



teatro



facultad de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Escuela de Teatro

Licenciatura en Teatro con orientación Actoral y Artes Escenotécnicas

**Problemáticas emergentes en la puesta teatral
contemporánea a partir de diferentes cruces disciplinares
en paridad de competencias discursivas.**

Alumna:

Márquez Sauad, Agustina María

Mat: 35.251.724

Asesoras:

Lic. Mendizabal, Lilian Isabel

Lic. Aguirre Visconti, Gabriela

-2016-

AGRADECIMIENTOS:

A mi familia por el aguante, por el amor, por la compañía y por ser eso que se dice familia.

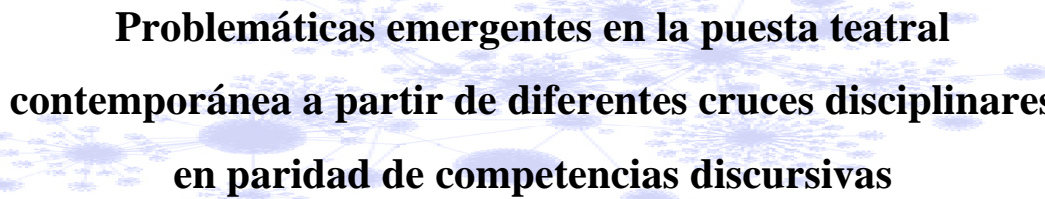
A Jose por ser mi gran compañera y por llenarse de paciencia.

A Lilian y Gabi por todo el acompañamiento, por la calidez y los inmensos aportes y consejos.

Al hermoso equipo de trabajo: Pao, Sil, Hugo, Cami, Hernán, Luis, Fran, Gastón, Sol, Salomé y Damián.

Al Observatorio Astronómico de Córdoba y al Dr. Martín Leiva por su enorme colaboración y predisposición.

A los amigos.



Problemáticas emergentes en la puesta teatral contemporánea a partir de diferentes cruces disciplinares en paridad de competencias discursivas

RESUMEN

El presente texto es el resultado del análisis y reflexión en torno al tema de investigación “Problemáticas emergentes en la puesta teatral contemporánea a partir de diferentes cruces disciplinares en paridad de competencias discursivas”, el cual forma parte de mi trabajo final de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba-Argentina.

Su composición se articula en base a dos instancias productivas: la puesta en escena y el montaje, y la elaboración de dicho proceso de investigación. Ambas asentadas en el diálogo de diferentes campos de las artes escénicas y los medios y tecnologías latentes.

El propósito principal es indagar en las formas de abordaje espectacular e investigar los posibles lenguajes generados a partir de la confluencia de las diferentes disciplinas y sus potencialidades discursivas, para finalmente generar una composición escénica que intenta el desplazamiento de la puesta en escena del teatro convencional a la concepción de obra como montaje interdisciplinar.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1 EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA PUESTA EN ESCENA

1.1 El teatro no siempre fue moderno

9

1.2 Del teatro a la puesta performática

12

1.2.2 Nociones aplicadas a la performance

17

CAPÍTULO 2 DESDIBUJAMIENTO DE LÍMITES

2.1 Pérdida de pertenencia

20

2.1.1 Procesos de la interdisciplina, multidisciplinaria y transdisciplina

22

2.2 La infinita cultura entrecruzada

25

2.2.1 Interculturalidad

2.2.2 Las múltiples disciplinas en las múltiples culturas

27

CAPÍTULO 3 MONTAJE RIZOMÁTICO

3.1 Composición

28

3.2 Desengranaje de un arte audio-visual

29

CAPÍTULO 4 ARTEFACTO

4.1 Llevarlo a la escena: problemáticas y posibilidades de construcción

32

4.2 Dramaturgia

34

4.2.1 Dramaturgia lumínica

36

4.2.2 Dramaturgia de espacio

38

4.2.3 Dramaturgia de video	39
4.2.4 Dramaturgia de texto	41
4.2.5 Dramaturgia sonora	42
4.2.6 Vestuario-utillería-objetos	43
4.3 Guion de la obra	44
4.4 Textos de la obra	47
CAPÍTULO 5 REFLEXIONES FINALES.	55
CAPÍTULO 6 BIBLIOGRAFÍA	58
CAPÍTULO 7 ANEXO	
7.1 Cronograma de montaje	61
7.2 Presupuesto	
7.3 Planta	62
7.3.1 Vistas	63
7.4 Rider técnico	65
7.5 Planta de luces	66
7.6 Espacio escenográfico	67
7.6.1 Espacio real y espacio intervenido	
7.7 Fotos	
7.7.1 Imágenes de la obra	70
7.7.2 Imágenes de ensayos y grabaciones	74

7.8 Gráfica

76

7.9 Referentes

78

7.10 Mapa del Observatorio Astronómico de Córdoba

80

INTRODUCCIÓN

Está claro que cuando nombramos al teatro como un generador de discurso implícitamente hacemos referencia a dos o más prácticas, debido a que en ella intervienen los estudios de la dramaturgia, los del espacio, la música, etc. Aun así, en su gran mayoría han funcionado tradicionalmente como soportes para el texto, es decir que dentro del proceso de creación no existe la participación y el diálogo igualitario entre todas las disciplinas; este término hace referencia a un campo del saber *delimitado y/o restringido*, ya sea en el campo del arte, de las ciencias o del deporte.

Esto me llevó a investigar sobre las particularidades y contrastes entre lo multidisciplinar y lo interdisciplinar, y a preguntarme ¿Cuál es su diferencia? ¿De qué manera intervienen las disciplinas en sus procesos compositivos? ¿Qué lleva al teatro a identificarse con lo híbrido y con el arte en expansión? ¿Es posible entonces, crear una puesta en escena teatral, en donde las disciplinas funciones igualitariamente? Finalmente y en términos generales ¿Es esto lo que abre una grieta entre el teatro clásico y el teatro contemporáneo?

Es a partir de estas preguntas que surge mi proceso de investigación, con el que procuro dar cuenta desde mi propia experiencia, las posibilidades y problemáticas que devienen al profundizar en estos conceptos.

Tanto en el plano teórico como en la puesta en escena planteo el encuentro y el resultado de cruces e intercambios entre diferentes disciplinas artísticas -música, performance, artes plásticas, audiovisual-. Encuentro que busca generar un discurso de bordes difusos en relación a la especificidad teatral. Es decir que la investigación está enfocada desde un proceso experimental escénico, para la realización y el montaje de una performance audiovisual que pretende ser amplia en sus posibilidades expresivas. Dicha investigación se sustenta tanto en el proceso de creación como en el resultado final, sobre todo en este último debido a que en él se evidencia el resultado y las problemáticas generadas por los cruces disciplinares.

La puesta en escena es entendida aquí como el espacio en donde dialogan simbólica y dramáticamente todos los elementos expresivos que la componen (cuerpo, iluminación, color, objetos, videos, escenografía, música).

Este dialogo, al que me refería anteriormente, supone la interrelación pareja y horizontal de todas las líneas expresivas que participan en la puesta escénica, que en su punto culmine terminaran por crear un nuevo campo que puede o no emparentarse con el teatro, pero que en si misma responde a una disciplina.

García Canclini en su obra *Culturas Híbridas* (2001:13), indaga sobre los procesos culturales y su impacto en la modernidad, y frente a ello se pregunta. “¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos”.

De esta misma forma me encauzo en el abordaje a la puesta en escena desplazando conceptos y mecanismos usuales de composición, para dar lugar a la experimentación artística de campos que más allá de pertenecer al arte, no se constituyen en sí mismos por medio del intercambio, pero que si conservan como objetivo mantener una misma mirada estética, técnica y visual. Con ello busco potenciar la transversalidad de disciplinas intervinientes en el montaje de la obra, procurando como resultado un sistema escénico que expanda sus posibilidades expresivas.

1. EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA PUESTA EN ESCENA

1.1 El teatro no siempre fue moderno

“[...]Y llegó el cine. Se declaró la muerte del teatro. Parecía imposible superar tanto la expresión de sentimientos como el registro de la realidad de una forma más perfecta. El audiovisual se convirtió de inmediato en la mejor forma de periodismo, superando con creces los límites de las artes plásticas, el teatro y la fotografía. Pero pronto apareció la televisión y más que sobrepasar fronteras -en términos de posibilidades técnicas, espacio o tiempo- cambió para siempre la percepción humana de la realidad. Y, en fin, transformó la realidad misma”. (Valiente, 2000:157)

Este es un gran recorte de lo que Pedro Valiente considera la evolución de arte, sobre todo el arte atravesado por la tecnología. Según su análisis, el teatro al igual que el cine, sufrió alteraciones en relación a las tecnologías de la imagen de forma similar a los cambios de posicionamiento expresivo que sufrió la pintura hace más de un siglo. Pero alteración no significa desaparición, sino cambio o mutación.¹

A finales del siglo XX los medios electrónicos y digitales continúan con la revolución de la imagen, y la expansión de las técnicas de representación audiovisual vinculadas a la fotografía —cine, vídeo, televisión— desbordan el ámbito de la representación: invaden lo cotidiano y resulta esencial en la relación del sujeto con el mundo. Es decir que las posibilidades de representación le permiten al arte infiltrarse en la vida cotidiana y en las costumbres sociales. El arte audiovisual se vuelve cada vez más vivencial. ¿Y el teatro? El teatro tenía dos opciones, ser entre los lenguajes artísticos el más relegado, o tomar las posibilidades expresivas de los mass-media y usarlas en pos de su interés.

¹Alterar o transformar el aspecto, la naturaleza o el estado de una cosa.

Según señala Peter Sellers (1994:228), director norteamericano, “El cine, para comenzar a principios de siglo, tomó prestados elementos del teatro; es lógico que el teatro, a final de siglo, tome prestados elementos del cine”. Es así que la cultura contemporánea comienza por experimentar un atravesamiento de la tecnología que ofrece nuevas formas de creación, que a su vez proponen nuevos modos de percibir.

En la producción artística los procesos perceptivos diferentes acontecen sobre la movilidad de las fronteras entre diferentes lenguajes artísticos. Sin embargo, cabe destacar que previo a la inclusión de los medios tecnológicos, a principios de siglo XX ya crecían las obras multidisciplinarias que en sus métodos de composición experimentaban con la mixtura, los intercambios de medios y lenguajes, y con la introducción del espectador al espectáculo.

Por lo tanto es a partir de todo este transcurso histórico, en donde los cambios en las producciones artísticas dieron lugar a movimientos vanguardistas como ser la performance y el body art, que surgen no sólo a partir del happening sino del action painting y el expresionismo abstracto. Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden y Laurie Anderson son algunos de sus máximos representantes. Y, desde el ámbito de las artes escénicas Robert Wilson, quien es denominado un artista interdisciplinar por la combinación del teatro con la tecnología, las artes plásticas, la música, etc.

La experiencia y experimentación de estas relaciones materiales y conceptuales entre diferentes expresiones artísticas teatrales, literarias, cinematográficas, visuales, sonoras, corporales, bajo la idea de transposición; nos conduce a profundizar sobre las alternativas posibles para la construcción del espacio de representación y los discursos artísticos derivados del mismo. En teatro por ejemplo, se puede mostrar acción en directo si se combina con una proyección de cine. Un actor puede tener un diálogo con un espectador a través de una pantalla, pero en televisión o en cine no se puede hacer lo mismo. Esto es lo que sigue haciendo al teatro un arte único y vivencial, pero así también se vuelve inespecífico y cuestionado, cuando los medios lo atraviesan de tal forma que deja de ser una disciplina *pura*. Estas disyuntivas son las que el arte contemporáneo aun no logra enfrentar en cuanto pretende expandirse en sus límites y simultáneamente conservarlos intactos.

Lo dijo el semiólogo italiano Gianfranco Bettetini (s.f):

El teatro, más que un lenguaje, es un lugar de interrelaciones y síntesis significantes entre lenguajes diversos. Las posibilidades son muchas y diversas: teatro filmado en vivo, teatro interactivo a la distancia, teatro grabado, actores conectados desde distintas partes del mundo para contar una misma historia, co-presencia de actores reales y virtuales en escena, desde el teatro, desde una computadora, desde el cine, para un espectador o para muchos. Pantallas, botones y teclados se suman a la puesta para ensanchar el vínculo escena-espectador, cuya condición hasta hace poco nadie se animaba a transgredir. Pareciera que el teatro contemporáneo ya no es más aquí, y a veces tampoco ahora.

En *Digital Performance* (2007) el investigador y escritor Steve Dixon aborda el uso de las nuevas tecnologías en el teatro, la danza, el arte del performance y la instalación, remontándose hasta el teatro clásico de Grecia y a la *Deus ex machina*², como ejemplo del uso del artificio tecnológico usado en y para la escena. Desde allí comienza una línea extensa y diversa que contiene desde la utilización de la luz en el teatro, las proyecciones operadas digitalmente, la incorporación de objetos tecnológicos como robots o videojuegos, las transposiciones entre cine y teatro de Meyerhold, Brecht y Artaud hasta el teatro de imagen de los '80, donde la tecnología se volvió fundamental para el manejo computarizado de las consolas de proyecciones y luces. Un antecedente inmediato de la Web son los actores virtuales, es decir hologramas, usados por el inglés Paul Sermon en *Telematic Dreaming* (1992), obra que experimentaba la telepresencia como forma de incitar la comunicación entre dos personas, que se encuentran en espacios físicos diferentes. En Argentina, si nos enfocamos en el teatro de los últimos años prácticamente no hay obra que no acuda a algún dispositivo tecnológico, tanto desde el relato como desde la composición y el montaje. Sin embargo las experiencias teatrales que se componen puramente de la tecnología o la usan como medio de transmisión son aun escasas o en su gran mayoría no han logrado insertarse en un espacio concreto o *reconocido* del arte.

A mi entender para analizar el teatro actual es fundamental tener en cuenta la intersección de la tecnología. Pero sobre todo ver que la transformación y la mutación evolutiva y constante del arte contemporáneo también responde a factores sociales, culturales, políticos, etc. Su combinación fue lo que tornó al arte en un

² Expresión latina que significa “Dios desde la máquina”.

lenguaje que tiene la capacidad de mantenerse como un híbrido³ que aún no logra ser delimitado. Este híbrido no es simplemente un cruce de medios diversos, sino también la combinación de diferentes mundos de referencia, que en su largo proceso de cambio arrastró con él al teatro. Lo híbrido es también un concepto unido a los principios del pensamiento posmoderno en cuanto nos remite a esa búsqueda de un arte global, un arte que pone en crisis su naturaleza específica a través de la multiplicidad.

