1994). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, Madrid, España: Tecnos.
- SÁNCHEZ, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, España: Visor.
- SÁNCHEZ, J. y PRIETO, Z (2010). *Teatro. Itinerarios por la Colección*, Madrid, España: ed. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ, J y BELVIS, E (ed) (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, México DF, México: Paso de Gato.
- SÁNCHEZ MONTES, M.J (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- SARRAZAC J.P (director) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México DF, México: Paso de gato.
- SARRAZAC, J.P (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos: Alternativas a la fábula en la dramaturgia*, México DF, México: Paso de gato.
- (2009). *Apostilla a L'avenir du drame*, México DF, México: Paso de Gato / Cuadernos de Ensayo teatral.
- SZONDI, P (1994). *Teoría del drama moderno*, Barcelona, España: Destino.
- TRASTOY, B, ZAYAS DE LIMA, P, (2006). *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros.
- URE, A (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política, cultura*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Biblioteca Nacional.

- (2009). *Ponete el antifaz: escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*, Buenos Aires, Argentina: Instituto nacional del Teatro.
- VARLEY, J (2009). *Piedras de agua. Cuadernos de trabajo de una actriz del Odin Teatret*, México DF, México: Escenología.

ESTUDIOS SOBRE TEATRO CORDOBÉS

- ALEGRET, M (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro independiente cordobés*, Tesis Doctoral, Córdoba, Argentina: CEA, UNC. Inédita.
- APEZTEGUÍA, M. J, [et al.]; contribuciones de Lindor Bressan... [et al.]; dirigido por Adriana Musitano (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad*, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo, Universidad Nacional de Buenos Aires, Libro digital.
- ARCE, J.L (et al) (2009). *Dramaturgos de Córdoba y La Rioja*, Buenos Aires, Argentina: Ed. Argentores.
- ARGÜELLO PITT, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*, Córdoba, Argentina: Ediciones/DocumentA.
- BRIZUELA, M (2009). *Una comedia en cinco actos*, Córdoba, Argentina: Ed. Teatro Real.
- FREGA, G (2004). *El teatro de Córdoba (1900-1930). Documentación y crítica*, Córdoba, Argentina: Escuela de Artes, FFyH, UNC.
- (2005). *Córdoba (1900-1945)*. En Pellettieri (director) "Historia del Teatro Argentino en las Provincias, Vol. I", Buenos Aires, Argentina: Galerna-INT.
- HALAC, G (2006). *Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria*, Buenos Aires, Argentina: Cuadernos de Picadero, Inteatro.
- MARTIN, D (2005). *Recuperación de la memoria de tres referentes del teatro cordobés: Roberto Videla, Graciela Ferrari, Paco Giménez*, Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA.
- (2006). *Casas que dicen. Las salas de teatro independiente de Córdoba*, Córdoba, Argentina: ed. Del Centro de documentación de DocumentA/Escénicas.
- MOLL, V; PINUS, J; FLORES, M (1996). *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés. 1950 - 1990*, Córdoba, Argentina: Ed. Del Boulevard.
- MUSITANO, A (directora) (2017). *Teatro, política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo. Universidad Nacional de Buenos Aires. Libro digital.
- VALENZUELA, J. L (2004). *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Argentina: ed. Inteatro. Colección Estudios teatrales.
- (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, Argentina: editorial Inteatro. Colección Estudios teatrales.
- ZAGA, N [et al.]; compilado por Laura Fobbio; dirigido por Adriana Musitano (2017). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad, 1965-1975*, Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto Artes del Espectáculo, Universidad Nacional de Buenos Aires. Libro digital, PDF

OTRAS DISCIPLINAS

- AGAMBEN, G (2001). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, España: Pre-textos.
- (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, G (2014). *Qué es un dispositivo*, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- BARBERO, S (2004). *La noción de mimesis en Aristóteles*, Córdoba, Argentina: Ed. Del Copista.
- BARTHES, R (2003). *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- BEAULIEU, A (2012). *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Buenos Aires, Argentina: Letra viva.
- BENE, C; DELEUZE, G (2003). *Superposiciones*, Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.
- BENJAMIN, W (2011). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, y otros*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot. Colección Exhumaciones.
- (2010). *El narrador*, Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- (2010b). *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.
- (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- CASTRO, E (2008). *Giorgio Agamben. Una arqueología de la potencia*, Buenos Aires, Argentina: UNSAM.
- DANTO, A (2004). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- DELEUZE, G y GUATTARI, F (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España: Pre-texto.
- (2008). *Kafka. Por una literatura menor*, México Df, México: Ed. Era.
- DEWEY, J (2008). *El arte como experiencia*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- DICKIE, G (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- ECO, U (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, España: Lumen.
- ENAUDEAU, C (1999). *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- FOUCAULT, M (2007). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- JAY, M (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- (2008). *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, Santiago de Chile, Chile: Ed. Universidad Diego Portales.
- KLEIN, I (2008). *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*, Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- KOROL, C (compiladora) (2016). *Feminismos populares. Pedagogías y políticas*, Buenos Aires, Argentina: El Colectivo, Chirimbote, América Libre.
- LACOUÉ-LABARTHE, P (2006). *La poesía como experiencia*, Madrid, España: Arena.