Es decir que el teatro contemporáneo no es una simple integración azarosa de tecnologías que fueron evolucionando a través de los años, sino que corresponde y responde a cambios socioculturales, económicos y políticos que exigen la aceptación e integración de dichas tecnologías y de dichas disciplinas. Si el teatro y el arte global hoy responden a la concepción de vanguardistas es porque la historia y la influencia de los medios impulsaron la necesidad de cambios sociales y de expresión.

1.2 Del teatro a la puesta performática.

Intentar plantear las diferencias concretas y fijas entre dos disciplinas como el Teatro y la Performance, no es una tentativa reciente ni mucho menos acabada. Muy por el contrario, recorre un camino bastante complejo que acompaña los orígenes de

³Híbrido. Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza (Real Academia Española).

Procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. (García Canclini, N. Culturas Híbridas).

las nuevas vanguardias y que aún hoy es tan inacabado como el arte mismo. En “*Nuevas Tendencias Escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*” (2006:41) Cipriano Arguello Pitt nos dice: “El comienzo del siglo XX señala una crisis frente a las convenciones teatrales, la ruptura de la cuarta pared evidencia la disolución y confrontación de nuevas convenciones en la búsqueda de un teatro autónomo.”

Así como el siglo XX fue el precursor de los quiebres en las estructuras del arte y en la aparición del performance/happening, también lo fue para dejar entrever la existencia de un espacio en donde coexisten el teatro y el performance, donde se chocan, o parece que se chocan y/o se relacionan, en donde se pueden también cruzar y enriquecer al mismo tiempo que se alejan. Espacio en donde las tensiones estético-formales (cuando por ejemplo, tienen lugar los sucesos activos de los códigos dramáticos con los códigos visuales, y viceversa); generan puntos de cruce. Por lo tanto una puede servirse de la otra, sin dejar de conservar su espacio, sus perspectivas, sus particularidades, sus propias identidades; que las tienen, por más hibridaciones que posean uno y otro lenguaje.

Desde la perspectiva de esta investigación el arte de acción o performance no es considerado teatro pero sí algo parateatral, una forma tan arcaica como nueva que deviene, según algunos investigadores, de las prácticas ceremoniales y del ritual. Así parece haberlo advertido Jerzy Grotowski (1993:78-81) cuando habló de El Performer: “El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas”.

O Richard Schechner en *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000:12):

[...] El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos, comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas

de curación (como chamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos.

Por lo tanto, su reconocimiento y aceptación a mediados del siglo XX no define su origen. Lo que se define y redefine es la performance como una actividad o disciplina artística contemporánea, una actividad que conservando algunos lineamientos de lo festivo y del ritual, junto con características del teatro, el happening y las artes plásticas, se inserta en el ámbito académico y artístico. Sin embargo no son solo estos dos ámbitos los que sujetan al término performance, en la actualidad su uso es múltiple.

La performance no es teatro devenido en arte contemporáneo, tampoco son enemigos o movimientos antagónicos, de hecho sus diferencias son escasas. El supuesto límite que separa al Teatro de la performance es el de la representación y *artificialidad*, en contraposición con lo real y el acontecimiento *en vivo*. Aunque contraponerlas de esta forma estaría quitándole al Teatro la posibilidad de ser real y vivencial, característica que comparte puramente con la performance.

Supongamos que el teatro es una disciplina artística cerrada en sí misma, y solo a partir de este supuesto podemos comenzar a hablar luego de contaminación; porque solo un campo que está delimitado puede ejercer resistencia. Por lo tanto, si bien el teatro es conjunción de disciplinas, también es un sistema de representación con una tradición, y en esa lucha por resistir a las contaminaciones se reafirma, se mantiene vivo como género, reafirma la existencia de sus límites. Pero el teatro no puede negar los procesos socioculturales y políticos constantes, y la necesidad de encontrar nuevas formas de pronunciarse que no sea el histórico y clásico arte teatral diseminado por cuanta escuela de teatro exista. Esta necesidad incita a una búsqueda incansable que los artistas persiguen desde las vanguardias, de consumir a un público consumidor de formas teatrales tradicionales, pero necesitado de cambios. Así como el teatro sentía el deseo y la pulsión de manifestarse por otras vías comunicacionales, el público que consumía el arte vanguardista también necesitaba ser sacudido y puesto en cuestionamiento o jaque.

Quisiera volver a hacer foco sobre el concepto de *artificialidad*. Escritores de la talla de Evreinov, Meyerhold y Stanislavsky, entienden la teatralidad como la construcción de una representación o artificio, por el contrario para autores como

Antonin Artaud la teatralidad radica en aspectos extralingüísticos, poniéndose en relieve la mirada sobre el cuerpo del actor como eje de lo teatral. Al parecer todo teatro debe ser o es artificial, es decir que no es natural o real sino creado; a diferencia de la performance, la cual no contempla el artificio sino que da lugar al acontecimiento de lo real. La performance no quiere decir, sino que lo dice. Erika Fischer Lichte, en *Estética de lo performativo* (2004) toma como ejemplo una de las performance de Marina Abramovic, “*The Lips of Thomas*”, la cual consistía en una acción de dos horas de duración en la que Abramovic, sentada desnuda sobre una mesa, comía primero un kilo de miel con cuchara de plata, y posteriormente bebía un litro de vino tinto en un vaso de cristal. Una vez finalizado este proceso, la artista rompía el vaso, rasgando su estómago con una estrella de cinco puntas.

Para dicha autora esta acción no es representación, no es teatro porque la artista no creó un personaje, un ser ficcional que comía miel y se realizó heridas en el cuerpo. Su acción no era el hacer de cuenta o interpretar sino la de realizar las concretamente. Y esa mínima y delgada brecha es la que separa el teatro de la performance, la línea en la que lo construido para ser espectador, se vuelve real incluso frente a otro que en ese momento juega el rol de espectador, o de performer si toma la iniciativa de intervenir dicha acción.

Si pensamos el lugar de lo *escénico* tanto la acción performática como la teatral necesitan del funcionamiento de componentes relacionados al espacio y a la expectación. Necesitan un territorio determinado, un dispositivo que ilumine, un otro que presencie la puesta, y en la mayoría de los casos, un objeto que intervenga o al cual intervenir. Pero lo performativo en su carácter de híbrido y flexible posibilita otro empleo además del previsto.

Para Fischer Lichte (2004:23): “Los movimientos de las vanguardias históricas tuvieron en cuenta este aspecto cuando rompieron radicalmente con la presencia del modelo de teatro a la italiana, con proscenio y platea a oscuras. En su lugar experimentaron con distintas formas de espacio teatral que organizaran y estructuraran de otro modo las relaciones entre actores y espectadores, el movimiento y la percepción”.

En coincidencia con la afirmación de la autora, uno de sus principales experimentos y aciertos de los movimientos vanguardistas fue romper con el uso tradicional del espacio logrando diferentes relaciones, y por lo tanto diferentes reacciones, entre público-performer. Sin embargo, si bien es cierto que el teatro clásico hizo y hace uso de un espacio escénico muy específico que respeta la estructura de lo que conocemos como Teatro a la italiana, considero que afirmar que esta característica lo separa de la performance es una falacia y una negación, debido a que estaríamos invalidando la posibilidad de que una performance se suceda en un edificio teatral, o que el teatro se accione en museos, en galerías, en centros culturales, en las calles, en escuelas, etc. Incluso puede ser erróneo el intento de pensar la diferencia a partir de la separación del actor-público o performer-público, porque con ello solo admitiríamos un teatro de espectadores pasivos, y performances en donde los observadores deben ser activos, o participantes. Con respecto a esto, Fischel Lichte (2004:25) retomando el ejemplo de la Performance de Abramovic, dice:

De este modo sumió al espectador en una situación irritante, de profundo desconcierto y desasosiego, en la que normas, reglas y convicciones hasta ese momento incuestionables parecían haber perdido su validez. En la visita a una galería o a un teatro valía tradicionalmente la convención de que el papel del visitante era el de observador y espectador. Quien visita una galería contempla las obras expuestas desde una distancia mayor o menor, pero siempre sin llegar a tocarlas. El espectador, en el teatro, observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse[...].

Lo que ocurrió y ocurre usualmente en las performance o en los espectáculos de carácter performativo, es que se permite e incluso invita a los espectadores a ser participantes activos, y con activos me refiero a permitirse su intervención en el momento en el que este lo desee. Si el público no hubiera apartado de su lugar a Abramovic mientras se desangraba sobre una placa de hielo, la performance no hubiera finalizado en ese momento. En cambio en el teatro tradicional el público, sin ser pasivo, solo se permite sentarse en su asiento y mirar. Salvo determinadas excepciones o imprevistos, el espectador en el teatro asume la convención y sabe que no puede intervenir en la escena sin que se lo pidan, o que la obra termina cuando las luces se apagan o los actores se retiran del espacio.

Entre ambas disciplinas existen infinidad de coyunturas, por el solo hecho de que una exista gracias a la otra o por contraposición a la otra, pero no son lo mismo ni

quieren serlo. Así de conciso lo expresa Fernando Duque Mesa (2008:161) en *Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance*: “Pues el teatro es el teatro, aunque llegue a estar infestado de elementos del performance, a tener sus respectivas vinculaciones con él, y viceversa. Aunque el performance también llegue a tener elementos dramático-estéticos del arte teatral [...]”.

Por lo tanto admitir las relaciones entre teatro y performance es una práctica tan necesaria y beneficiosa como entender sus diferencias, ya que en el campo de la práctica y la teoría aportan a la distinción de lenguajes. Es decir que permiten dentro de las hiperfragmentaciones del arte percibir las microfragmentaciones.

1.2.2 Nociones aplicadas a la performance

La palabra performance, que deviene del inglés “to perform” y que no tiene equivalente en el español, ni género gramatical definido (es tan válido decir la performance como el performance) significa realizar, hacer, representar; pero usualmente la usamos para referirnos al “arte de acción”. Aun así posee diversas acepciones de las más indistintas índoles, es tan amplia y ambigua que se aplica en otros ámbitos de diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc; que implican comportamientos teatrales, predeterminados. O en espacios como los económicos, deportivos o comerciales, para referirse al desempeño o actuación de algo.

Para la mayoría de los performers o los *performancers* este arte se caracteriza por “conservar la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación” (Gómez Peña, 2005:1). Es esto lo que hace que a menudo, cuando hablamos o nombramos a la performance como acción artística o performance en el campo del arte,

nombramos a una disciplina un tanto confusa o que aún no encuentra su lugar específico dentro del arte.

En el *Diccionario del Teatro* (1998:354), Patrice Pavis refiriéndose a la Performance dice: “La performance asocia sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposiciones”.

Si bien es cierto que la performance se vale, desde sus orígenes, por tomar aspectos de diferentes disciplinas y que por lo tanto los performers son artistas multidisciplinares, decir que lo hace sin ideas preconcebidas define a un arte de acción que pareciera improvisado o vacío de contenido, y que solo puede ser exhibido en museos o galerías. Muy por el contrario, cuando Gómez Peña (2005:4) habla de esta disciplina dice que: “El arte del performance es un "territorio" conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”.

Gómez Peña no niega las ambigüedades que arrastra el término y la práctica misma, porque si lo hiciera estaría negando la esencia de la performance. Pero habla de un arte conceptual que estimula sus propias limitaciones y problemáticas, que se vale de la misma ambigüedad que la caracteriza para crear un conocimiento y convertirlo en acción.

Richard Schechner, con respecto a la particularidad de la performance en *En defensa del arte de la performance* dijo: "El '*problema*', si es que hay un problema, es que el campo del performance 'en general' resulta demasiado grande y abarcador. Puede ser, y es, aquello que dicen que es quienes lo están haciendo. Al mismo tiempo, y por la misma razón, el campo 'en específico' es demasiado pequeño y lleno de subterfugios; es tan pequeño como la praxis misma del que lo desempeña."

Dentro de los estudios del performance las concepciones relacionadas con su rol y su funcionamiento, se contradicen y varían constantemente. Muchos investigadores de la performance defienden su capacidad de ser efímero, y niegan la posibilidad de su repetición, argumentando que desaparece porque ninguna forma de reproducción o documentación captura lo que sucede y es *en vivo*. Entre ellos, Peggy Phelan (1993:143). Según la autora la problemática de la performance radica en que ésta es

irrepetible, sólo se produce en el presente y este último no es reproducible. Si se documenta se transforma en otra cosa diferente a la performance (texto, imagen, video, video-arte), pues según su propia teoría está destinada a desaparecer. El archivo de una performance sería solo un soporte a la memoria.

Por lo tanto, según esta hipótesis un video de una performance no es una performance sino su propio registro. Sin embargo para Diana Taylor (2011:22) “La diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción no es tan firme ni estable. Si seguimos el trabajo del teórico colombiano Jesús Martín Barbero se puede refutar que el acto de ver y discutir el video también es un acto en vivo aunque el video en si no lo sea. Muchos artistas usan videos como parte del performance mientras otros como Ana Mendieta desarrollan el performance para la cámara”. Al igual que Ana Mendieta, Guillermo Gómez Peña en *Instant Identity Ritual* realiza una acción performativa para la cámara, pero no es una performance realizada ante un público y filmada, que intenta captar el momento en vivo, sino una performance preparada para ser registrada por una cámara y que tiene el fin de ser reproducida infinitas veces.

2. DESDIBUJAMIENTO DE LÍMITES

2.1 Pérdida de pertenecía.

En el teatro, como en gran parte de investigaciones y realizaciones artísticas, se requiere y se involucra a más de una disciplina, que en muchos casos no pertenecen a un mismo campo de investigación. Es decir que en una obra de teatro o una ópera, también puede tener validez el aporte de la sociología, la antropología o incluso la ingeniería-química. La variante está en los puntos de contacto y en la metodología de trabajo que aplican. Cuando el punto de contacto entre las disciplinas es a través del método y a su vez el tema o tipo de investigación, unifica criterios. Este no es solo un método diferente de relación sino que hace un gran aporte a la creación de nuevas disciplinas.

La integración presupone que, además de la superposición de disciplinas, exista una acción que invite y permita la fusión de las mismas. Allí nace el híbrido, en ese gesto integrador y de mezcla en donde el espectáculo se conforma como un resultado nuevo de diferente naturaleza a los componentes del cruce.

“Sería precisamente porque el arte de las últimas décadas habría ido erosionando la idea de una especificidad del arte, más allá de la del medio específico de cada una de las diferentes artes, que cada vez tenemos más arte multimedia o, lo que podríamos llamar, un arte inespecífico” (Garramuño, 2015:26).

Tal como lo expresa Garramuño, en las últimas décadas el arte en su totalidad ha sufrido una serie de mutaciones, tanto en las formas o procesos de abordar las composiciones como en los resultados de las mismas. Esto se debe a que ante el cuestionamiento hacia las viejas formalidades, a las cuales transgrede

posteriormente, el arte mismo se torna más permeable, y le da lugar a la experimentación y a la búsqueda constante de otras direcciones dando por resultado lo que llamamos *desdibujamiento* de límites.

Precisamente son estos *desdibujamientos*, los que hacen del arte contemporáneo un arte en expansión, ligado a la pérdida de pertenencia y especificidad. A pesar de que en la actualidad las disciplinas artísticas sigan respondiendo a categorizaciones como teatro, danza, videoarte, performance, etc, es innegable el cruce disciplinar que las conforman. Tal como dice Rancière en su libro *El espectador emancipado* (2010:27):

Las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de vídeo transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones.

El hecho de que existan estudios sobre lo híbrido y la inespecificidad en el arte, indica que la categorización no hace más que restablecer estos mismos límites y admitir que se eliminan y se crean constantemente. Cuando los artistas del siglo XX buscaban su autonomía y criticaban el estatus establecido en el arte introduciendo objetos de la vida cotidiana en museos o galerías, tal como lo hizo Duchamp o Man Ray, terminaban por desvanecer las diferencias entre realizaciones artísticas y no artísticas, pero para entonces la *institución arte* ya se había afianzado de tal manera que todos los ataques en su contra o contra su autonomía no solo resultaban vanos, sino que terminaban siendo parte de ella. Es tal vez por esta razón que infinidad de artistas y corrientes artísticas del siglo XXI dieron un paso al costado y contribuyeron a suprimir las diferencias entre el arte o el no arte y la vida, o entre el arte y la sociedad. García Canclini en *Arte y frontera: de la transgresión a la postautonomía* (2011:1), apunta al “malestar que genera querer la autonomía y no poder trascenderla”, y afirma que el arte permanece en una etapa de postautonomía en donde ya no pone en escena la lucha entre el arte y los museos, instituciones o sitios que lo legitiman, sino que crea una nueva relación con los espacios, la sociedad, la tecnología y otros medios. La postautonomía se logra cuando el arte avanza e interfiere nuevos espacios o territorios, tal como lo hace el graffiti o las instalaciones e intervenciones callejeras.

2.1.1 Procesos de la interdisciplina, multidisciplina y transdisciplina

El espacio escénico, como bien lo señala Ubersfeld, nos muestra un entramado visual al que podríamos pensar como un mundo de ideas que se une y modifica constantemente, y al que podemos otorgar un significado y un significante, es decir, un mundo de imágenes, palabras, gestos y movimientos, colores, formas, texturas, sonidos. Estos, al ser separados y analizados independientemente, siguen conservando su significado propio. Pero lo que aquí interesa no es el análisis concreto de cada signo en particular, sino el ensamblaje o el mecanismo de codificación que se utiliza al momento de pensar y llevar a cabo una realización escénica. A estos mecanismos los vamos a llamar interdisciplina, multidisciplina y transdisciplina.

Resulta necesario, a mi parecer, identificar el lugar y las características más específicas que engloban a *lo multidisciplinario*, *lo interdisciplinario* y *lo transdisciplinario*. Sin embargo, tal como afirman Sotolongo y Delgado (2006:65-64) “no debemos aspirar a trazar entre ellos fronteras demasiado rígidas e inflexibles”.

La multidisciplina es la que a mi modo de ver coexiste con mayor frecuencia en las puestas en escena. Podríamos decir que el teatro mismo como acontecimiento espectacular asume esta definición, debido a que en él pueden convivir la música, la danza, y la iluminación, sin la necesidad de tener un dialogo o interacción entre las partes. En este caso cada una se trabaja, estudia y analiza de forma independiente a las demás, cada una proyecta una visión específica sobre un campo determinado. Es decir que los límites entre las disciplinas son fácilmente reconocibles, y ninguna pierde su parte sustancial. Si nos corremos del círculo teatral o artístico y tomamos el ámbito de la vida cotidiana, son muy variados los ejemplos de disciplinas o campos

multidisciplinares como ser la medicina, que se encarga de indagar su objeto de estudio, pero en ciertas situaciones específicas acude a otras ciencias como la antropología generando una relación multidisciplinar.

Según Bazaes, citado por Sergio Valdez (2004:75): “[...] pueden haber uno o más autores en relación a determinado lenguaje, por ejemplo, el eje de la visualidad suele tener más autores, pero todos, guiados por una dirección, construyen en torno a un mismo Sentido, o dicho de otra forma desarrollando un mismo eje visual”.

Si bien para la multidisciplina el dialogo y la interacción no son una prioridad, sostengo al igual que el diseñador chileno Rodrigo Bazaes que por más aisladas que trabajen las partes, ningún hecho multidisciplinario puede resultar acabado sin al menos un mínimo vínculo entre estas, un mínimo hilo conductor que le permita al espectador percibir que el vestuario, la escenografía, la iluminación, etc. se componen por o para un mismo fin.

Por otra parte la interdisciplina es la conjunción de varias disciplinas, es decir que implica la multidisciplina, pero aquí el objetivo en común se genera a partir de la integración y desde los aportes propios y en paralelo de cada disciplina. Este proceso en el que se unen las disciplinas crea una “nueva” disciplina, que más allá de ser completamente nueva, representa una puesta en común en función del objetivo. En el campo teatral, es la interdisciplina la que impulsó el quiebre con estructuras que, desde siglo XIX, se venían imponiendo. El ejemplo más común y cercano es el/la danzateatro: donde dos lenguajes diferentes se aproximan, se retroalimentan y se “mezclan” para la construcción de un hecho espectacular donde lo que cada disciplina aporta es muy difícil de extraer y visualizar entera e individualmente.

Lo interdisciplinario se encuentra incluso inserto en cada disciplina. En el diseño escenográfico por ejemplo, el diseñador mismo se toma de un gran número de soportes técnicos y teóricos de otras ramas artísticas o no artísticas como la arquitectura, el diseño industrial y las artes plásticas/visuales, para complementar su creación. Rodrigo Vega (2003:29) se acerca a esta idea cuando nos dice que “Casi todas las escenografías modernas, contemporáneas, son como una suma de obras”.

Por lo tanto la composición interdisciplinaria contempla a los distintos lenguajes artísticos con la misma importancia compositiva. Al respecto, Martín Inthamoussú en

la *Revista Cuerpo y Objetos: Interdisciplina, Transdisciplina y Multidisciplina* (2008:35) señala que el trabajo interdisciplinario “no es posible si no existe una relación democrática entre las disciplinas que participan de la tarea. Entendiendo como democracia una relación horizontal entre las mismas”. Sin embargo puede resultar que en una puesta en escena una disciplina tenga mayor protagonismo o participación, pero no por esto será más importante que otra. Lo sustancial es el proceso, el trabajo compositivo.

El diálogo interdisciplinario es un puente, un camino para comprender y construir lenguajes transdisciplinarios, en donde se busca trascender e ir más allá del diálogo interdisciplinario, hacia la construcción de lenguajes nuevos. En la ciencia, la transdisciplina se plantea desde la “necesidad de que los conocimientos científicos se nutran y aporten una mirada global que no se reduzca a las disciplinas ni a sus campos, que vaya en la dirección de considerar el mundo en su unidad diversa. Que no lo separe, aunque distinga las diferencias” (Morin, 2009). En el arte se contempla el trabajo transdisciplinario desde la integración de lenguajes artísticos o desde la “convergencia entre disciplinas, acompañado por una integración mutua de las correspondientes filosofías y epistemologías disciplinares” (Inthamoussú, 2008:36).

Cuando la transdisciplina integra las disciplinas que la componen, puede generar un nuevo campo u objeto de estudio, por ejemplo el performance/happening. En esta acción artística conviven varios lenguajes que, para ser estudiados, requieren la creación de un nuevo marco conceptual, pues el estudio separado de cada disciplina resultaría equivoco ya que la identidad de ese nuevo arte radica en la perfecta unión y en la eliminación de los límites de sus componentes. Aunque al performance/happening se lo relacione e integre comúnmente con las artes escénicas, su proceso transdisciplinario le hizo merecer un nuevo lugar para ser estudiado: las artes performativas

2.2 La infinita cultura entrecruzada

2.2.1 Interculturalidad

Lo híbrido es una característica antigua dentro del desarrollo de la humanidad, sin embargo adquiere mayor importancia y mayor alcance en el campo del arte a partir del siglo XX. Esta hibridez, como se aclaró anteriormente, no hace referencia a la superposición sino a los cruces, a las interacciones, a la mixtura y a las combinaciones en estructuras y/o procesos. Previa a dicha expansión en el arte, la hibridez se introdujo en espacios sociales, políticos y culturales generando interrelaciones y alteraciones constantes, lo que le proporciono como particularidad su imposibilidad de ser estática.

Autores como Villalobos Herrera y Ortega Salgado, consideran que tanto la hibridación como la transculturación son piezas pertenecientes a la interculturalidad, ya que ambas determinan cruces o choques entre grupos, y al igual que en el arte son interacciones comprobables, pero no siempre efectivas y positivas. Los procesos de transculturación⁴ en la historia comienzan a registrarse y verificarse en plena colonización, cuando la mezcla de nativos con europeos y africanos genero todo tipo de mestizajes y resultados visibles en las prácticas socio-culturales, es decir en sus comidas, en la música y la danza, en la siembra, en la religión, etc. En el campo estético el término apareció para designar “objetos de arte transferidos de un patrimonio cultural a otro” (Villalobos Herrera y Ortega Salgado, 2012:41).

Cuando Néstor García Canclini (2001:28) en su libro *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* hace referencia a los cambios e

⁴Trans significa “para llegar a”, término que denota un movimiento y una trasposición de un lugar a otro.

interacciones culturales de las últimas décadas, nos dice que “Las culturas populares no se extinguieron, pero hay que buscarlas en lugares o no lugares. La puesta en escena de lo popular sigue haciéndose en museos y exposiciones folclóricas, en escenarios políticos y comunicacionales [...]”

Si hacemos foco en provincias o regiones particulares podemos detectar que todas aún conservan características propias de su folclor, es decir de sus creencias religiosas o mitológicas, de sus costumbres tradicionales, de su música, etc. Sin embargo la expansión cultural y por lo tanto la expansión de los procesos y las culturas híbridas ha modificado sustancialmente estas tradiciones, sin llegar a omitirlas. Pensemos en una persona nacida y criada en el norte de Argentina que a cierta edad decide irse a vivir a Brasil en busca de trabajo. Dos países y culturas ampliamente diferentes, con estilos musicales diferentes, comidas diferentes y tradiciones diferentes conviven dentro de una misma persona. El intercambio puede ser ameno y crear un tejido multicultural, o por el contrario, la interacción interculturalidad puede ser inestable y provocar un choque que obligue a una cultura a superponerse a la otra, pero sin eliminarla.

Así como ésta, son miles las prácticas que fueron mutando, acrecentándose y desarrollándose a medida que la civilización fue avanzando. Para Villalobos Herrera y Ortega Salgado, 2012:44) “Se da actualmente la mezcla de lo indígena, lo rural, lo urbano, lo popular y lo masivo y lo culto como labor de una colectividad capaz de construir cosmovisiones, nuevos lenguajes y efectos interculturales”. Es decir que cuando las partes individuales se modifican, generan una nueva realidad compleja pero compuesta que tiene influencia dentro de una comunidad, en la que se producen los cambios masivos o mecanismos que no son un collage, sino una interrelación generada de fenómenos culturales en permanente transformación.

2.2.2 Las múltiples disciplinas en las múltiples culturas

El artista contemporáneo, como parte de una cultura híbrida y multicultural, experimenta y crea resultados abiertos y transformacionales. En su intento de escapar de la tradición improvisa relaciones entre lo que recolecta del pasado y lo que apropia del presente, entre la modernidad, la posmodernidad y el pastiche que nace de la mezcla de ambas categorías. Tal vez por ello el arte contemporáneo tiene por característica la posibilidad y la facilidad para establecer dispositivos que conecten y articulen formas de creación en una misma obra o entre distintas obras, en un mismo espacio o en espacios distantes, porque se gesta y se nutre en un territorio no lineal que provoca el constante movimiento hacia nuevas disciplinas y nuevas vanguardias artísticas.

Los procedimientos compositivos en el arte son, por lo tanto, tan variados como obras existen. No hay uno igual a otro, sino una tentativa de construcción similar a otra. El hecho de que existan clasificaciones que separen un proceso de otro es una forma de organizar conocimientos y le permiten al arte identificar y/o articular posibles combinaciones para situarse en medio de la heterogeneidad del conocimiento. El problema más frecuente de totalizar los conceptos, o en el caso de la interculturalidad las variaciones de los fenómenos culturales, intentando que sean conversiones cerradas y globalizadoras, es que son sucesos cambiantes y en continua transformación. Por lo tanto, realizar una clasificación de los mecanismos es una tentativa de delimitarlos, y eso negaría la existencia de nuevos procesos híbridos, más bien deberíamos considerar a esas líneas imaginarias que habitan entre uno y otro mecanismo, entre una y otra disciplina, como espacios en donde habita lo híbrido y en donde existe la posibilidad de crear nuevos conceptos o nuevos procesos sin denominación hermética o categoría alguna.

3. MONTAJE RIZOMÁTICO

3.1 Composición

Cuando hacemos referencia al montaje o a la puesta en escena de una obra, entendemos por ello al proceso en el que nos disponemos a ensamblar algo o en el que ya habiendo avanzado, estamos ensamblando las diferentes piezas que componen ese universo artístico que nos disponemos a crear. Sin embargo en el ámbito cinematográfico artistas como Piscator y Brecht utilizan el concepto de montaje esquivando la idea de que las acciones se montan en una secuencia autónoma y lineal. El montaje responde en mi análisis, al igual que el modelo rizomático⁵, a la idea de un tejido de múltiples filamentos en donde todas las partes están conectadas entre sí, y de donde se desprenden ramificaciones más pequeñas e interconectadas, por lo que todos los elementos están en condiciones de influir en los demás. En este sentido rizoma y montaje podrían funcionar como paralelismos o como componentes del proceso interdisciplinar.