- NANCY, J.L (2013). *La partición de las artes*, Valencia, España: Pre-textos / Universidad Politécnica de Valencia.
- (2010). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires, Argentina: La cebra.
- (2003). *Corpus*, Madrid, España: Arena Libros.
- NIETZSCHE; F (2005). *El origen de la tragedia*, Buenos Aires, Argentina: Terramar.
- PLATÓN (2006). *La República*, Madrid, España: Austral.
- PRECIADO, B (2002). *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, España: Ed. Ópera Prima.
- RANCIÈRE, J (2010). *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, Chile: LOM ediciones.
- RELLA, F (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- RICOEUR, P (2007). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Tomo I*, México DF, México: Siglo XXI.
- RIVERA CUSICANQUI, S (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- SCHNAITH, N (2008). *Paradojas de la representación*, Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- SERRES, M (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura económica.
- TALENS, J; ROMERA CASTILLO, J; TORDERA, A; HERNÁNDEZ ESTEVE, V (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, España: Cátedra.
- WILLIAMS, R (2000). *Palabras claves*, Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

OTROS

- AUSTER, P (2012). *Poesía completa*, Seix Barral, Buenos Aires.
- QUIGNARD, P (2010). *La barca silenciosa. Último Reino VI*, Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- (2015). *Abismos. Último Reino III*. Buenos Aires, Argentina: Cuenco de Plata.
- SOSA VILLADA, C (2018). *El viaje inútil*, Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta.
- VILLEGAS, J (2013). *Incompleto. Obra teatral (2007/2013)*, Córdoba, Argentina: Recovecos.

ARTÍCULOS DE REVISTAS:

- ARGÜELLO PITT, C (2003). En busca de un teatro que no se parece al teatro. *Cuadernos del Picadero*, n° 1.
- (2000). La nueva escena cordobesa: entre la ruptura y la tradición. *Revista El Picadero*, n°1.
- ASCHIERI, P (2010). Tendencias y dilemas de la danza butoh en Argentina. Recuperado de www.danzanet.com.ar
- ALEGRET, M (2016). La creación colectiva en el teatro de Córdoba. *Rev. Telón de fondo*, n° 24.

- ARCE, J. L (2007). El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80. *Territorio Teatral*, n°1. http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n1.html
- (2009). *Lo no-dicho o los desaparecimientos del lenguaje. El TIC en los años del terror*. El Apuntador. Revista de artes escénicas, n°19.
- BARTÍS, R (2001). Encuentro con Ricardo Bartís: Relación entre el texto y la puesta en escena. *Cuadernos Escénicos*, N.º 3.
- BASILE, M. V., HEREDIA, V (2015). I Festival Latinoamericano de teatro: escenas de la democracia recuperada. *Revista Afuera*, Año X, N°15.
- BRIZUELA, M y MUSITANO, A (1995). La estética de la decisión. Entrevista a Paco Giménez. *La escena latinoamericana*, n° 3 - 4.
- BROWNELL, P (2012). Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas. *E-misférica, Revista digital del Instituto Hemisférico de Performance y política*, volumen 9, n° 1 y 2, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica>
- CORNAGO, O (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista Telón de fondo*, n°1.
- (2006). Teatro de la experiencia. *Cuadernos escénicos*, Casa de América, N° 6.
- (2008). Infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben. *Archivo Virtual en artes escénicas*, www.artesescenicas.uclm.es.
- (2010). Actuar “de verdad”. La confesión como estrategia escénica. *Artes. Investigación y creación escénica*. www.arte-a.org
- (2000). En los límites del teatro: el happening. *Archivo Virtual en artes escénicas*, www.artesescenicas.uclm.es.
- DEBONA, S (s/f). El happening como 'teatro presentado'. *Rev. Andamio*.
- DUBATTI, J (2011). Dramaturgia (s) y nueva tipología del texto dramático. *Saquen una pluma. Escuela rodante de dramaturgia*, <http://saquenunapluma.wordpress.com>
- KIDERLEN, M (2007). La teatralidad fuera del teatro. Acerca del ciclo Archivos de Vivi Tellas. *Rev. Telón de fondo*, n° 5.
- (2007). Experimentar con lo real. Entrevista a Vivi Tellas. *Rev. Telón de fondo*, n° 5.
- LAVATELLI, J (2007). Actuar el teatro contemporáneo. *Revista El Peldaño*, n° 6.
- LEVY-DANIEL, H (2007). Teatro-ficción-metáfora. *Dramateatro. Revista digital*, ed. N° 20.
- MARIN, L (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual*, n°13.
- MERLO, A (2017). Hacia la conformación de un espacio de reflexión sobre el hacer escenográfico y su enseñanza en Córdoba. *Escena uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, número 7.
- MOLAS, V (2005). Un paseo con suspenso y fantasía histórica. *Rev. El Picadero*, n°15.
- MOTTO, P (2001). El caos como principio. *Rev. Funámbulos*.
- RUF, C (2004). Torero portero. Queda todo distinto. *Rev. Teatro/ Celcit*, año 14, n° 25.
- WEISS, P (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Revista Conjunto*, n° 185.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS

- HEREDIA, V (2013). Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia. En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de*

Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, en <https://www.aacademica.org/000-010/656>
LAVATELLI, J (2007). Actuar el teatro contemporáneo II. En III Coloquio de Teatrología, CID - TEC - Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Argentina.