Al igual que en el tejido vivo de un árbol, la creación de un espectáculo que pretende ser interdisciplinar ligado a una investigación basada en su práctica y por lo tanto también en el estudio de la interdisciplina, tiene la facultad de ser cambiante, inconstante, al borde de la transformación. Aun siendo compleja es imposible abordarla sin asumir esta característica que es parte de su esencia y tan necesaria para comprobar sus posibilidades como sus límites. Del mismo modo, un teatro o una puesta totalizadora no puede solo percibir y trabajar sobre las capas superficiales y externas, sino que debe construir “literalmente y en todos los sentidos” según la expresión de Arthur Rimbaud, es decir que se debe explorar, conocer las dimensiones de las artes que participan, mirarlas de cerca y simultáneamente mirarlas de lejos mientras todas ellas dialogan entre sí. Para que esto se lleve a cabo, para que el desarrollo de una puesta experimental sea efectivo, se necesita de

⁵ Concepto instaurado por Deleuze, G. y Guattari F.

estrategias que faciliten el intercambio de saberes y posibilidades, que en la mayoría de los casos recaen en el rol de la dirección o coordinación, y que establezcan pautas decisivas como focalizar, recortar, eliminar y/o combinar ideas, conceptos, imágenes, acciones, etc.

3.2 Desengranaje de un arte audio-visual

El término audiovisual se usa frecuentemente para hablar de técnicas de difusión simultáneas como los medios de comunicación de masas que engloban por ejemplo, al cine o a la televisión. Sin embargo al hacer referencia directa y conjunta a lo que se transmite para ser visto y escuchado, lo audiovisual no es solo lo que se percibe en una pantalla, sino aquello que se compone por un texto o imagen y sonido, integrando múltiples prácticas del diseño y el arte.

Cine, instalación, teatro, objetos, performance, música, luces, espacio, poesía, sonido. Cada uno de ellos tiene una particularidad distinta de los demás, desde sus posibilidades de reproducción y repetición, hasta su poder de trascender al espectador. El cine y la música son las áreas más complejas en la medida que trabajan en sí misma como un circuito cerrado y por sus características procesuales no permiten la prueba y error en vivo, es decir que tienen la complejidad de responder a estímulos producidos en vivo ya sea por un performer o un espectador. Estas complejidades se revierten si tanto el video como la música se procesan y se transfieren in situ, en donde adoptarían la cualidad efímera e irrepetible de la

performance. A su vez el teatro ya sea físico, de objetos, o de texto, esta adecuado de una forma única para reflejar lo que el cine no. Según el director Jatinder Verma (1994:227): “En teatro se puede presentar acción en directo si se combina con una proyección de cine. Un actor puede tener un diálogo con alguien en una pantalla, pero en televisión o en cine no se puede hacer lo mismo. Sólo se puede realizar en una dimensión plana”.

Desde otro punto de vista el director catalán Lluís Pasqual (1992:218) sostiene que “Hay cosas que no se pueden hacer en teatro, aunque parezca que en teatro se puede contar cualquier historia. No es cierto. Hay un punto a partir del cual no se puede explicar todo a través de metáforas. [...] A veces una puerta tiene que ser una puerta. De modo que una puerta en teatro puede no satisfacer a este director, mientras que el cine permite una representación de la realidad más veraz”.

Es cierto que en las artes escénicas no todo puede ser explicado con metáforas, pero existe una convención que acepta que no todo es artificio como en el video grabado o incluso la fotografía, que aun cuando se orientan hacia el registro documental no muestra una realidad concreta, sino una composición editada y fragmentada. Es decir que en estos casos la fragmentación de un todo deconstruye el significado real.

En el caso de la instalación las posibilidades son múltiples. Devenida de la escultura y en relación directa con el espacio y el tiempo apunta al tránsito y a la interacción con el público, sobre todo sensorial, y se permite a si misma ser modificada e intervenida. Tiene la posibilidad de apropiarse y modificar un lugar o un edificio concreto o generar uno nuevo utilizando medios que van desde materiales naturales o reciclados, hasta espejos, televisores, telas, cinta adhesiva, cientos de muñecos en grandes o pequeñas escalas, luces, videos, proyecciones, etc. Todos ellos son atravesados por la transfiguración al ser extraídos de un contexto o función original y puestos en relación con el espectador al igual que sucede con el espacio real-intervenido, creado y construido con un objetivo específico y reformulado al ser utilizado para otro fin, como el escénico.

Pese a sus diferencias, en algún punto tanto la performance, como el teatro, el video, la instalación y la música privilegian la producción de la experiencia y lo

vivencial, al margen de la posibilidad de fragmentación o reproductibilidad que posean o no posteriormente. Por lo tanto trabajan en pos de una acción en vivo que más allá de estar expuestas al error, estipulan la forma en la que va a ser generado y/o presenciado.

4. ARTEFACTO

4.1 Llevarlo a la escena: problemáticas y posibilidades de construcción

Previo a la conformación del grupo de trabajo definitivo, mi tarea consistió en hablar individualmente con cada una de las personas a las que quería sumar al proyecto para dialogar concretamente sobre la metodología de trabajo y las posibles temáticas, aun no definidas, a abordar. Cuando el equipo estuvo conformado comenzamos con las reuniones grupales en donde hacíamos trabajo de mesa, reflexionábamos y aportábamos ideas sobre lo que cada uno entendía de la multiculturalidad, término que luego fue alterándose hacia conceptos más pequeños, debido a que su extensión nos generó una de las primeras problemáticas. Si bien se acordó que para construir interdisciplinariamente era necesario partir desde cero, nos vimos ante la imposibilidad de avanzar con las ideas o propuestas conceptuales y realizativas de la puesta en escena sin tener una noción más concreta de lo que queríamos hacer, por lo que decidimos buscar entre las aristas de la multiculturalidad algo que nos atravesara a cada uno, más allá de nuestra relación dentro del grupo. En esta instancia el rol de la dirección fue necesario para marcar límites, ya que pese a que queríamos conservar los aportes de todos y trabajar horizontalmente sobre la amplitud de posibilidades que nos permitía la propuesta, también esta amplitud era un punto en contra si tratábamos de centrarnos en un solo lugar.

La siguiente problemática tuvo que ver con el desconocimiento de territorios y sus diferentes métodos de construcción. El salirme de un campo ya conocido como es el teatro, disciplina que en general utiliza como punto de partida un texto dramático o una partitura de movimiento, me obligó a buscar nuevas inventivas para guiar al equipo, ya que los diferentes lenguajes no debían construir de forma separada sino que en algún punto tenían que hablar un mismo idioma, un idioma nuevo, creado, y sostenido a partir de todos ellos. Por lo tanto se generó la necesidad de conocer

mínimamente algunos conceptos, posibilidades y diferencias radicadas en cada uno de ellos.

Luego de reiteradas reuniones descubrimos que había contenidos que se asomaban constantemente y por los que teníamos intereses en común por lo que decidimos tomarlos y analizarlos desde todos los ángulos posibles.

Con la continuidad sumábamos experiencias propias, relatos, posibles partituras corporales o performáticas, posibles imágenes de video, sonidos y objetos, que como en un rompecabezas iban acomodándose en uno o varios espacios de toda la puesta. Estas reuniones se mantuvieron por seis meses aproximadamente, hasta que decidimos trabajar exclusivamente en el espacio. En un principio, los ensayos en el lugar fueron un poco complicados debido a que no contábamos con los objetos ni con los videos o la música por lo que solo nos abocábamos a improvisar y probar las posibles escenas.

Si bien por necesidades técnicas y de comodidad, algunas veces las reuniones se dividían entre las personas que trabajaban en el espacio y las que trabajaban en otros lugares, en otras instancias conveníamos ensayos grupales en el observatorio. Las diferencias entre las dos modalidades de trabajo eran totalmente amplias, ya que si bien es esencial y válido el trabajo individual, el aporte que lograban las distintas miradas sobre un mismo objeto no solo lo volvía más interesante sino que afianzaba la fluidez y el dialogo entre el grupo y entre todas las instancias o fragmentos que formaban la totalidad de la puesta en escena, aun cuando se oponían o generaban contrastes. A su vez este aporte grupal era optimo ante la toma de decisiones en los momentos en los que había que retomar ideas que habían aparecido en las primeras reuniones o dejar de lado ideas nuevas, es decir que durante todo el proceso la puesta cambio y muto tanto que gran parte de las primeras propuestas, textos, imágenes y/o escenas no forman parte de la obra.

4.2 Dramaturgia

Para Zamudio (2012:4) “La puesta en escena es entendida como poesía en el espacio donde dialogan simbólica y dramáticamente todos los elementos expresivos que la componen (cuerpo, iluminación, color, objetos, escenografía, música)”. En este transcurso experimental el diálogo en la puesta en escena se logró por medio de la dramaturgia, siendo esta la aguja que traspasaba la totalidad de los lenguajes y que nos abría múltiples posibilidades hacia la hibridación de idioma, de discurso, de pensamiento, de imagen. Es decir que en el marco de esta investigación se entiende por dramaturgia al principio de construcción y composición que abarca la totalidad de la obra y por lo tanto de todas las disciplinas que la conforman.

Con esta posibilidad y desde la relación interdisciplinar decidimos tratar y articular temáticas frecuentes pero normalmente silenciadas o apartadas como son la violencia, la identidad de género o el sexo, enfocándonos primeramente en tres entidades, iglesia, política y sociedad. Creemos que estas organizaciones y/o sistemas contruidos ideológicamente sobre cimientos fuertes son los principales causantes de estas problemáticas y son quienes fomentan y justifican reglas que tienden a segregar. Es por ello que la obra lleva el nombre de *Régimen tóxico*, en alusión a las normativas fundadas por dichos entes que procuran fragmentar y clasificar provocando el hacinamiento de quienes ellos consideran residuos sociales y tóxicos.

Régimen tóxico es una obra itinerante en un espacio no convencional que se explora y recorre a través de lenguajes sonoros y visuales. No cuenta una historia específica, sino que sustrae fragmentos de muchas historias posibles o reales y las ordena para ser espectadas. Aquí se construye con el cuerpo, con fotografías, con videos, con sonidos y con objetos. Desde esta premisa la puesta en escena no necesariamente cobra vida cuando el intérprete/actor/performer interviene dicho espacio, sino que hay discurso, movimiento y significado incluso en el recorrido de una luz o de un objeto, es decir que el cuerpo y la acción de los performers están

enlazadas a los demás componentes de la obra. Esta dinámica funcionó para todos los campos participantes posibilitando la acción-reacción según lo que cada una de ellas proponía.

En esta puesta en escena se juega la dualidad, por una parte la composición es el resultado del diálogo y de la integración interdisciplinar, y por otra parte esa integración es usada para hablar de aquello que por no poder integrarse, por no cumplir con reglas establecidas, se aparta y se separa del círculo social. Si usualmente lo marginado esta velado y ese velo construye una separación que no nos deja ver realidades, aquí decidimos *eliminar ficcionalmente* dicha separación comprometiendo al espectador a ser partícipe, a pararse de cerca y de lejos, a mirar desde diferentes ángulos y sobre todo a intervenir .

La puesta se asemeja por momentos a un Reality show en el que se construye un montaje que mezcla lo verídico y lo ficcional en un solo espacio, mezcla que puede o no resultar perceptible para el espectador. Es un universo en donde los relatos de los actores/performers oscilan entre una supuesta realidad y la ficción de lo real, en donde existen personajes presentes y otros ausentes compensados a través de la virtualidad de la pantalla, y en donde las historias y las estadísticas verídicas se interponen con otras que no lo son. En *Régimen tóxico* se apela constantemente a la dualidad entre lo trágico de ser un residuo social y lo cómico que pueden resultar las representaciones de los roles, los sujetos y las normativas que nos imponen social y culturalmente, como es el caso del performer vestido de virgen que le da la bienvenida a los espectadores y los invita a sacarse una foto frente a una instalación, compuesta por un panel con orificios para poner la cara, similar a los que se encuentran en los lugares turísticos.

La dramaturga permitió componer una estructura dramática que en la diversidad nos permitió encontrar una relación estrecha entre todas estas problemáticas y plasmarlas a partir de dispositivos que exceden el lenguaje verbal, como ser la proyección de videos, una video-llamada, o la interacción del espectador con el espacio real e intervenido. Si bien la elección por el uso de diversas disciplinas y recursos técnicos responde a la investigación que llevo a cabo, también fueron elegidos debido a que funcionan como lenguajes que alimentan estética, poética y visualmente a la dramaturgia, es decir que componen el contenido experimental pero

sobre todo son lenguajes que no necesitan del dialogo verbal. La tecnología y los medios audiovisuales proveen en nuestra puesta otros modos de ver o percibir. Se aportan imágenes de realidades de tal forma que el espectador se sienta ajeno a la pantalla, pero luego se confronta a los actores que recortan el distanciamiento y por lo tanto las realidades dejan de ser tan distantes. Por ello para referirnos a lo que implica el concepto de violencia no apelamos concretamente a la acción de violentarse sino a la idea, al imaginario que se tiene de ella por medio de una instalación, de una pantalla, de una charla a distancia, y/o de un performer que los obliga a presenciar, a participar y a jugar en una escena.

Los distintos lenguajes que constituyen a la dramaturgia están interrelacionados por lo tanto todos responden a una misma finalidad temática y estética, sin embargo considero apropiado hacer un desglose de cada uno de ellos según su funcionamiento dentro de la puesta en escena.

4.2.1 Dramaturgia lumínica

La luz es un factor que usualmente utilizamos y por lo tanto nos sirve para iluminar y dejar ver lo que está aconteciendo en un espacio o situación. En el amplio campo de las artes visuales el trabajo con la iluminación se vuelve imprescindible a mi criterio, y amplía sus posibilidades permitiendo tanto distinguir como reforzar algunos atributos del color, de las formas y de las texturas de un objeto u obra sin modificarlo o dañarlo, tal es el caso de la fotografía, la pintura, la escultura, etc. Pero en el campo de las artes escénicas, es decir en el teatro, la danza o un concierto de música la luz cobra un rol dramático, efectista y a veces hasta protagónico según la fuente de la cual proviene y según el tratamiento de las intensidades, tamaños y formas, coloraturas, direccionalidades y hasta posibilidad de luces y sombras. El tratamiento que se le da a la iluminación puede o no ser de carácter artificioso, no realista, pero sí al servicio del universo de la obra. Por lo tanto la percepción de un

actor o bailarín que se encuentra iluminado por una linterna proveniente de uno de sus laterales es totalmente diferente a si este se encuentra en un espacio iluminado plenamente por un baño de color.

Las luces de esta obra están diseñadas según los requerimientos de cada escena y según las posibilidades de cada artefacto, ya que no son luminarias teatrales sino que están construidas para la puesta o adaptadas para la misma como es el caso de las linternas, de los tubos fluorescentes, de los cuarzos o de las latas con focos dimmerizados. En general son luces puntuales en los espacios del interior de la casa, y luces abiertas en el exterior, esto responde a que las luces puntuales enfatizan el espacio de trabajo del actor/performer, y la iluminación más abierta, en este caso, acompaña al espacio en cuanto permite guiar al espectador por el mismo. En el caso particular de la escena 4, la video-llamada, hay dos fuentes lumínicas con objetivo distintos, una proveniente del proyector que transmite una señal de imagen a los espectadores y la otra proveniente de un tubo fluorescente que ilumina toda la habitación con el fin de que el público puedan ubicarse cómodamente y que se tenga la claridad suficiente para que la cámara capte la imagen de los mismos y desde el otro lado el actor/performer pueda visualizarlos durante la escena.

El diseño lumínico se orienta al funcionamiento con bajas intensidades y a los efectos de sombras y siluetas por lo que no hay iluminaciones frontales sino contraluces, cenitales y laterales; con excepción de la escena 2, la de la ruleta, en la que la iluminación es más amplia en comparación a las demás. Sin embargo en algunos casos la iluminación está dada por la luz del proyector de video por lo que no es precisa y estática sino que depende de lo que se esté reproduciendo y sobre que se esté reproduciendo; no genera el mismo resultado si la imagen se aplica sobre una pared o si se aplica sobre el cuerpo de los actores y/o los espectadores.

En cuanto a la coloratura de la iluminación, esta no es muy extensa debido a que se usan luces cálidas provenientes de las lámparas halógenas de los cuarzos y de las lampas incandescentes, y luces más blancas o frías provenientes de los tubos fluorescentes. Solo en la escena del juego de la ruleta se usan filtros de colores intensos como rojos y azules.

4.2.2 Dramaturgia de espacio

El espacio escenográfico es el ámbito contenedor de la obra, el volumen real ocupado por la misma. Hago esta aclaración ya que no todo el espacio existente es el que se va a utilizar, es decir que en esta puesta el espacio escenográfico no es igual al espacio físico arquitectónico.

Régimen Tóxico se realizara en el Observatorio Astronómico de Córdoba. Se eligió el lugar y específicamente la casa deshabitada por diversos aspectos, principalmente por ser un espacio no convencional, por su disponibilidad y por su amplitud. Si bien la casa estaba vacía en todos sus espacios, su estructura y su contexto aportaron a la idea del residuo. Nos abrió instancias de diálogo, que aun teniendo que adaptarnos a lo que ella misma nos proponía, nos resultó fructífero e incluso funcionó como disparador de muchas de las ideas que posteriormente se concretaron. Este es el caso de las proyecciones del inicio de la obra sobre el frente de la casa, las cuales pensábamos que no iban a resultar por no ser una pantalla o pared plana, hasta que uno de los integrantes propuso realizar mapping y trabajar sobre las estructuras tridimensionales. El video mapping es una práctica que radica en proyectar imágenes y videos sobre superficies reales, generalmente inanimadas, para conseguir y aplicar efectos de movimiento o tridimensionales como las columnas, las barandas y las escaleras. De esta forma el espacio real no está modificado, pero si se verá intervenido según las necesidades de la obra, de modo que su arquitectura se resignifica para transformarse en espacio escénico.

La puesta itinerante no sucede solo en el interior de la casa, sino también en el exterior de la misma, por ello nos permitimos trabajar escenas generales con la totalidad del público de la obra, y otras más íntimas y privadas en donde el grupo se divide en dos partes para agilizar el recorrido y la claridad visual. Si bien las escenas del exterior de la casa requieren que los espectadores estén a una distancia moderada, las que se suceden en el interior obligan a disminuir esta distancia y a establecer un

contacto con el actor/performer, contacto no necesariamente físico. Esto se apoya por el hecho de que el lugar del espectador no está delimitado en todas las escenas, es decir que no existe una cuarta pared por lo tanto comparte el espacio con los actores.

La puesta se produce entre la multiplicidad de espacios, no solo espacios físicos sino también espacios lúdicos e imaginarios. Cada micro-espacio representa una situación escénica, las cuales se describen en el guion técnico (ver descripción de escenas en página 40), y de ellas depende su tratamiento. Por lo tanto, si bien se unificaron criterios estéticos que refieren a lo residual, la escena de la video-llamada compuesta por imágenes de video y almohadones en el piso, no se compara a la escena de la cocina que solo se compone por objetos pertenecientes a la locación y unos parlantes que forman un loop de audio; o a la escena final en donde todo el espacio está habitado por objetos que recrean una escena criminalística (fotografías, llaves, documentos, papeles, llaves, etc.).

Entre las decisiones del uso espacial se contienen las que tienen que ver con la forma de usar el mismo. Tanto en la escena de teatro de objetos que sucede en el balcón de la casa y frente a ambas ventanas que luego se usan como puertas, como en la escena que sucede en una de las primeras habitaciones en la que el actor esta acostado boca abajo sobre la ventana y en el afuera un televisor reproduce un video; el juego visual tiene que ver con el encuadre, con la figura-fondo y con la posibilidad de generar nuevos o distintos espacios dentro de un mismo plano. En ambas situaciones hay acciones simultáneas que se relacionan entre sí y que el espectador puede percibir las dada la composición del cuadro.

4.2.3 Dramaturgia de video

El video fue una de las primeras disciplinas en surgir y permitir el diálogo y ensamble con los demás campos. El hecho de tomar un video ya creado, el del

Obispo de Alcalá de Henares proyectado sobre la fachada de la casa en donde acusa de ignorantes y enemigos de la iglesia a los homosexuales, a quienes practican y a los que consumen alcohol; que en sí mismo decía y transmitía lo que buscábamos para la temática, nos sirvió como disparador de conceptos. Si bien el mismo se reutiliza casi en su totalidad, fue modificado y por lo tanto resignificado con el objetivo de poder ensamblarlo con los demás videos que se hicieron específicamente para *Régimen Tóxico*. Una vez definidas las tomas de video pudimos dialogar con el amplio espacio exterior y con el frente de la casa que es una de las primeras imágenes que los espectadores tienen al ingresar al espacio.

En el caso de los videos realizados por el grupo, ya sean videos de imágenes o mapping (animación), estos partieron concretamente de las ideas que se venían proponiendo y responden a secuencias de imágenes en planos mayormente cortos por ejemplo los ojos que miran a los espectadores mientras ingresan al espacio o los fragmentos de cuerpos que se reproducen en la escena de la habitación 1.

Los encuadres a diferencia de las composiciones son siempre frontales, es decir que la mirada del espectador se ubica enfrente de lo que se muestra o transmite. La pantalla que funciona como una cuarta pared durante el principio de la obra, y luego como un fondo de escena en el interior de la casa, genera entre espectador-video un distanciamiento que se refuerza por la lejanía entre ambos, distanciamiento que se quiebra parcialmente en la escena de la video-llamada no solo por la cercanía entre la imagen y los espectadores o la intimidad que crea un espacio acotado, sino también por las instancias de diálogos e intercambios que permite el performer al hacerles preguntas y permitir que el público también las haga. Por lo tanto en este último caso lo que pudiera ser un diálogo o una escena más de la obra, apela por medio de la pantalla a la dualidad entre lo ajeno y lo proxémico, entre lo vivencial y el dialogo virtual.

4.2.4 Dramaturgia de texto

Como anticipé en reiteradas ocasiones en esta obra el texto literario nunca fue una pieza indispensable y fundamental para la creación, por el contrario sí lo fueron los conceptos o las ideas que estos creaban en nuestro imaginario. Los textos fueron una de las últimas piezas o disciplinas que se agregaron a la dramaturgia, y se buscaron y establecieron a partir de imágenes ya concebidas. Si bien en algunos casos las escenas se concretaron a partir de los mismos, en otros se compusieron en pos de acciones o instalaciones ya pensadas. Por lo tanto la forma de diálogo cambiaba constantemente, debido a que en aquellas instancias en las que tomábamos un texto creado con anterioridad procurábamos no modificarlo pero si modificar o adaptar las escenas, las acciones y los objetos; a diferencia de los momentos en los que los mismos aparecían como un refuerzo de un trabajo corporal o visual, como es el caso de la escena de los alambres de púa. Este escrito se creó a partir de una imagen previa por lo que la instalación no se modificó pero si se procuró que la actriz permitiera el dialogo entre sus acciones, el espacio y el texto.

Aun así la forma de inserción de los relatos elaborados previamente y el dialogo entre estos y los demás lenguajes fue diferente a lo que estábamos acostumbrados, por el hecho de que ninguno fue escrito y pensado para teatro, sino que son textos poéticos que tienen por finalidad ser leídos y/o recitados. Aun así en este caso y en el caso de los textos compuestos para la obra, procuramos que dialoguen no solo con los actores sino también con los dispositivos tecnológicos que propusimos utilizar. Este es el caso del poema “Soy mujer” de Camila García Reyna que se reproduce constantemente en el interior de la cocina por medio de unos parlantes.

4.2.5 Dramaturgia sonora

La música está compuesta especialmente para el espectáculo basándose en la dramaturgia global de la obra por lo que dialoga, favorece y acompaña el leitmotive de cada escena. En un principio la propuesta partió de la idea de generar un paralelismo entre la música y la dramaturgia de imagen y/o la dramaturgia de texto, es decir que si una escena maneja temporalidades o climas lentos y pausados, la música, para generar contraste, proponía sonidos más bien estridentes. Sin embargo cuando la puesta se fue consolidando, la música fue generando cambios y no se basó tanto en los paralelismos sino en tomar la génesis de cada escena y transformarla en una música que no pretende subrayar lo que se desarrolla visualmente, sino como decía anteriormente, acompañar. La propuesta que sí se conservó fue la de una música que suene constantemente, durante toda la obra y en simultáneo con las de cada escena, música que comienza con la misa, los cantos gregorianos y la voz del obispo hasta que progresivamente va mutando hacia la superposición de sonidos y ruidos referenciales como los de disparos, voces, bombas, ruidos de aparatos eléctricos, etc. Es como si esta fuese el universo sonoro y cada escena tuviera las partículas que lo componen.

El trabajo con la composición musical fue el que más se modificó con el transcurso de las reuniones y ensayos debido al mecanismo de intercambio constante, es decir que cuando el grupo proponía imágenes y escenas aparecían más propuestas sonoras y viceversa. En el caso de algunas escenas nos resultó fundamental construir y pulir acciones en base a la música, ya que los tempos nos ayudaban a pautar acciones y seguir el ritmo que esta proponía, este es el caso concreto de la escena de objetos que está en el exterior de la casa, y si bien durante muchos encuentros se la ensayó solo con pautas de movimientos, cuando agregamos la música se potenciaron tanto las pausas, como los tiempos y los movimientos.

4.2.6 Vestuario, utilería, objetos

En las artes escénicas y sobre todo en el teatro, el vestuario suele ser considerado una de las partes más importantes de la obra porque no solo viste a un actor, sino que también acompaña su rol, lo caracteriza, lo refuerza. En un principio, en *Régimen Tóxico* el vestuario dispuesto para los actores, técnicos y guías apelaba a la uniformidad, practicidad y similitud de colores. No contábamos con un diseño detallado para cada personaje, sino que nos basábamos en lo simple. En los últimos ensayos los vestuarios tomaron otra impronta ya que no solo funcionaba como un soporte o apoyo dramático, sino que también cumplía un rol determinando frente a algunas escenas. Este es el caso de las proyecciones sobre las espaldas de las actrices realizadas en mapping y la escena de objetos, por un lado para una buena definición de proyección se necesitaba vestuarios blancos pero para la escena de teatro de objetos lo mejor era neutralizar el cuerpo del actor con colores oscuros por lo tanto hicimos un diseño en el que el lado posterior del vestuario es blanco y del lado frontal es negro.

Los vestuarios, objetos y utilerías están en este caso pensados para apoyar la dramaturgia de la obra, las escenas ya creadas, por lo que en general no hubo que modificar nada por la inserción de los mismos, pero si hubo que lograr vínculo y fluidez entre estos y los cuerpos. En la instancia del teatro de objetos no se pensó en la inserción de los mismos, sino que si bien la escena se pensó a partir de una idea, se compuso posteriormente gracias a los cada uno de los objetos participantes, por lo tanto fue crucial lograr el dialogo entre estos y el cuerpo, entre cuerpo material y cuerpo carne, debido a que el ejecutante debía lograr neutralizarse y pasar a un segundo plano para aumentar la importancia y el significado que emanaba cada objeto. La escena permite que los objetos se conviertan en actores y los actores en objetos o instrumentos, pero ambos abren un vínculo complejo en el que se

metamorfosean constantemente, es por ello que el actor se vuelve un híbrido entre texto, imagen, sonido y objeto, entre ser manipulador y ser manipulado.

4.3 Guión de la obra

REGIMEN TOXICO DEL GRUPO ARTEFACTO

Mientras los espectadores, situados en la entrada del OAC, esperan que la obra de comienzo se les entrega un díptico que en un lado tiene un crucigrama y del otro el orden de escenas y el circuito que realizarán por el interior de la casa (ver imagen en anexo página 70). La misma guía que les entrega el díptico les da la opción de jugar con el crucigrama o de acercarse a contemplar o intervenir la instalación que se desarrolla a un costado en la que un performer vestido de Virgen invita a los espectadores a sacarse una foto. La instalación es un panel con perforaciones para poner la cabeza, similar a las placas que se encuentran en los lugares turísticos.

La puesta inicia con una música gregoriana, como si se diera inicio a una misa y con una luz proveniente de la casa que se prenden progresivamente, iluminando el trayecto y los carteles que están distribuidos por el circuito. Los carteles tienen diferentes números pintados pertenecientes a estadísticas que indican abusos sexuales de obispos hacia menores de edad, mortalidad infantil por año en determinados países, muertes por violencia de género, cantidad de migrantes que mueren al cruzar las fronteras, cantidad de personas que nunca pueden acceder a una educación, asesinatos de homosexuales a nivel mundial, etc.

Mientras el público avanza por el espacio escénico, sobre el frente de la casa misma se proyecta un mosaico de ojos que miran y vigilan a los espectadores. Este video está trabajado por animación en mapping. La imagen de los ojos se aleja

progresivamente y se transforma en la cara del obispo de Alcalá de Henares. Esta proyección es un video extraído de youtube en donde el Obispo da una misa frente a cientos de fieles haciendo alusión al pecado y a la ignorancia de quienes practican el aborto y de quienes tienen tendencias homosexuales. De este video deviene una escena trabajada por mapping en base a los cuerpos de las dos performers que se encuentran ubicadas delante de las puertas principales de la casa. Sobre sus espaldas se proyectan palabras como “negro” “marica” “sudaca” “retrasado” “mogólico” “puta” “inmigrante” mientras progresivamente aparecen llamas y se queman los cuerpos.