FUENTES PERIODÍSTICAS:

BLEFARI, R (4 de enero de 2008). Caza teatralidad. *Página/12*.
COSTA, I (12 de julio de 2000). No hago teatro para resolver contradicciones. *Clarín*.
CRUZ, A (29 de julio de 2017). Un encuentro dedicado al teatro político y lo transnacional. *La Nación*.
HOPKINS, C (5 de junio de 2012). El acto en cuestión. *Página 12*.
MOLINARI, B (2 de octubre de 2007). Monólogos de la prisión. *La Voz del interior*.
PAGES, V (16 de junio de 2012). Lomodrama. *La Nación*.
PASSARINI; M (16 de octubre de 2005). Audiotour. *El ciudadano y la región*.
PACHECO, M (25 de octubre de 2016). Patria o muerte (o un Zeppelin volando a los escenarios). *La tinta. Periodismo hasta mancharse*.
SHOCK, S, COLECTIVA LOHANA BERKINS (19/02/2016). *Arrancó la colectiva*.
Página 12.
SOSA, C (17 de octubre de 2004). Cuéntame tu vida. *Radar, Página/12*.
TELLAS, V (24 de agosto de 2008). Vidas prestadas. *Radar, Página/12*.
La pasión y el deseo (12 de junio de 2012). *Clarín*.

OTRAS FUENTES:

PALACIOS, M (2009). *El biodrama: del testimonio hacia un proyecto dramático*, Trabajo Final de Lic. en Teatro, Depto de Teatro, Escuela de Artes, FfyH, UNC.
TELLAS, V. (2001). *Proyecto Biodrama: sobre la vida de las personas*, mimeo, material cedido por María Palacios.

ENTREVISTAS

Camila Sosa Villada y María Palacios, 28/09/2009.
Camila Sosa Villada, 26/04/2012.
Graciela Mengarelli, 26/02/2014
Ariel Dávila y Christina Ruf, 17/04/2012.
Eugenia Hadandoniou, 16/07/2018

MATERIAL AUDIOVISUAL

Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti. Registro fílmico del 19/04/2009, por Hernán Rossi.
Lomodrama. Registro fílmico del 30/04/2011, por Hernán Rossi.
Audiotour ficcional. Operación 7.02. Audio disponible en la página del grupo, www.bineuralmonokultur.com

PÁGINAS WEB

www.bineuralmonokultur.com
<http://teatrolacochera.blogspot.com>
<http://artesescenicas.uclm.es>
www.documentadramaticas.edu.ar
www.alternativateatral.com

OTRAS FUENTES

Festival Internacional de Teatro Mercosur, ediciones 2000, 2001, 2002, 2003, 2007, 2009, 2011. Catálogos. Córdoba, Argentina: Agencia Córdoba Cultura.

CV personales y grupales, cedidos por María Laura Gallo, Sergio Osses, Jazmín Sequeira, Carolina Cismondi, Gustavo Kreiman, Cipriano Argüello Pitt, Adrián Andrada, Sergio Osses, Alejandro Romanutti, José Luis Arce, María Paula Delprato, David Piccotto, Laura Ortiz, Celeste Collela, Rosario Villarreal, Marcelo Comandu, Soledad Pérez, Joaquín Rodríguez, Eugenia Hadandoniou, Marcelo Massa, Victoria Centeno, Victoria Roland, Jorge Monteagudo, Gonzalo Marull, Rodrigo Cuesta, Ana Ruiz, Guillermo Baldo, Jorge Villegas, Eduardo Rivetto, Laura Bringas, Fwala-lo Marin, Julieta Lazzarino, Verónica Aguada Berteá, Julio Bazán, Ivana Altamirano, Nella Ferrez, Elina Martinelli, German Falfan, Pablo Competella, Maximiliano Gallo, Jesica Orellana, María Belén Pistone, Ricardo Ryser, Cecilia Pasquini, Martín Suárez, Marcelo Arbach, Fabricio Cipolla, Analía Juan, Estefanía Moyano, Mauro Alegret, Alicia Vissani, Hernán Rossi.

FOTOGRAFÍAS

Audiotour

2005. Córdoba.

Carnes tolendas

2009. Córdoba.

Lomodrama

Melina Passadore. 2011. Sala Quinto Deva.

La verdad de los pies

Gastón Malgieri. 2015. DocumentA/Escénicas

Kassandra

Melina Passadore. 2011. DocumentA/Escénicas

Año seco

Marcela Yaya. 2012. Biblioteca Popular Vélez Sársfield.

Los hijos de... (un drama social)

Sol Ávila Vázquez y Pablo Andrés Muñoz. 2016. Sala MxM.

Payasos en familia.

S/D.