Finalizadas las proyecciones, las dos performers que estaban ubicadas sobre el frente ingresan al espacio dos atriles sobre los que se ejecuta una escena de teatro de objetos, en donde se insinúa la destrucción, la dominación y la apropiación ejercida por el poder sobre los pueblos, la cultura y la educación.

Luego de esta escena, la guía que los acompaña desde un principio le pide a los espectadores que ingresen con ella al espacio y comienzan el recorrido por el interior de la casa. Las escenas siguientes suceden en el interior de la casa y están divididas en 5 micro-espacios (ver textos en 3.4):

Escena 1: De fondo, en el exterior de la casa y a través de una ventana abierta un televisor reproduce constantemente un cortometraje compuesto por tomas cortas y planos detalles por lo solo se ven partes inconclusas o indistinguibles de cuerpos, de pieles que se rozan. Sobre la ventana, un actor vestido de novia y atravesado analmente por una flecha canta “La vaselina” de la Bella dorita y luego dice un texto, que es una reescritura de “Yo no soy bonita” de Angélica Lidell.

Escena 2: Un espacio de juego, un concurso democrático similar a los programas televisivos en el que un espectador elegido por la presentadora o por su propia voluntad debe pasar a girar la ruleta y cumplir con la consigna que le asigna el casillero correspondiente. Cada casillero tiene una temática diferente y por lo tanto una consigna diferente. Si el participante cumple con la misma, gana y se convierte en un ciudadano ilustre. Los casilleros contienen la casa, el trabajo, la sociedad, la familia, y la seguridad.

Escena 3: La habitación está atravesada transversalmente por tiras de alambres de púa y del lado contrario al de los espectadores una actriz que representa a una persona marginada económica, social y geográficamente dice un texto refiriéndose a la marginación y a la actitud que toma la sociedad frente a determinadas situaciones o clases sociales.

Escena 4: El testimonio on-line transmitido por medio de una video-llamada con una persona ubicada al norte de Argentina, en Santiago del Estero. Francisco Agustín Berrizbeitia, transexual y militante contra la violencia de género y a favor de los derechos humanos, le cuenta al público su experiencia en un cuerpo ajeno, su transición hacia el cuerpo deseado y los cambios hormonales y sociales que traspasa una persona que decide cambiar de sexo. Posteriormente se abre una breve instancia de dialogo con el público, permitiéndoles hacer preguntas.

Escena 5: La cocina es un espacio de transito en donde no ingresan los espectadores pero si la atraviesan para dirigirse hacia el patio de la casa en donde finaliza la puesta en escena. La cocina está vacía, clausurada por cintas de Peligro y da el aspecto de estar abandonada. Desde una esquina se reproduce constantemente el poema “Soy mujer” de Camila García Reyna.

Escena 6: El exterior de la casa se convierte en una instalación llena de objetos que posiblemente pertenecieron a mujeres desaparecidas, violadas, asesinadas, víctimas de la violencia. Un pasillo delimitado por cintas de peligro apunta hacia Camila que está sentada sobre una fuente mientras los espectadores salen progresivamente de la casa. Luego se levanta con dirección a la instalación y comienza a desenterrar objetos y papeles en donde está escrito un análisis forense de un cuerpo femenino encontrado sin vida. Cuando Camila termina de leer, deposita el texto nuevamente en el suelo y recita un poema escrito para Micaela Tamara Schwarz de 26 años, desaparecida y muerta a principios de 2015 en Cipolletti.

4.4 Textos de la obra

Cifras pertenecientes a estadísticas plasmadas en la instalación de carteles distribuidos en la parte principal del espacio:

- 2.500.000 personas son víctimas de la trata.
- 4.700 migrantes mueren al año intentando cruzar fronteras.
- 11.640 homosexuales son asesinados por año en el mundo.
- 8 países castigan a la homosexualidad con pena de muerte.
- 76 países consideran ilegal la homosexualidad
- 4 segundos pasan y muere un niño
- 2.000 es el número de mortalidad infantil por día
- 3.420 son los sacerdotes acusados de ejercer pederastia:
- 848 de los sacerdotes acusados fueron apartados de su cargo.
- 31 horas basta para que una nueva mujer sea asesinada en argentina.
- 133 millones de mujeres han sufrido la ablación: sometimiento a la mutilación genital femenina.
- 2200 millones de personas sobreviven con menos de US\$3 al día
- 260.000.000 de niños, niñas y jóvenes en el mundo no pueden acceder a la educación
- 7 años (1976 a 1983) duró el período de persecución, secuestro, tortura y asesinato de manera secreta y sistematizada de personas por motivos políticos y religiosos en el marco de lo que se conoce como el terrorismo de estado en argentina.

Escena 1: Canción “La vaselina” de Bella Dorita (1933).

Estoy muy sobresaltada
porque ya se acerca el día
que del brazo de mi novio

entrare en la vicaria
ya me han encargado el traje
que es de encaje y tela fina
y papa para este viaje
me ha comprado
vaselina.

todos me aseguran
que motivo tal
es muy conveniente
para no andar mal

pero soy tan inocente
que no acierto a comprender
para que es la vaselina
y en que sitio la pondré
si usted ya lo sabe
me debe explicar
si el día de boda
se debe de usar

aseguran mis amigas
las viuditas y casadas
que poniendo vaselina
no se nota casi nada.
y ayer dijo mi familia
que en el día de la boda
como nunca fue a la iglesia
que tampoco entrara toda
y como a la fuerza
no debe de ser
veré si con magia
la puedo meter.

¿Alguna vez miraste el ano de un pibe de cinco años? ¿Alguna vez pensaste en el ano de un pibe de cinco años? ¿Alguna vez te calentaste con el ano de un pibe de cinco años? ¿Alguna vez penetraste el ano de un pibe de cinco años? ¿Alguna vez eyaculaste en el ano de un pibe de cinco años?. Este texto nació a partir de la obra “Yo no soy bonita” de Angélica Lidell.

Escena 2:

Buenas noches damas y caballeros. Bienvenidos a la Ruletocracia, el juego de la democracia.

Como bien saben, la democracia se sostiene por elecciones de cada individuo. Esta capacidad de elegir, de cada uno de ustedes, se construye en base a cinco pilares. La casa, el trabajo, la familia, la sociedad y la seguridad. Permítanme entonces, involucrarlos esta noche a todos en este maravilloso encuentro, en el que seremos parte de un juego, un desafío que se sostiene por elecciones de cada individuo y de la ruleta, claro. Vamos a jugar entonces! Esto es muy simple, vamos a llamar a alguien del público para que tire la ruleta y si sabe cumplir con las elecciones que la ruleta elige, nuestro participante

GANAAA!

Momento ahora de jugar, a ver a ver quien querrá ser el protagonista de esta noche, quien se ofrece como voluntario y se anima a pasar al frente... vos!

Escena 3:

Si escribís y haces pones un punto y aparte significa que vas a empezar otro párrafo más abajo.

Si armas una columna o una pirámide, trazas líneas paralelas y perpendiculares para separar las cosas por su rango.

Si acomodas tu casa, tiras lo que no te sirve en el tacho de la basura y esperas a la hora exacta para que llegue el del camión y se lleve la bolsa a la que tuviste que

hacerle un nudito en la punta para que no se escape nada de lo que está guardado adentro.

Si vivís en grupo, comunidad o sociedad evaluás que clase de cosas no te gustan y las ubicas de la retina de tu ojo hacia un costado, o hacia atrás en los casos más graves, alejándolas de tu hermoso panorama visual. Es así como todas las personas van por la vida poniendo puntos y aparte o trazando líneas por acá y líneas por allá hasta que se forma una cuadrícula tan diminuta que tu espacio de vida se reduce a 1mt cuadrado, pero un hermoso metro cuadrado. Porque se tuvo la delicadeza de plantar un rosal al borde de la frontera para que la separación sea un poco más amena.

Ahora imaginate lo lindo que es vivir del otro lado de esa frontera. Que de la nada, y sin motivo alguno la gente empiece a plantarte flores, árboles, paredones, alambrados, que seguidamente te regalen espectáculos de fuegos artificiales que se disparan desde la tierra, que te planten soldaditos al lado del limonero justo atrás de donde corre el río ancho, largo, frío. Soldaditos que parecen de plástico pero no son tan diminutos, aunque al lado de los aviones se vuelven imperceptibles. Nos rodean de hienas que procuran que las separaciones nunca dejen de ser separaciones. No señor/a las hienas no nos cuidan, las hienas se llevan a los que se olvidan de los límites, de las líneas.

Estoy diciendo este texto lleno de putas metáforas, pero no es para nada metafórica la acción de apartar, de vulnerar un nombre, un derecho, una ocupación. Somos una puta ensalada y siempre hay alguien que agarra los tomates y antes de mezclarlos con las verduras le saca las semillas del medio. ¿Cuál es el problema de comerte la semilla? Si el tomate está contaminado no le saques la semilla porque está podrido igual.

Escena 4:

Buenas noches, mi nombre es Francisco Berrizbeitia. Hace 24 años mis padres me inscribieron en el registro civil de Santiago del Estero con un nombre que me identificaba de acuerdo a mi sexo biológico. Tuve una infancia llena de cuestionamientos por parte de mi familia y la sociedad en general, ya que mi vestimenta, actitudes, juegos y posturas no coincidían con ese sexo biológico que

me pertenecía físicamente. A mis 17 años luego de conocer a gente a la que le pasaba lo mismo que a mí, que ni su nombre, ni su cuerpo coincidían con lo que la sociedad veía y esperaba, entendí que significaban las palabras transexual y transgénero. Entendí y logré ponerle una etiqueta a todos mis cambios, pero eso me trajo presiones cada vez más fuertes, en cuanto se me cuestionaba porque no podía aceptar mi cuerpo, o porque yo solo intentaba hacerme daño.

Por muchos meses busqué un medicx endocrinologx que pudiera ayudarme a arrancar un tratamiento hormonal para que el espejo me devolviera lo que yo quería ver y no lo conseguí, así que decidí irme de mi provincia hacia Buenos Aires para comenzar a vivir mi vida sin ataduras. Luego de varias visitas me tope con una doctora que en la primera consulta me planteo que los requisitos eran además de los exámenes físicos, un examen psicológico y psiquiátrico, que avalara que yo era una persona enferma, que sufría de "disforia de género", enfermedad que ni lxs medicxs podían definir concretamente.

Con el tratamiento físico pasé por aplicaciones inyectables cada 21 días con un costo no tan caro, pero que para un tipo trans que no tenía un trabajo estable le era difícil conseguir. Me controlaba cada tres meses, luego cada seis, y luego una vez al año, pero en ese transcurso vivía situaciones algo complejas debido a que mi físico cambiaba, pero mi DNI seguía teniendo un nombre y un sexo que no me representaba, por eso trataba constantemente de evitar los lugares en donde debía presentar el DNI, como en medicxs, boliches, universidad, etc.

En el año 2012, viviendo nuevamente en Santiago del Estero, se promulgó la famosa ley de identidad de género, fue la mejor ley de identidad del mundo por no patologizar a las personas trans, ya que con el simple requisito unx puede ir y cambiar sus datos registrales en el DNI. Fue ahí cuando pude comenzar a vivir un poco más relajado y tranquilo, pude plantearme el comenzar una carrera universitaria, y poder controlarme con medicxs constantemente sin miedo a ser nombrado. Pero había en mí un deseo que faltaba cumplir, una mastectomía, una cirugía que consiste básicamente en la extirpación de las glándulas mamarias y la reconstrucción del tórax, con la cual ya no iba a tener que preocuparme por el uso de fajas compresoras, que solo dañaban mi salud.

Recién hace un año, en julio del 2015 pude cumplir ese sueño, en un hospital público de mi provincia luego de años de buscar e intentar juntar el dinero para hacerlo de forma privada, y de muchas negativas por parte de otrxs cirujanxs, ya que recién a principios del 2015 se reglamento el artículo 11 de la ley de identidad que plantea la obligatoriedad de tratamientos hormonales y cirugías de reasignación sexual en hospitales públicos.

Escena 5: Texto grabado y utilizado como audio.

“Soy mujer” de Camila García Reina

Soy mujer y me van los ovarios en eso
la bronca me va la sangre
soy mujer soy nadie
tendría que ser maestra o esposa
o vedette o estúpida o sumisa
tendría que estar
feliz porque cristina está en el mando
feliz porque hay ilustres femeninas
que se cuentan con los dedos de la mano...
o por supuesto también con los del pie
total
a quien mierda le importa que importemos
total
mientras saquemos volantes y panfletos
el machismo receta que existimos
total
ser mujer es más fácil que ser pobre
y ser pobre y mujer de maravillas
y lesbiana mejor y ser travesti
es la cream della cream de la violencia
soy mujer y si un compañero tiene
muchas ganas de lamerse las pelotas
alza la voz o el porte o cualquier cosa
total
sana tradición la de seguimos callando
total
somos putas sensibles o rebeldes sin causa
total
el capitalismo excede a la lucha de género
total

si nos cagan a palos nos encanta ser víctimas
total
la que abusan o violan la cagó por bonita
o por provocadora de erotismo indeseable
total
la igualdad en papeles me deja bien tranquila
soy mujer y gozo de humanos derechos
puedo votar e incluso
lavarme los dientes

Escena 6:

Argentina, año 2015

Se manifiestan que en cumplimiento de orden judicial, se practicó la autopsia al cadáver encontrado el día viernes 10 de abril de año 2015, en un descampado que está en inmediaciones de las calles Nicaragua y Mosconi, en una zona de poco tránsito, en el este de la ciudad.

Examen externo

1- El cadáver aparece en posición de decúbito prono, parcialmente apoyado sobre el costado derecho. El cuerpo aparece totalmente impregnado de tierra, en la que se observan algunas larvas de insectos en escasa cantidad, y posee un alto nivel de deterioro con indicios de la intervención, posmuerte, de perros callejeros. No se encontraron evidencia de que haya sufrido violencia física. El análisis forense no detecto cortes, ni traumatismos, ni material genético en las uñas.

2-Identificación.

Se identificó el cuerpo debido a que la joven llevaba su documento de identidad.

Las ropas y los efectos personales son puestos a disposición del Juzgado. Para identificación y estudio criminalístico.

Características generales.

Se trata del cadáver de una mujer, lo cual es claramente distinguible por las características somáticas generales y corroboradas por la inspección de genitales.

Características individuales o marcas particulares. No se ha detectado en la superficie externa del cadáver ninguna cicatriz, o cualquier otro elemento con carácter de marca particular.

Examen externo

No se detectan anomalías.

“Micaela Tamara Schwarz” de Camila García Reyna

Donde mataron a Micaela
tendrían que crecer los árboles
tendría que correr agua
tendría que terminar la calle
quedarse callada
para que sólo los pájaros hablen con su muerte
y se la lleven muy lejos de los hombres
adonde mataron a Micaela
26 años se quedaron sin cuerpo que habitar
por eso hacen falta
árboles para todas sus raíces
adonde la tiraron voy a seguir pisando yo
vamos a seguir pisando todas
y no con botas
descalzas
desnudas
ardientes
hermosas
y debajo de nuestros pies
van a acabarse un día absolutamente todos los asesinos
ciegos de luz
sin poder oler
la libertad
la esperanza
escandalosa
que transpiramos.

5. REFLEXIONES FINALES

Cuando se pretende montar un espectáculo híbrido a partir del cruce entre diversas disciplinas nos enfrentamos a un procedimiento que debe atender a tantas necesidades como lenguajes pretende hablar, procedimiento que tiene por única lógica y mecanismo el poder generar y mantener el diálogo entre todo aquello que se inserta en la lógica de su propio discurso. Durante el proceso de creación e investigación aparecieron miles de dudas con respecto a las dificultades y a los beneficios de poder trabajar en un campo artístico tan amplio. Me preguntaba ¿Cómo hace un director de teatro para involucrarse en un lenguaje musical? ¿Cómo coreografiar una actuación para que se ajuste al tiempo que sugiere la partitura? ¿Cómo el músico puede ser un elemento activo de la escena? ¿Cómo ajusto el tiempo del video al tiempo de un actor o viceversa? ¿Qué paralelismo refleja la quietud de una imagen y de una instalación con el movimiento constante de la música? ¿Cómo un cineasta que solo se dedicó al cine puede participar en una instalación visual? ¿Cómo un escritor puede crear desde el rol de actor y no de escritor? Todavía dudo de que exista una respuesta indicada y cada vez que me replanteo estas preguntas encuentro una nueva, pero en definitiva creo que la respuesta está en saber que el arte y el arte teatral o escénico es un campo experimental que busca constantemente nuevas posibilidades y con ello nuevas problemáticas.

Durante el proceso fue difícil percibir los resultados que íbamos logrando grupalmente, sin embargo en esta instancia no tan lejana de aquel inicio puedo ver y distinguir los momentos en los cuales mi investigación y su desarrollo escénico se corresponden y se retroalimentan. Inclusive puedo ver como en un grupo totalmente heterogéneo el aporte de cada uno de los integrantes tomó consistencia en relación a los aportes de los demás, cómo se recolectaron aprendizajes de todas las disciplinas y como y de qué forma el intercambio se volvió fructífero.

Si me baso en mi escasa experiencia dentro del campo artístico creo que este proceso en particular pudo ser diferente a otros por las posibilidades de entrecruzamiento entre las áreas participantes, por la metodología de trabajo que fortaleció el desarrollo a partir de las propuestas, las pruebas y los errores. Pero sostengo que al igual que en todos los procesos una puesta se intensifica con el tiempo, como así también sostengo que en la génesis de toda disciplina hay algo que la vincula o que le pertenece a otros campos del arte. Como expuse en los primeros capítulos creo que el teatro se volvió un arte inespecífico en cuanto se permitió el diálogo con nuevos espacios del arte, diferentes o ajenos a él. Esto me enfrenta a la dificultad de definir a *Régimen tóxico* como una puesta en escena enteramente teatral, es por ello que si bien al percibir la totalidad de la misma teniendo en cuenta tanto el proceso como el resultado me permito hacer un análisis desde los lineamientos y formas de construcción del teatro, lo hago desde una visión del teatro que tiene la capacidad de ser permeable, de dejarse invadir por infinitos lenguajes, de un teatro global que sin perder los espacios de representación o los espacios en donde tiene lugar el acontecimiento se cruza con acciones performáticas, con instalaciones espaciales o con imágenes de videos y animación, una puesta híbrida en donde el teatro cobra relevancia en cuanto funciona como la base y el nexo para unir a los demás lenguajes, lo cual fue fundamental en el proceso y sobre todo en las últimas instancias debido a que nos permitió equiparar tanto las dramaturgias como la estética de la puesta, pero que en ningún momento operó desde la verticalidad o se sobrepuso a las demás propuestas.

Finalmente como expuse en el capítulo 2 adhiero a la idea de García Canclini y sostengo que el arte se transformó en post autónomo en cuanto su inconformismo lo llevó a moverse del casillero asignado para buscar la interacción con otros medios, la experimentación y el desafío de crear disciplinas inclasificables. Por lo tanto si mi reflexión debe reflejar o contener una conclusión sobre los procesos interdisciplinarios e inventar un posible mecanismo para su creación, dejaría de sostener que el arte es un tejido de partículas creciendo sobre un territorio sinuoso e inestable. Es por ello que creo en la importancia de los procesos, tanto de las creaciones teatrales como de las creaciones artísticas en general, y creo por lo tanto en la evolución de una obra cuando se le permite explorar, cuando se le permiten las crisis, los aciertos y los errores, porque en cada una de esas instancias que se cruzan

hay algo que se enlaza y en cada uno de esos enlaces emergen nuevos procesos interdisciplinarios.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, L. (s.f.). La subjetividad en la era de la imagen: de la responsabilidad de la mirada.
- Argüello Pitt, C. (2006). Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez. Córdoba: Documenta
- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Duque Mesa, F (2008). Dramaturgia y performance: el teatro es el teatro y el performance es el performance. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Fischer Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Madrid: Abada.
- García Canclini, N. (2010). La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Argentina: Katz editores.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós
- García Canclini, N. (2007). De cómo la interculturalidad global debilita al relativismo. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Garramuño, F. (2015). Mundos en común: Ensayos sobre la inespecificidad en el arte. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Goldsmith, K. (2015). Escritura No-Creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Gómez Peña, G. (2005). En defensa del arte de la Performance. Estados Unidos.
- Inthamoussú, M. (2008). Revista Cuerpo y Objetos: Interdisciplina, Transdisciplina y Multidisciplina. Uruguay: Dirección Nacional de Cultura, Programa Laboratorio.
- Jost, F. (2012). El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows. Buenos Aires: Librería.
- Morin, E. (2009). El padre del pensamiento complejo. ¿Qué es transdisciplinariedad?
- Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. Barcelona: Paidós Ibérica S.A,
- Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial.

- Salerno, A. J. (2014). La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad. Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Sotolongo Codina, P. L. y Delgado Díaz, C. J. (2006). La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tipo. Buenos Aires: CLASCO.
- Tamayo y Tamayo, M. (1999). La interdisciplinariedad. Santiago de Cali. Colombia: Universidad Ucesi.
- Urigo, V. [(2011)]. El abordaje de un espectáculo híbrido: teatro, música, poesía y danza. Trabajo final de la Lic. En Teatro, Córdoba, UNC. Inédito.
- Valenzuela, S. (2010). Detalles de un exhibicionismo, en La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la Performance en Chile. Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Valenzuela, S. (2004). La historia paralela: el diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena. Santiago de Chile: Universidad de Chile, departamento de teatro.
- Valenzuela, J. L. (2004). La locomotora dentro del fantasma. Robert Bob Wilson. Argentina: Atuel.
- Villalobos Herrera, A. y Ortega Salgado C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturación. México. Ra Ximhai, vol. 8, núm. 3, septiembre-diciembre.
- Zamudio, M. (2012). Cruce entre las artes escénicas y medios y tecnologías de la imagen. Santiago de Chile: Repositorio académico de la Universidad de Chile.

5.1 Bibliografía digital

- Valiente, P (2000). Biblioteca: Madrid. Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad 1. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es>
- Morin, E. (s.f.). Edgar Morin. París. Recuperado de: [http/http://www.edgarmorin.org/](http://http://www.edgarmorin.org/)

Soto, I. (2015). Revista Enie: Argentina. Clarín. Recuperado de:
<http://www.revistaenie.clarin.com>

Suazo, F. (2016). Trafico Visual: Venezuela. Recuperado de:
<http://www.traficovisual.com/>

7. ANEXO

7.1 Cronograma de montaje

Tiempo aproximado de montaje: 3 horas.

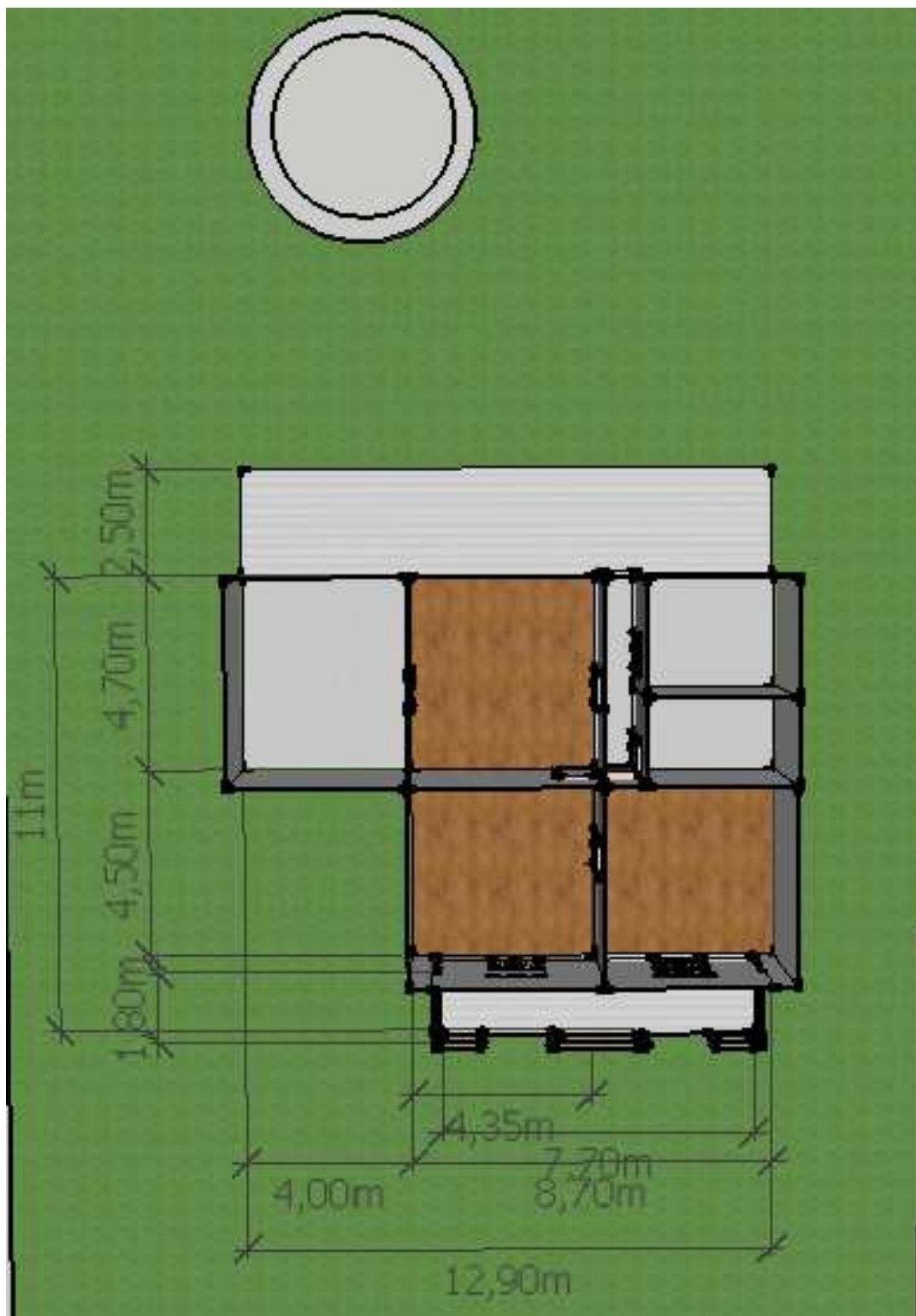
Tiempo aproximado de desmontaje: 2 horas.

Duración de la obra: 1 hora 15 minutos.

7.2 Presupuesto

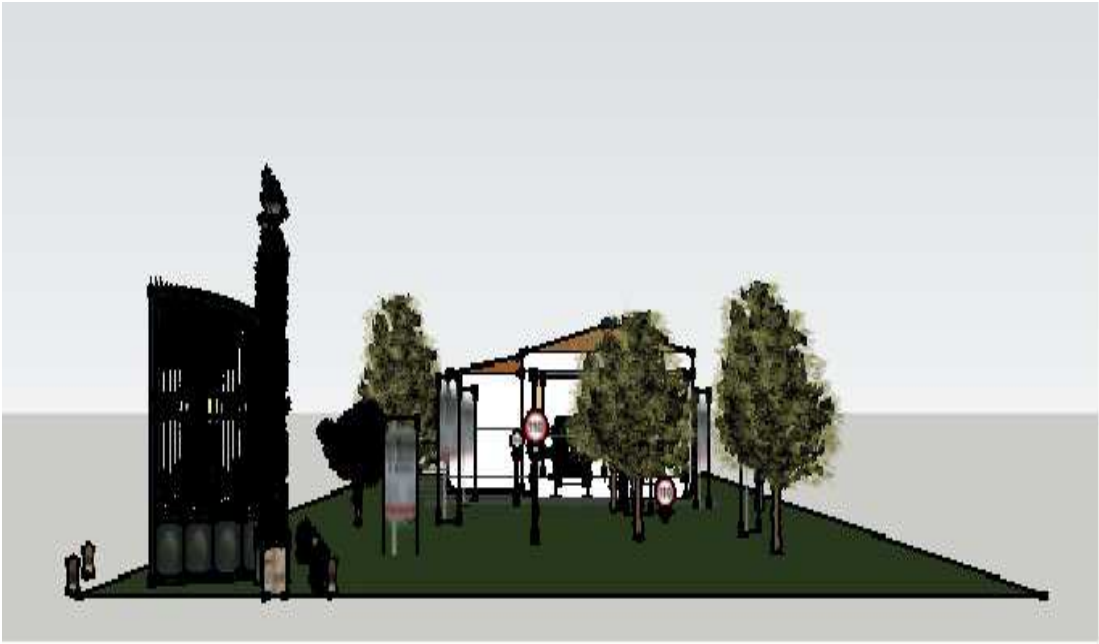
Presupuesto para realización de puesta					
	Presupuesto por performers (cantidad 8)	Vestuarios	Realización de objetos (Maderas, herrajes, tornillos, pegamento, pinturas, alambres, goma espuma, etc.)	Gastos en gráfica	Traslados (Taxis /fletes)
\$	\$3.000	\$3.200	\$7.000	\$3.200	\$2.000
	Presupuesto para música/sonido	Presupuesto para realizaciones de video-mapping	Alquiler de proyectores	Alquiler equipo de sonido	Realización y/o alquiler de artefactos Lumínicos
\$	\$4.500	\$4.500	\$3.000	\$5.000	\$3.000
	Programador Web				-
\$	\$3.000				
Total de dinero			\$62.400-		

7.3. Planta



7.3.1 Vistas

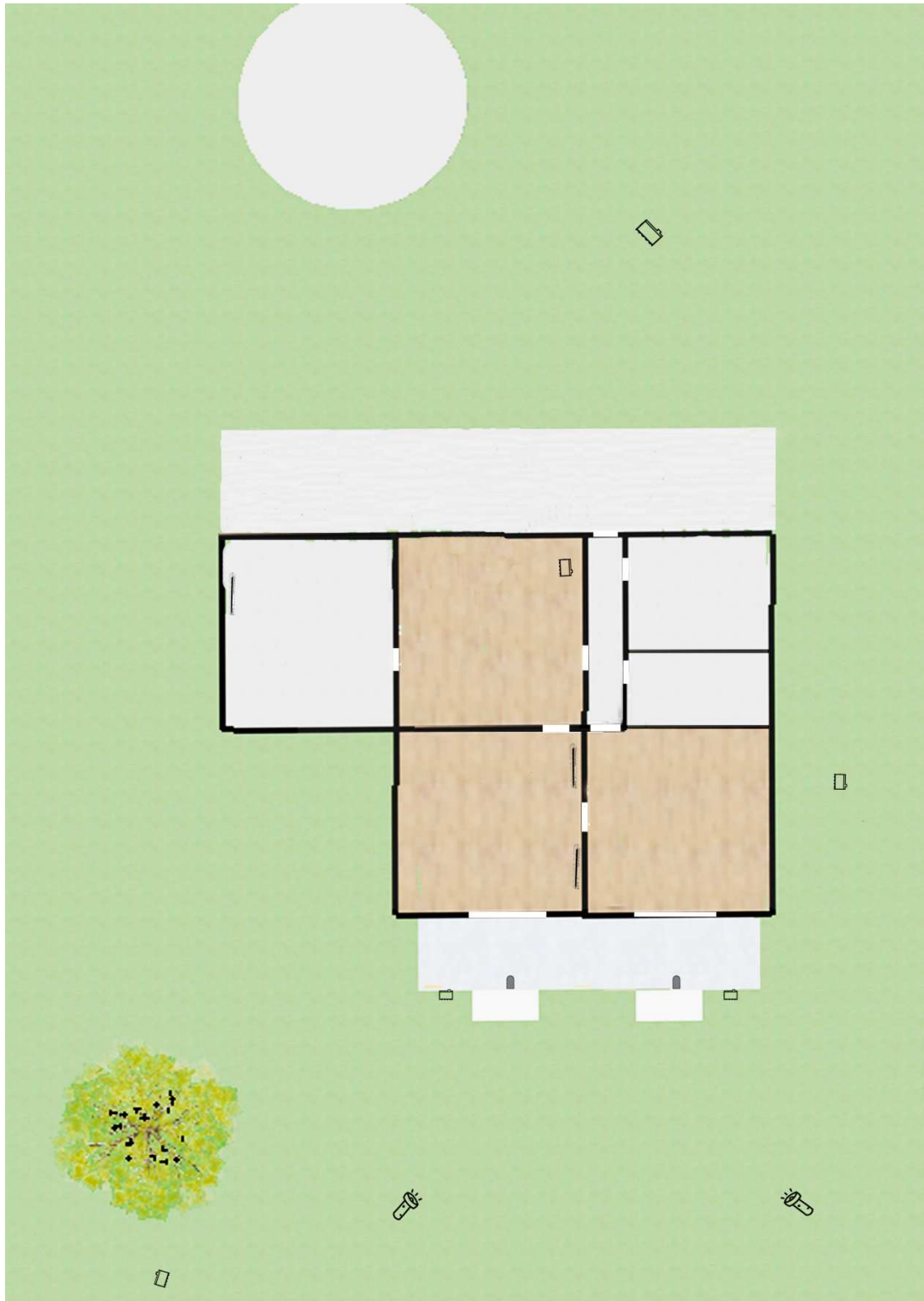








7.4 Rider técnico



7.5 Planta de luces



- Referencias:
- | | | | |
|---|----------------------|---|----------------------------|
|  | Tubo flouorescente |  | Cuarzos de 500 y 150 watts |
|  | Linternas para guias |  | Focos dimerizados |

7.6. Espacio escenográfico

7.6.1 Espacio Real y espacio intervenido







7.7 Fotos

7.7.1 Imágenes de la obra

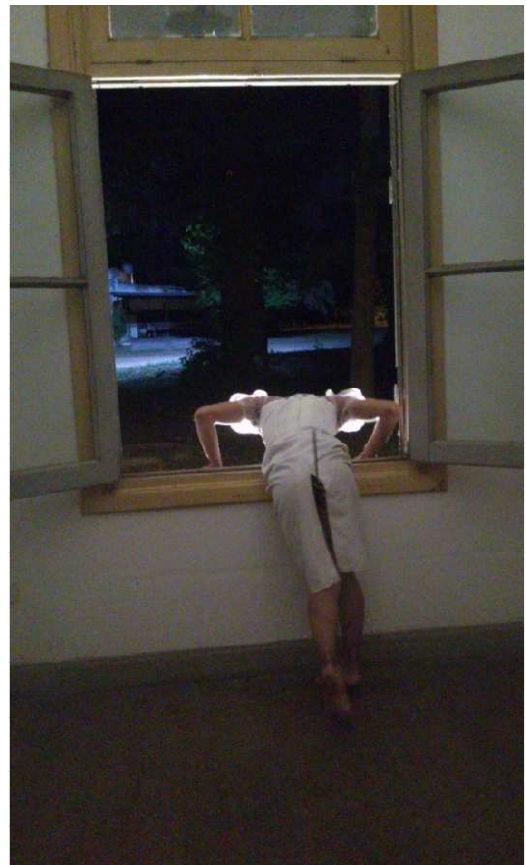
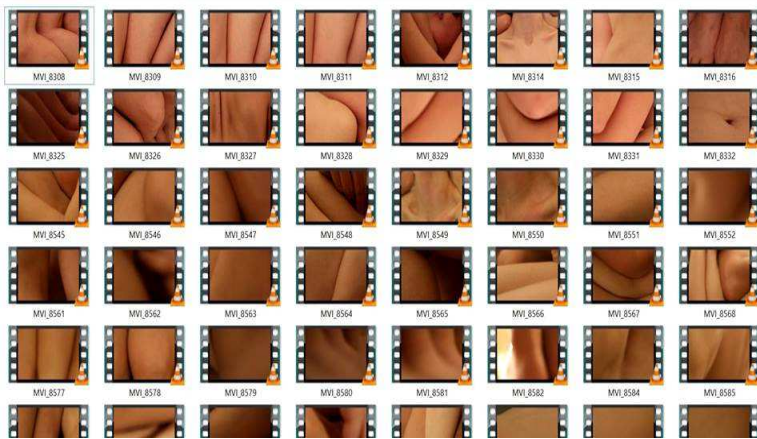


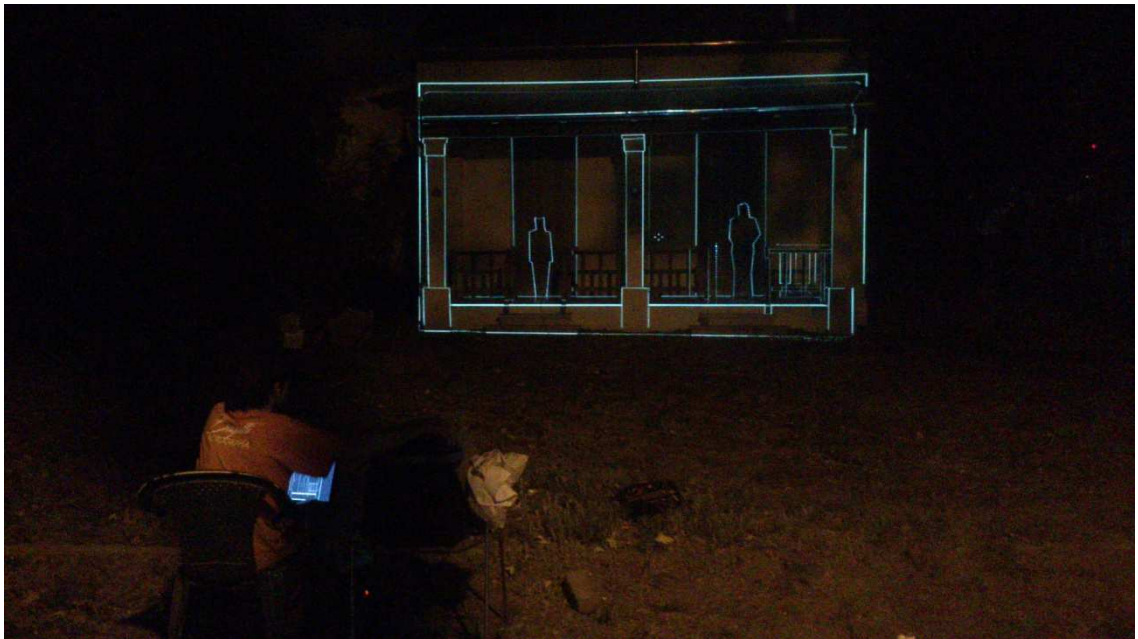




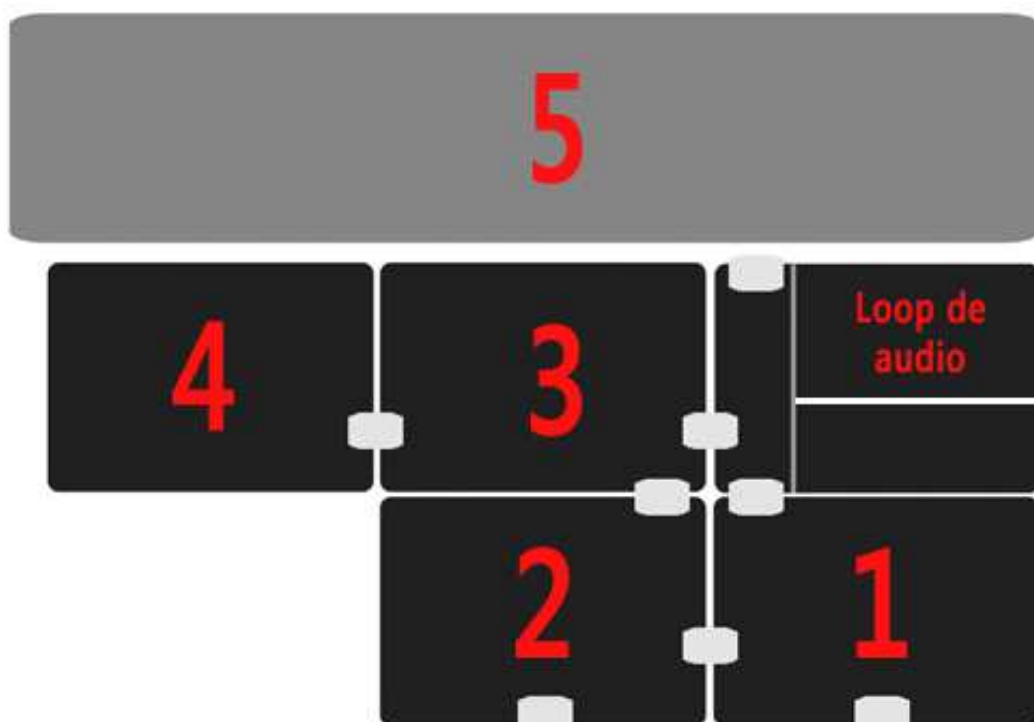


7.7.2 Imágenes de ensayos y grabaciones





Distribución de escenas



7.9 Referentes:

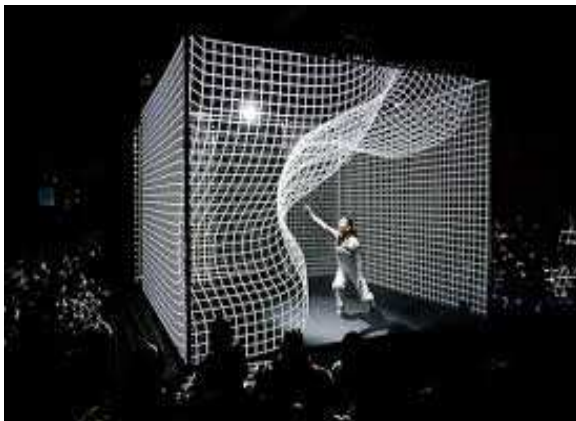
Grupo Periférico de Objetos

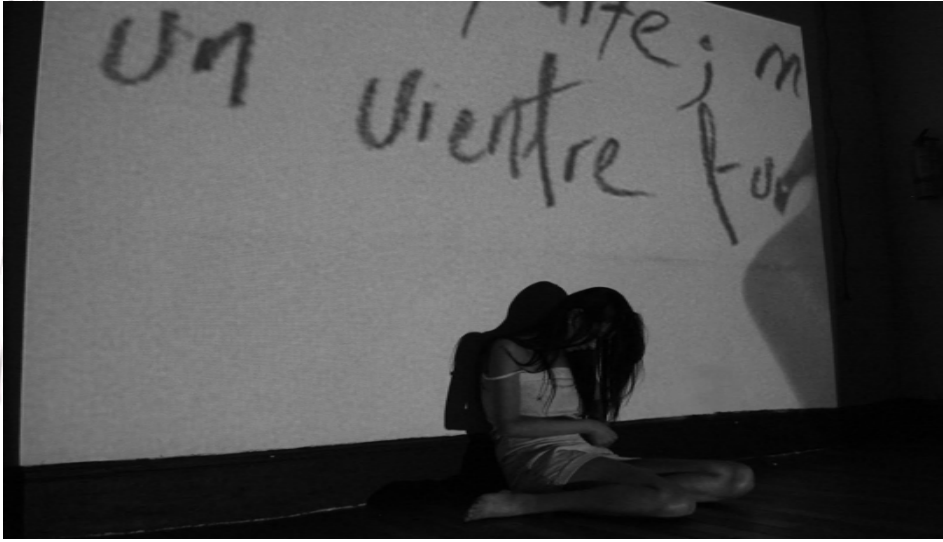
Bob Wilson

Bruno Nohista

Rodrigo García

Imágenes de referentes:





7.10 Mapa del Observatorio Astronómico de Córdoba

